



BÁSEŇ NA MĚSÍC DUBEN

PETR BORKOVEC
PROŘEZÁVKA

*Z krve Krona, děda svého,
v pěkné jarní hodině,
z lůna moře pěníteho
vyšla Lada bohyně,
veverka s myší v zubech.
Dnes ráno vycíděný mahon,
ptáci: crčatka, hrčalka, svrčalka.
Lísa se hýbne s výřím houknutím,
vida. Jaro mladé vstalo,
v nově vstalo jaro zas,
v libý zpěv se ptactvo dalo,
zníť až mílo jeho hlas
ze zápěstí lískových větví,
z prutů — shluků vlčích běhů,
z prutů-šípů, prutů-luků.
Kosi šplhají
do korun trávniků.
Z rozsochy javoru
suchá socha vyviklaná,
jak lastura s perlou kukly.
Podezřelé nádobíčko.
Protržené pořekadlo.
Nůžky! Pilo! Hrábě! Štafle!
Harfo dutá! Vydej zvuk!*

2007

Literární časopis s názvem Host začal vycházet v Přerově roku 1921. Do roku 1929 vycházel v Brně a Praze. V letech 1954–1970 vycházel v Brně legendární Host do domu. V roce 1985 zde vznikla samizdatová revue Host, která od roku 1990 vychází oficiálně.



HOST měsíčník pro literaturu a čtenáře
ročník XXIII, číslo 04/2007 vyšlo v Brně 6. 4. 2007

Radlas 5, 602 00 Brno
tel./fax: 545 212 747
tel.: 545 214 468, 539 085 009
redakce@hostbrno.cz
www.hostbrno.cz

Šéfredaktor: Miroslav Balaščík
Martin Stöhr (zástupce šéfredaktora)
Marek Sečkař (světová literatura, recenze)
Irena Danielová (jazyková redakce)
Petr M. Dorazil (sazba, technický redaktor)
Tajemnice redakce: Ivana Motřincová
Redakční rada: Petr Bilík, František Bráblík, Pavel Hruška,
Petr Hruška, Vladimír Justl, Anna Kareninová, Tomáš Reichel,
Martin Pilař, Vladimír Svatoň, Jan Štolba, Jiří Trávníček
Typografická osnova: Martin Stöhr
Foto na obálce: Vojtěch Vlk
Tisk: Reprocentrum Blansko
Vydává Spolek přátel vydávání časopisu HOST
(IČO: 48 51 48 53)
& Host — vydavatelství, s. r. o.,
s laskavou finanční podporou Ministerstva kultury ČR,
Statutárního města Brna
a Státního fondu kultury České republiky 
Člen sítě kulturních časopisů Eurozine
(www.eurozine.com) EUROZINE
Registrováno Ministerstvem kultury ČR
pod číslem MK ČR E 6632
ISSN 1211–9938
Vychází 10 čísel za rok (kromě července a srpna)
Roční předplatné 590 Kč
Půlroční předplatné 295 Kč
Distribuuje Kosmas, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha,
tel.: 222 510 749, www.kosmas.cz
Předplatné na adrese redakce
Zasílání předplatného zajišťuje firma
SP agency, s. r. o., Masarykova 18, 664 42 Modřice
(tel.: 545 425 241)

cena 79 Kč, předplatné 59 Kč

**Nevyžádané texty nevracíme
ani nelektrujeme**

UVÍZLÉ VĚTY KARLA HVÍŽDALY

O vnitřním Bohu



En theos je vnitřní Bůh. *Enthusiasté* byli podle Řeků lidé s vnitřním Bohem, tedy zvědaví, kreativní, ti, kteří strhávají ostatní, napsala kdesi profesorka Kay Jamison z univerzity v Baltimore a já jsem si to opsal a přišpendlil nad psací stůl. Ta věta nese informaci, která mě stále vzrušuje.

Staří latiníci těmto lidem říkali *curiosus*, což doslovně přeloženo znamená zvědavce. Cícero viděl ve zvědavosti i vědění nezávislé na osobním prospěchu. Zisk, což je vlastně prospěch, se dnes ovšem stává hlavním kritériem úspěšnosti, i když právě prospěch vždy vychyluje z rovnováhy; činí člověka a priori na něčem závislým. A závislost — na čemkoliv — je choroba, která vyžaduje léčbu. *Curiosus* v latině zároveň znamená nejen zvědavý, ale i pečlivý, bedlivý, horlivý, zanícený a zvědavý. Podle výkladového slovníku je zvědavý člověk ten, který chce něco poznat, dozvědět se a vědět.

V současném povědomí je však u nás zvědavce člověk, který činí něco nepatřičného, který strká nos někam, do čeho mu nic není, místo aby se staral jen sám o sebe, jako kdyby právě toto měla být přednost. Je to někdo, kdo si zaslouží spíš pár facek než obdiv. Rozhodně v takovém člověku nesídlí Bůh jako u Řeků, není obdařen mimořádnými vlastnostmi, kvůli kterým si zaslouží obdiv jako u Římanů, ani netouží po poznání jako ve výkladovém slovníku z první republiky. Slovo za vlády soudruhů degradovalo od obsahu s transcendentálním přesahem až na dno. Kdysi ještě naši vzdělanci znali původní význam slova *enthusiasta*. Teprve totalitní komunistický režim obrátil v obecném povědomí význam tohoto slova naruby. Z božské přednosti učinil opovrhnutí hodný nedostatek. Převrátil svět vzhůru nohama a tvářil se, že právě toto je normální, a vládnoucí nenormalitu nechal oslavovat na ulicích.

Jen na obsahu tohoto slova je možné ukázat na niternou hloubku poškození, které v nás zanechala čtyřicetiletá totalita. Začalo to ale mnohem dříve: díky husitství a pak rekatolizaci to měla totalita s námi snazší než jinde — náš prostor byl totálně odbožštěný, profánní. Víra byla prohlášena za haraburdii. Stačilo zničit školství: vykastrovat z něj řečtinu a latinu, vzdělance prohlásit za příživníky a ze zvidavých lidí učinit třídní nepřátele — a noví vládcí si mohli se slovy dělat, co chtěli, mohli vlastenku Miladu Horákovou odsoudit za vlastizradu. Společnost ztratila schopnost obrany i sebereflexe. Slova už nesloužila k poznání, ale k zastírání pravdy. Občan se změnil v moderního otroka: přestal se zajímat o věci veřejné a uzavřel se do sebe či na chalupu. Dobrovolně odešel do vězení. Naše chaty jsou dodnes velkou přehlídkou umění, jak si slavnostně vyzdobit cely. Konvertibility koruny jsme docílili za pár let, navrátit slovům původní význam a zase být s Evropou duchovně konvertibilní je však práce na generace.

Myslím si, že právě práce na osvobození slov by měla být hlavním úkolem pro dobré novináře: vzdušovat svými výkony vykradenému jazyku. Nutit veřejně činné lidi, aby používali slova v původním významu a nezneužívali tak snadno a s radostí jejich převrácenost ve svůj prospěch. Novinář by měl být opravář jazyka a měl by umět prožívat tuto námahu jako akt vytržení při obnově konstrukce systému, v němž slovo je základním kamenem.

Loni zjara jsem jel přes Pelhřimov a po chvíli jsem narazil na obec Strměchy. Když jsem míjel obecní ceduli, prudce jsem zabrzdil, jak mě to jméno zaskočilo, protože jsem si ho neuměl k ničemu přiřadit. Sotva jsem přijel domů, utíkal jsem do knihovny a konečně zjistil, že se obec kdysi psala Strmiech či Strmiechy. Soudí se, že původně se snad mohla jmenovat Stríměchy, přičemž *stří* je základ od slovesa setřít, utřít. Složenina *stří-měch* znamenala buď člověka, který otírá své břicho, nebo své břicho utírá. Šlo prý o posměšnou přezdívku typu držgrešle, tlučhuba či hromotluk. Místní zeman, purkmistr či starosta měl nejspíš tak velký těřich, že procházel-li dveřmi, otíral se o veřeje. Teprve když jsem ukojil zvědavost, mohl jsem se jít podívat na zprávy. Jak jsem ale tak tupě čučel na nudné politické tahačnice, v hlavě se mi rozsvítilo — kulturní katastrofy, jakými jsou totality, je možné přežít, jen když opět porozumíme slovům jako entuziasta, ale třeba i Strměchy, protože jen v porozumění je život. Jazyk nás spojí s našimi předky a my ho budeme schopni předat našim dětem a vnučatům. Každé slovo, pokud pochopíme jeho původní význam, říká pan rabín Sidon, získává korunu. Korunované slovo je jako znovunarozené, vytváří si svůj svět a my jsme o něj bohatší. Vykradená slova nás naopak olupovala o celé světy. Byli jsme kvůli tomu tak chudí, že kdyby to bylo jen na nás, nevmysleli bychom ani žirafu.

Autor (nar. 1941) je novinář a spisovatel.

Hledání jiné perspektivy

Při koncipování čísel časopisu se stává, že se vyjeví dominantní téma, které k sobě následně přitáhne řadu různých článků, jež je rozšiřují a doplňují. Takovým magnetickým tématem byli například v minulém čísle Hosta Šestaticáctníci a osobnost Josefa Šafaříka, v obecnější rovině pojmenovatelným jako „outsiderství“. Nezřídka je však souvislost mezi texty spíše jen tušená, bez sjednocujícího rámce a zjevných vazeb. Jejich vzájemné střetávání se odehrává v rovině atmosférické, kterou každý svým způsobem spoluvytváří. Dá se říci, že právě takový je dubnový Host. Jsou v něm cítit určité rozpaky nad literaturou, nebo lépe řečeno hledání její další perspektivy. Tak můžeme vnímat rozhovor s Danielou Fischerovou, která mimo jiné hovoří o tom, že česká literatura po listopadu 1989 ztratila své dominantní téma a zahlcována všudypřítomnými příběhy neví, kterým směrem se vydat. Otázka, zda příběh ještě vůbec může dnes nějak působit, a pokud ano, tak jak, je jádrem sporu mezi básníkem Petrem Králem a kritikem Jiřím Trávníčkem. Naopak nad soudobou českou poezií pocítuje jisté rozpaky Jan Štolba, který v rozhovoru s Ladislavem Puršlem říká, že mu zde „schází tvrdá a vážná hra“, vědomí, že je autor „v textu opravdu vnitřně přítomen“, že se „text básníkovi skutečně udál“. (Knihou kritik a esejů Jana Štolby *Nedopadající džbán* se zabývá v rubrice Kritika Karel Piorecký.) Konec iluzí, beznaděj a bezvýchodnost, pád do chaosu, pornografie — tyto charakteristiky zaznívají nejčastěji v souvislosti s kultovním románem Jana Pelce ...a bude hůř. Autorským naturelem tohoto „šmejda z undergroundu“, jak Pelce nazval Ivan Sviták, a recepci jeho díla se zbývá Milena M. Marešová. Opravdovou korunu nihilismu však nasazuje Martin Reiner v esejí *Kočička na okně*, když poukazuje na stále omezenější možnosti komunikace pomocí tištěného slova a pochybuje vůbec o jeho další budoucnosti. Téměř jako kontrapunkt pak v těchto souvislostech vyznívá studie Jana Wiendla, který se — u příležitosti letošního „šaldovského roku“ — zabývá vztahem F. X. Šaldy k poezii Otokara Březiny: „Chce být bílou učitelkou heroismu života duchového [...] A v tom smyslu je právě příznačná naší době, jež přichází po pustém materialistickém naturalismu, době, jež chce být idealistickou nejen stylem svých figur a vůní svého slovníku, ale hlouběji... profilací svých nadějí a dynamikou svých tužeb.“ Šaldova slova o sbírce *Větry od pólů*, která zde Wiendl cituje, tak do „rozpačité“ atmosféry dubnového Hosta vnáší i odstín nostalgie. Anebo spíš naděje? Záleží na čtenáři.

Miroslav Balašík, šéfredaktor



4

2007

- 2** UVÍZLÉ VĚTY KARLA HVÍŽĎALY
O vnitřním Bohu
- 7** OSOBNOST
Co s námi udělá přežranost příběhy...
Rozhovor se spisovatelkou Danielou Fischerovou
- 12** GLOSA DUŠANA ŠLOSARA
Bankovní produkty?
- 13** KRITIKA
Karel Piorecký: Poezie jako zjevení okamžiku
Jan Štolba: Nedopadající džbán. Úvahy o básnících a poezii
- 17 Michal Sýkora: Bouřkové mraky civilizace
David Mitchell: Atlas mraků
- 21 Michal Kříž: Historie jedné osoby a doby
Obsluhoval jsem anglického krále, režie Jiří Menzel, ČR 2006
- 21 László G. Kovács: Diamanty vybrané z lidských řečí
Jiří Menzel a Péter Esterházy rozprávěli o Hrabalovi v budapeštském kině Örökmozgó
- 62 Eliška F. Juříková: Svět úžasný jako čurající mrtvá kráskas
aneb Dráždivý styl literární perverze
Miloš Urban: Mrtvý holky
- 20** OTÁZKA JANA ŠTOLBÝ
PRO VLADIMÍRA „LÁBUSE“ DRÁPALA
- 25** ESEJ
Martin Reiner: Kočička na okně
Esej o budoucnosti slova
- 29** BELETRIE
František Listopad: Rosa definitivně
- 30 František Listopad: Píšu na schodech mezi něčím a ničím...
- 31 Stanislav Beran: Devatenáct set
- 35** ROZHOVOR
A vzápětí už sbírat střepy...
Rozhovor s kritikem, spisovatelem a hudebníkem Janem Štolbou
- 38** POLEMIKA
Petr Král: Příběh jako regrese
- 39 Jiří Trávníček: Skutečná tvorba v pojetí Petra Krále aneb Nuda od nudy pojde
- 41** ZÁPISNÍK PAVLA KOTRLY
POD aneb Sám sobě nakladatelem
- 42** POHLEDY
Milena M. Marešová: Pelc ...a fenomén?
- 46** KROMÁNU
Jiří Trávníček: Nesoustavné poznámky 14

47 FILMOVÁ GLOSA

Štěpán Kučera: Goyovy přízraky nejsou o Goyovi?
K posledního filmu Miloše Formana

48 VÝROČÍ

Jan Wiendl: Ale sny se slétají jako ptáci k rozsévajícímu...
Šalda a Březina — sen o řádu

54 F. X. Šalda: Z poezie

55 MŮJ LITERÁRNÍ KÁNON

Martin C. Putna, Vít Slíva

57 KNIHOVNIČKA

JANY KLUSÁKOVÉ

58 NA ŠPATNÉ ADRESE

U Pavla Řezníčka

61 FOTOGRAFIE

Josef Moucha: Ženy
fotografky Dany Kyndrové

RECENZE

- 64 Milena M. Marešová: Bedekr pro pět cest
Tomáš Halík: Prolínání světů. Ze života světových náboženství
- 65 Radomil Novák: Takový „normální“ svět
Věra Nosková: Ať si holky popláčou. Fejetony a jiné krátké texty
- 65 Milena Fucimanová: Bolest se unaví, prázdnota ne
Magdaléna Platzová: Aaronův skok
- 66 Daniela Mrázová: Proč se ptát malíře, zda by byl raději hluchý, nebo slepý?
Lars Saabye Christensen: Model
- 68 Daniel Nemrava: Drobky ze žhavé kubánské literární pece
Kubánská čítanka
- 69 Karolína Stehlíková: Dva prosté příběhy
Edvard Hoem: Příběh matky a otce
- 70 Věra Suková: Špetka Pirandella teoretika
Luigi Pirandello: Humor
- 70 Jan Štolba: To neuhasitelné
Jan Suk — Petra Růžičková: Tajná schodiště

73 Pavel Ondračka: Hluboká kniha o blues

Robert Palmer: Opravdové blues

74 Tomáš Borovský: Revoluce a svátky
Mona Ozoufová: Revoluční svátky 1789–1799

74 Dora Viceníková: Postpolitické divadlo Elfriedy Jelinekové
Barbora Schnelle: Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu

76 Lukáš Merz: Pokus o dějiny americké poezie
Jiří Flajšar: Dějiny americké poezie

77 Jaroslav Balvín ml.: Za všechno může čas a přesun od orality ke gramotnosti
Walter J. Ong: Technologizace slova

78 Jan Němec: Orbis pictus
Babel, režie Alejandro Gonzáles Iñárritu, Francie, USA, Mexiko 2006

79 Jan Křipač: Příběh(y) války
Vlajky našich otců, režie Clint Eastwood, USA 2006

79 Petra Havelková: Krvavé hody v Mahenově divadle
Federico García Lorca: Krvavá svatba, režie Jan Mikulášek, Mahenovo divadlo v Brně

67 PERISKOP

Pavel Ondračka: V umění se sny naplňují
Katarzyna Kozyra: In Art Dreams Come True, Dům pánů z Kunštátu, Brno

71 ČERVOTOČ

Magdalena Bláhová: Kolchidská kouzelnice v Sudetech
Euripides: Medeia, přeložil V. Renč, režie Věra Herajtová, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec

75 ZOOM

Kamil Věchýtek: Tajemství dětského filmu
Maharal — Tajemství talismanu, režie Pavel Jandourek, ČR 2006

81 TELEGRAFICKY

Jan Němec: Ticho a kroky
aneb Co zbývá básníkovi?

SVĚTOVÁ LITERATURA

82 ESEJ

Sureyyya Evren: Hledět umírajícímu do tváře

84 TÉMA: EUROZINE

Marek Sečkař: www.eurozine.com
O jednom úspěšném internetovém projektu

87 Nízká čtenost nemusí znamenat bezvýznamnost...
Rozhovor se šéfredaktorem Eurozinu Carlem Henrikem Fredrikssonem

89 Všechny texty jsou svým způsobem zaujaté...
Se Simonem Garnettem o edičních postupech Eurozinu

91 BELETRIE

Rybařit v červenci na Susquehanně
Verše Billyho Collinse

97 GLOS Y

Kateřina Tučková: Klec osudu
Věry Sládkové

- 98 Kateřina Rollová: Granty jsou šanci talentovaných autorů a nových příběhů
- 99 Milan Ohnisko: Vážený pane Němče
- 99 Boris Cvek: Umění Joyce a Prousta

100 HOSTINEC

— Svět pohádek není přehledně útěšný, to je velký omyl. Podívejte se na dobrou pohádku a najdete v ní víc utrpení, zla a strachu než v pěti televizních hrách. Ale je pravda, že dnešní svět není eticky přehledný. Nikdy nebyl. Dnes je stupnice hodnot rozmydlená naší pubertální vzpurností. My — teď myslím nás Západ'any — jsme jako děti kolem patnácti let, které právě trpí pupínky a bludem vševědoucnosti. Nic mi neříkejte, o ničem mě nepoučujte, všechno vím líp a na všechno si přijdu sám.

ROZHOVOR SE SPISOVATELKOU DANIELOU FISCHEROVOU / S. 7

— Mimo jeho „fan klub“ může především pozdější Pelcovo dílo působit podobně tragikomicky jako obstarožní rebelové, mechem obrostlí motorkáři a vysloužilí anarchisté. Stále proti, ale bez náboje, neboť svou, jakkoliv adresnou kritikou nešokuje, podobně jako už dávno jsou překonány všechny perversity, které mohl kdy vymyslet. Jeho varování před globalizací a uniformitou je překřičeno. Dopracoval se k obecně „blbé“ náladě. Svět, v němž se téměř vše může, „požral“ i jeho inspiraci. Zůstává jen vyšeptalá groteska, absurdita vedená k nepochopitelnosti.

MILENA M. MAREŠOVÁ: JAN PELC ...A FENOMÉN? / S. 42

— Vzpomínka na právě skončivší zimu: sladký puch špíny z nemytých těl udeří vás do nozder, když vstoupíte do čítárny Městské knihovny v Praze na M. náměstí. Mrazy jsou nepříjemné; v čítárně sálá ústřední topení, a proto osm bezdomovců sedí vedle sebe jako vlaštovky na drátě a vousaté hlavy v kuliších schovávají za International Herald Tribune, Washington Post a Le Monde. Jedna lehčí žena z Perlovky předstírá, že čte Financial Times. Podmínkou, aby zůstali v teple, je číst a nespát. Komu klesne za Washington Post hlava, bude nemilosrdně vyhozen na mráz. A takto bych donutil český národ číst. V určité dny by městská teplárna přestala topit. Ústřední topení by sálalo jen v knihovnách u zvláště určených regálů, kupříkladu „Česká poezie“ nebo „Česká beletrie“.

NA ŠPATNÉ ADRESE U PAVLA ŘEZNIČKA / S. 58

■ RELIKVIÁŘ / CLIFTONKA!

Toto je svazček cliftonek, které najdeme dnes spíše u sběratelů a občas u antikváře než ve veřejných knihovnických sbírkách, odkud byly buď rozkradeny, či v průběhu dvacátého století vyřazeny jako bezcenný brak. Těm sešitkům osmerkového formátu, sešitkům o dvaatřicet stranách, sešitkům plným nejúžasnějších dobrodružství bylo na sklonku loňského roku přesně sto let. Původně *Detektivní novely*, které v čase *masarykovské domoviny* zmučovaly v reedicích na *Detektivní novely* a posléze v průběhu *protentokrátu* (opět v reedicích) na *Dobré detektivní čtení*; to vše byly jedinečné příběhy, jejichž hrdina se jmenuje Léon Clifton — mimochodem pravděpodobně první český detektiv, byť se děj odehrává v Americe. Proto tedy cliftonka. Celkem vyšlo 275 sešitků, a tenhle „prý“ mor „prý“ otrávil celé generace. Cliftonka totiž, byla-li podána jinochu sotva dospívajícímu, často v něm vzbudila nesmírné touhy po dobrodružství, detektivních zápletkách, případně po exhumaci nebo vivisekci: vše je tu hojně obsaženo. Takovou čtenářskou zkušenost potom sotva zhojíte líčením Starého bělidla; a měkké srdce paní Rusky vám bude navždy podezřelé, zda u něj nedošlo k zásahu šíleným lékařem... Jen si vezměme, jak důmyslné a útočné byly samy názvy jednotlivých cliftonek: *Tři hodiny v plamenech*, *Krev za krev!*, *Nocleh v umrlčí komoře* nebo *Příšerný host*... Svou první cliftonku jsem zhltl ve svých jedenácti — jako klasický salát neměla titulku (až dodatečně, po více než dvaceti letech, jsem zjistil, že se jmenovala *Travičí koní*), ale o to víc mě v dutých osmdesátých letech fascinovala. Temnotou? Dobrodružným spádem? Nebezpečím? Alternativou k obsedantnímu strachu z možnosti válečného konfliktu na zeměkouli? Těžko se v tom dnes vyznat: obávám se však, že dnešní chlapečci jsou na prahu svého náctiletí otrlími a často cynickými analfabety. Ty nerozrušíte ani sešitkem s názvem *Rána kladivem*. Cliftonky se zastavily v našich škamnech, a tak nezbyvá než je nějak v sobě tiše pěstovat a chovat si je, když už jsou v tak omšele kmetském věku. Dřív než vymřou úplně.

MICHAL JAREŠ



■ Rozhovor se spisovatelkou
Danielou Fischerovou



foto: Vojtěch Vlk

Co s námi udělá přežranost příběhy...

Před několika týdny rozdala Česká literární akademie podruhé od svého založení dvě literární ceny. Cenu Ladislava Fukse „za životní zásluhy o rozvoj české literatury“ získal Milan Kundera, Cenu Boženy Němcové za dílo, které „významně přispělo k rozvoji české literatury a společnosti“, obdržela Daniela Fischerová za svůj první román *Happy end*. Ke jménu Daniely Fischerové se však až dosud většinou přidávala charakteristika „dramatička“. Má za sebou desítky rozhlasových her, filmových scénářů, dramát či pohádek. Legendární se stala hned její první divadelní hra *Hodina mezi psem a vlkem*, která byla v roce 1979 záhy po svém uvedení v Realistickém divadle zakázána. V loňském roce vyhrál její scénář o siamských dvojčatech s názvem *Spolu soutěž* Filmové nadace RWE & Barrandov Studio a má být do tří let zfilmován.

Stala jste se „slavnou“ hned svým prvním dílem, divadelní hrou o Villonovi *Hodina mezi psem a vlkem*, která byla z nařízení ÚV KSČ po třech reprízách stažena — a vy jste se hned na počátku tvůrčí kariéry stala zakázanou autorkou. Co to pro vás znamenalo? Po úspěšné premiéře jste jistě měla spoustu plánů a nadějí...

Když se dívám zpátky, tak to byla jedna z nejlepších událostí mého života. Ta hra vznikla docela kuriózně. Moje spolužačka z FAMU, dneska dokumentární režisérka Kristinka Vlachová, dostala nabídku napsat pro liberecké divadlo muzikál o Villonovi. Měli mizernou návštěvnost, a tak vsadili na jistotu — romantický rebel, pařížské děvky, tanec a zpěv! Kristinka neměla čas a z přátelství tu šanci přepustila mně. Tenkrát byla každá jen trošku slušná práce vzácná. A tak jsem to v bláhovém sebevědomí mládí vzala, i když jsem do té doby byla divadlem zcela nepolíbená. Nikdy mě ani nenapadlo psát drama. Chtěla jsem být hlubokomyslná zaumná prozaička. Přečetla jsem o Villonovi dvě tři knihy a sepsala jsem cosi, co v mých představách byl muzikál. Z Liberce mi to obratem, bez omluv a vysvětlení, rovnou hodili na hlavu.

To vám bylo devětadvacet let...

Ano. Dneska vydávají knihy osmnáctiletí, ale tehdy se na první knížku čekalo dlouhé roky. Mně bylo málem třicet a nebylo za mnou dokonale nic. Vystudovala jsem FAMU, ale nikdo mi nic nenatočil a nevydala jsem ani fejeton. Když mi odmítli hru, zachvátil mě pocit, jako když se s vámi zhoupne letadlo a žaludek vám žbluňkne leknutím. Měla jsem dojem, že jsem se někde v životě zásadně spletla, že spisovatelkou nikdy nebudu, že prostě nemám talent a že bych se — ale honem! — měla naučit něco pořádného, nějaké poctivé řemeslo. Pak jsem Villona pustila z hlavy a po půl roce mi najednou zavolal nějaký neznámý pán. Představil se jako dramaturg Milan Klíma. Řekl, že můj rukopis nějak doputoval k Luboši Pistoriovi a ten má zájem ho inscenovat. Já jsem věděla o divadle skutečně tak málo, že jsem ani netušila, kdo to je. A doba byla všelijaká,

člověk si dával na známosti pozor. Tak jsem se zcela pitomě zeptala: „A ten Pistorius, to je slušnej člověk?“ V telefonu byla dlouhá ohromená pauza. Klíma musel tu nehoráznost vydýchat. Potom řekl přísným hlasem: „Pistorius? To je nejslušnější člověk českého divadla!“ Časem jsem měla poznat, že skutečně byl.

Pistorius tehdy tajně dělal dramaturga spoustě emigrantských a zakázaných autorů, Havlovi, Kohoutovi, Sidonovi, Landovskému, znal všechny tehdejší dramatiky, jejich osudy i jejich styl. Když se mu dostal do ruky můj kousek, byl si naprosto jist, že ho nenapsala žádná Daniela Fischerová, protože to jméno nikdy neslyšel. Kdyby tu rostla nějaká dramatička, musel by to dávno vědět, byli jsme strašně malý rybník a každý kapr jiné kapry znal. Čili mu bylo jasné, že dělám někomu „pokrejšvače“. Mnohem později mi vyprávěl, jak v tom textu rejdl tužkou a mudroval: „Tak tenhle dialog vypadá na Kohouta, ale tohle řešení by Kohout nezvolil... že by to byl Sidon? Ale ten dělá jiné postavy...“ a tak dál. Prý si nechal asi dvě procenta pravděpodobnosti, že bych to přece jenom mohla napsat já. Pak mě pozval k sobě domů. Tehdy vládla móda afro a já jsem se hrozně chtěla líbit. Zazvonila jsem, dveře se otevřely a za nimi stála celá rodina. Všichni byli napnutí, kdo přijde. A bum!, v chodbě stála holka, zlaté kudrlinky kolem hlavy a zmalovaná jako papoušek. Luboš mi pak řekl, že jsem vypadala jako sekretářka a že v tu chvíli vzal poslední dvě procenta naděje zpět. Ale pak jsme seděli u něj v pracovně až do půlnoci a testovali jsme si jeden druhého. On se mnou mluvil jako s „pokrejšvačkou“ a jen doufal, že jsem natolik chytrá, abych jeho připomínky tomu pravému autorovi správně tlumočila. Pak se do něj začalo vkrádat podezření, že bych to přece jen mohla být já. „Víte, co vás prozradilo?“ řekl. „Scénické poznámky. Ta hra vypadala, že ji napsal starší profík, a přitom tam byly úplně nesmyslné poznámky typu *vede zleva*. To by profík jakživ nenapsal. To přece není autorova starost! To může napsat jen někdo totálně naivní, kdo o divadle nic neví. Že byste to přece jen napsala vy?“ Stejný problém měla

i StB. Prý vznesla na vedení FAMU dotaz, jestli jsem za studií prokázala dost talentu, abych byla schopná napsat hru.

Byla jste mladá dramatička, uvedli vám hru, která vzbudila velký ohlas, tím spíš ale musel být zákaz dalšího uvádění a pro vás i další práce velmi tvrdý. Ale já si pamatuju na pocit čirého štěstí. Představení bylo krásné a ten průser, který nastal, mi moc pomohl. Víte, mně asi nikdy nehrozilo, že by se ze mě stala prorežimní autorka, ale tohle byl takový osudový pošťouch, slušně se to řekne impuls, že tudy cesta prostě nevede. Od té chvíle jsem jasně věděla, jak jsou karty rozdané.

Ale disidentkou jste se přesto nestala.

Ne, nebyla jsem chartistka. Byla jsem typická šedá zóna. Nehráli mě, občas jsem šla na nějaký výslech, mého muže kvůli mně vylili z práce, ale nic horšího se nestalo. Najednou jsem se ovšem ocitla mezi úplně jinými lidmi. Mívali jsme tajné schůzky nahoře ve vyšehradské bráně, s Václavem Havlem, Josefem Topolem, Vlastou Chramostovou, Františkem Pavlíčkem a dalšími za plot vykázanými divadelníky. Po několika letech přišel nějaký výnos, že bych mohla být hraná, ale jen mimo Prahu...

Jaký to byl výnos? To vám někdo z ÚV zavolal a řekl: tak už můžete, ale ne Praze? Ale kdepak! To si to představujete moc demokraticky. Tyhle věci se vyřizovaly raději po telefonu. Třeba do Realistického divadla zavolali z ÚV KSČ den před premiérou *Hodiny mezi psem a vlkem*, že to představení stahují. Žádný papír na to samozřejmě není, žádný podpis, žádný štempl, žádný otisk prstu... Tehdy se nečekané statečně zachoval ředitel Zdeněk Buchvaldek. Vzešel se tomu rozhodnutí a řekl, že udělá tři reprízy a pak se bude diskutovat dál. Kdo v té době nežil, ten to nedocenil. Byl ředitel divadla, čímž se samozřejmě rozumí člen strany. Vzepřít se direktivě ÚV, to bylo jako přeskočit svůj stín. Já o zákazu neměla ani zdání, Luboš mi to řekl až po premiéře, abych nebyla moc nervózní. Ale myslíte, že mně, které se to týkalo nejvíc, někdy někdo vůbec sdělil, že mi zakázal hru? Houby! Ani slovo. Se mnou se nikdy nikdo ne bavil.

V osmdesátých letech jste se už mohla věnovat i filmu. Tím nejznámějším je asi *Vlčí bouda*, kterou režírovala Věra Chytilová. Prý ale na tuto spolupráci nemáte úplně radostné vzpomínky...

Především: Věra Chytilová je velké jméno české kinematografie a zasluhuje respekt. Ale kdo s ní spolupracoval tak natěsno jako já — scházely jsme se přes půl roku téměř denně —, ten ví, že není snadné s ní vycházet. Díkybohu, já jsem spíš klid'as. Věra je velmi výbušná a potřebuje to, čemu se říká „dělat scény“. Brzo mi došlo, že si to nesmím brát osobně, že je to cosi jako atmosférické poruchy... v systému je příliš energie a musí se občas vybit jako blesk. Když na mě křičela, zmlkla jsem a přehrála jsem se do role „brouk se staví mrtvým“, prostě jsem počkala, až to přejde, a pak jsme jely dál. Rozešly jsme se v dobrém, ale už bych do té spolupráce víckrát nevstoupila. Nebo se to dá říct i vliďněji: už bych do té spolupráce víckrát nevstoupila, ale rozešly jsme se v dobrém.

Říkala jste, že jste patřila spíše do šedé zóny, tam by bylo možné asi zařadit i vaše generační druhy — dramatiky Karla Steigerwalda a Alexe Koenigsmarka. Cítíte jste s nimi nějakou spřízněnost? Kromě německých příjmení?

Karel i Alex byli mí spolužáci z FAMU. Chodili spolu do ročníku a všechny mátlí těmi svými německými jmény, takže se občas vydávali za Steigermarka a Koenigswalda a bavili se tím, jak si je všichni pletou. S Karlem jsme si byli lidsky i jako autoři blíží.

Co to „blíž“ znamená? Jednou jste hovořila o tom, že pro vaši generaci je typickým tématem střet jedince s mocí...

S Karlem Steigerwaldem jsme se ocitli v březnu 1990 v New Yorku. Tehdy strmě vyletěla hvězda Václava Havla a svět se o nás začal zajímat. Newyorská univerzita uspořádala týden o české literatuře. Bylo to strašně velkorysé, asi šedesát lidí letělo prezidentským speciálem, byl tam každý, kdo měl jenom trochu jméno, prozaici, básníci, dramatici, kritici. Kdyby ten speciál tehdy spadl, česká literatura by se možná vydala úplně jinudy. Každý jsme měli v New Yorku referát a ten můj byl o tom, jak se česká dramatika víc než deset let nutkavě zaobírá tématem člověk kontra moc. Každý jsme to mleli na svůj způsob, ale bylo to evidentně o tomtéž. Moc byla vždycky zlá a hloupá. Jedinec, který se s ní střetl, se buď ohnul, nebo to s ním dopadlo moc špatně. Naše hry nikdy neměly happy end. Nikdy nezvítězil člověk, vždycky to vyhrála moc. Samozřejmě, byly to kamufláže, nepsali jsme o straně a vládě, ale volili jsme nejružnější metafory: pro Karla to bylo Rakousko-Uhersko, pro mě francouzská inkvizice, mytická Čína a jednou dokonce d'ábel sám.

Jak toto téma chápali Američané? V jejich kinematografii většinou v konfliktu s mocí jedinec vítězí...

Víte, oni všechno chápou po svém. V roce 1994 si Juilliard School — to je vysoká umělecká škola v New Yorku — vybrala jako absolventské představení *Hodinu mezi psem a vlkem*. Já jsem měla dojem, že se museli příšerně splést. Že je to dramaturgický omyl jak Brno, omyl jak New York! Je to přece hra o svobodě slova. Ale propána, svoboda slova není americký problém! A už vůbec ne v roce 1994! To musí selhat, oni to nebudou mít o čem hrát! — Ale pak mě pozvali na zkoušky. Ke svému úžasu jsem zjistila, že do role Františka Villona obsadili jediného černocho v ansámblu. Oni si to dekovali jako hru o rasové diskriminaci! Chápete to? Kdyby mi někdo v Praze roku 1978 řekl, že píšu hru o rasové diskriminaci černocho, tak si snad ani nezaťukám na čelo, jak nedozírná by to byla pitomost. No vidíte, a jim to nějakým zvláštním způsobem fungovalo. Bylo sice trochu směšné vidět mladého černocho v historickém kostýmu z patnáctého století, jak hraje na loutnu na francouzském zámku, ale proč ne? To je záhada divadla. V každé zemi, v každé době vznikne ze stejného textu zcela jiná hra.

Má dnešní doba, nebo dejme tomu doba po listopadu 1989 pro vás nějaké takové generační téma?

Odpovím oklikou. Opět s Karlem Steigerwaldem jsme byli v roce 1991 v Kodani. Jeden jarní večer jsme strávili s šéfdramaturgem dramatického vysílání dánské televize. Byl to moc sympatický muž. Zeptal se nás: „A poslyšte, o čem vy čeští dramatici teď budete psát? Co je dnes pro Čechy téma doby?“ A my řekli: „Milý pane, to kdybychom věděli! Nemáme ani páru. Téma střetu člověka s mocí už je passé, a nové ještě neodhalilo svou tvář. A vy... vy víte, co je téma pro Dány?“ A on zvážněl a řekl: „Ovšemže vím. Největší dánské téma je



DANA KYNDROVÁ Levoča (Slovensko) 1991

samota. Dán je velmi osamělý člověk.“ Tehdy jsme tomu moc nerozuměli. On říkal: „To neznáte? Vážně? Ale poznáte. To přijde. Samota je taková daň ze svobody. Počkejte deset patnáct let.“ Ta lhůta už vypršela. Já už dávno nejsem v hlavním proudu, ale ptávám se svých mladých studentů, jestli je samota české téma, a často přitakávají, že je. Mají dojem, že dnes si každý jde po svém prkně. Moje osobní téma to není, moje zkušenost je jiná, ale třeba se ho ujmou dramatici, kterým je dneska kolem dvaceti.

Samota jako daň ze svobody... Mohla byste to trochu rozvést?

Znáte slavný, cenami ověšený americký seriál *Ally McBeal*? Hlavní tah, princip vyprávění spočívá v tom, že krásná a chytrá hrdinka se věčně zamilovává a odmilovává. Vždycky si najde partnera, zazáří naděje na velkou lásku... ale my rafinovaní diváci už víme, že to nevydrží déle než tři díly a vztah se zas rozpadne. To je příběh o samotě, příběh o zradě snadnosti. — Předchozí století zplodila jiný příběhový vzorec: hrdina žije v nešťastném manželství, zmítá se jak liška v pasti, ale nemůže z něj ven. Dnes západní člověk platí daň za to, jak snadné je navázat a jak snadné je rozvázat vztah. Žádné „co Bůh spojil, člověk nerozdvouj“. Průměrný Američan se prý stěhuje sedmáctkrát za život. Navštívili jsme jednu americkou rodinu těsně před stěhováním. Měli krásně zařízený dům, kvetoucí zahradu, ale sbalili si pár osobních věcí a všechno ostatní opustili. Proč si brát nábytek? Odstěhují se do úplně

jiného státu a tam bude jiný, jinak zařízený domek a jiná zahrada a jiní sousedé a jiná škola pro jejich děti... pobudou tam několik let a zase půjdou dál. Je to svoboda, nebo povrchnost? Bohatost života, nebo pošetilost, která nám rozseká život do bezvýznamna a udělá z něj jen barevnou drť? Americké dítě si nemůže dovolit navázat hluboké vztahy, protože příští rok bude někde úplně jinde, takže je citově bezpečnější se na nikoho příliš nevázat. Půvabná a věčně osamělá Allynka McBeal je velká identifikační figura. Kdyby nebyla, nemá ten seriál takový ohlas. Miliony Allynek oběho pohlaví sedí před obrazovkou a přitakávají z celého srdce: mně to taky už zase nevyšlo, já taky tak toužím po věčné lásce a jsem pořád sama. To je druhá strana mince svobody. Take it easy, neber to moc vážně. Nevaž se, odvaž se.

Takové stěhování ale u nás ani v Evropě zatím není úplně běžné, přesto říkáte, že i tady je samota tématem. Odkud se tu bere?

Je zde velmi konkurenční prostředí. Konkurence a koheze se vzájemně oslabují. Hned přeložím do češtiny: soutěž nezná bratra. Sílí tu pocit, že život není nic jiného nežli určené psi dostihy.

A co je vaše téma?

Karel kdysi v jednom interview říkal, že každý autor má celý život jedno téma, které jen variuje pořád dokola. Když se zkusím podívat z odstupu na své psaní (což samozřejmě nejde,

člověk nikdy dost neodstoupí!), tak se mi zdá, že mým tématem je vina, nebo ještě lépe: nevratnost. Nedostaneme druhou šanci, a co se stalo, nemůže se odestát. To se mi v textech objevuje až podezřele často. Až si říkám, jestli nemám nějakou mrtvolu ve skříní.

Má to nějaký osobní důvod?

Ta mrtvola ve skříní to není. Jistě jsem udělala tisíce chyb, ale nemám v osobní paměti požár nějaké strašlivé viny... ani jsem nebyla obětí velkého zla. Spíš mě odjakživa fascinují alternativy. — Věříte na metaforickou roli nemocí? Já ano. Několik let jsem trpěla poruchou zvanou diplopie aneb dvojité vidění. Řekli mi, že je to obrna očního nervu, ale já si o tom myslím své. Prostě vidíte všechno ve dvou verzích. Víte, že nic není jenom tak, anebo tak. — Tuhle poruchu jsem v *Happy endu* přičkla svému drahému Mondspieglovi, jedné z nejoblíbenějších figur, které jsem kdy napsala.

Když takto mluvíme o tom, co by kdyby, jak se ve vašich knihách prolíná fikce, realita a případně mýty? V jakém poměru jsou namíchaný?

Řekla bych tak dvě ku jedné pro fikci. Nejsem dokumentaristka, nemám na to trpělivost. Mnohem raději si vymýšlím. Filmový scénář, který jsem nedávno dopsala, je o skutečných českých siamských dvojčatech. Jsou známa základní životopisná data, to je pro mě jistý pevný skelet. Ale živé maso příběhu, to nejdůležitější — jak ty dvě myslely, co k sobě cítily, jak vypadal jejich zcela soukromý život — to jsem si díkybohu musela i mohla vymyslet. Tomuto typu příběhu se říká americkým neologismem *faction* — směr faktů a fikce. To je poloha, kterou mám nejradši.

Ve hře *Hodina mezi psem a vlkem* se ale řeší také téma angažovanosti spisovatele. Jak dalece by se měl autor podílet na věcech veřejných? Nebo spíše: jak se změnil váš postoj k této otázce po listopadu 1989?

Změnil se hodně. Kdysi, v těch cynických a nedobrých sedmdesátých osmdesátých letech jsem věřila, že spisovatel má být trochu osvěťář. Tehdy to tak bylo. Autor, a především dramatik, se angažoval takřka automaticky. Divadelní publikum mělo strašně citlivé senzory. Stačilo z jeviště říct, že král má oslí uši, a už to v té anonymní temné sluji hlediště zašumělo, lidé se smáli a tleskali. Zdálo se mi, že jsme jedna velká parta, která ví své. Tehdy jsem měla pocit, že by člověk měl dávat psaním najevo své postoje. Po listopadu jsem si řekla: a dost! To už není moje starost, ať si politika dělá, co umí, osvětu přenechme novinářům, v té roli už mě nikdo nepotřebuje. Zrovna včera jsem měla seminář se studenty a povídali jsme si o pohádce, co že je to vlastně za žánr. Říkala jsem jim: „Jestli někdo z vás cítí potřebu vyjadřovat se k otázkám dobra a zla, buďte si vědomí, že vám za to kritika děsně nafackuje, už nikdo nechce být moralizován svým spisovatelem! Ten slavný slogan, že spisovatel je svědomí národa, to je dneska leda pro smích. Ale pokud skutečně chcete mluvit o dobru a o zlu, pište pohádky! Tam vám to projde. Pohádka to má v popisu práce, tam vás nikdo nenachytá na švestkách.“ Já tu potřebu mám taky, proto píšu pohádky.

Není psaní pohádek také jakýmsi návratem k normalizaci, kdy dobro a zlo bylo jasně pojmenovatelné a alegorie jediný způsob, jak se k němu vyjádřit?

Ano, je to tak. České drama bylo silné i proto, že bylo metaforické. Bylo to kvůli cenzuře, kvůli nutnosti šifrovat, ale divadel-

ní řeči to strašně prospělo. Tu únavnou nudnou imitací života v jeho všednosti si přivlastnila televizní hra, a v naprosté většině případů tak pracuje dodnes: postavy „jako ty a já“ chodí mezi kuchyní a obývacím a napodobují co nejvěrněji dialogy, které se tak mezi kuchyní a obývacím říkají. Metafora je velká zkratka. Nezdržuje vás balastem banalit, dává možnost říct věci přesněji a překvapivěji. Mně je takový způsob psaní blízký, já tu všednodenní realitu opravdu moc nepotřebuju. V tom, co píšu, je jí právě jen tolik jako těsta na tenké palačince: aby bylo do čeho zabalit, co chci říct.

Chodíte dneska do divadla?

Ne, moc ne. Ale nechci tím říct, že dnešní divadlo za to nestojí. Víc chodím do kina, víc čtu.

Není problém i v tom, že hranice mezi dobrem a zlem je dnes mnohem méně zřetelná, a vy se tedy uchylujete k pohádce, kde je ten svět přehledně útěšný?

Svět pohádek není přehledně útěšný, to je velký omyl. Podívejte se na dobrou pohádku a najdete v ní víc utrpení, zla a strachu než v pěti televizních hrách. Ale je pravda, že dnešní svět není eticky přehledný. Nikdy nebyl. Dnes je stupnice hodnot rozmydlená naší pubertální vzpurností. My — teď myslím nás Západany — jsme jako děti kolem patnácti let, které právě trpí pupínky a bludem vševědoucnosti. Nic mi neříkejte, o ničem mě nepoučujte, všechno vím líp a na všechno si přijdu sám.

Podle čeho se tedy dnes orientujete ve světě?

Konstitutivním rysem pohádky je princip zásluhovosti. Dobré čeká odměna a zlé trest. Příběh, který tohle nenaplní, prostě přepadá přes okraj žánru a není pohádkou. A jeden student se na semináři ozval: „Ale to je lež! Tím vlastně dětem předkládáme model, který nefunguje, takhle to v životě přece nechodí!“ Měl jistě pravdu. Stačí se rozhlédnout, jak dostává princip zásluhovosti v realitě na frak, kolik slušných lidí bez vlastního zavinění trpí a kolik grázlů se nám směje za bukem. Já ale přesto na princip zásluhovosti kdesi v hluboké struktuře života věřím. To není náboženství, to není dogma, to je z mé strany jen přitakání jedné verzi interpretace. Ze všech modelů, které už lidstvo na to téma vyprodukovalo, se mi nejvíc líbí model karmický. V krátkodobém plánu je princip zásluhovosti totální omyl. V dlouhodobém — což ovšem předpokládá možnost, že jsme tady vždycky byli a vždycky budeme — jde aspoň doufat v princip spravedlnosti. Křesťan řekne, že boží mlýny melou pomalu, ale jistě. Buddha řekne, že semena, která člověk zasel, dříve či později dají plody, které bude muset sníst. Jeden buddhistický mnich skvěle definoval karmu: „Není kam utéct.“ Stručněji už to asi vyjádřit nejde. A že to není vidět zblízka? Kdybychom si vykoukali oči, neuvídíme růst stromu, a on přesto zcela nepopíratelně roste. Možná že pohádka se svým principem „dobro za dobro, zlo za zlo“ je nejrealističtější ze všech žánrů... jen její pravidla platí v jiném časovém řádu, než v jakém se cítíme doma my.

Pomáhá vám v tomto poznání buddhismus, kterému se věnujete?

Aby nevzniklo zmatení: velmi jsem si oblíbila buddhistickou meditaci zvanou vipassaná, což znamená prokouknutí nebo vhled. Na světě je spousta druhů meditací a liší se od sebe jako různé sporty, každá s tou myslí cvičí po svém. Mně se zdá, že ta

buddhistická je hrozně dobře vymyšlená, že je to prostě nejlepší know how. Ale nemůžu o sobě říct, že jsem buddhistka. Buddhismus nepoutá lidi sektářským způsobem, spíš je ze samotného svého principu varuje před jakýmkoli ulpěním. V buddhismu nemůžete být kacíř, i kdybyste sebevíc chtěl. Ten pojem tam vůbec nemá místo. Vzpomínám, jak tu měl dalajláma kdysi přednášku. Říkal, že každé náboženství je dobré a že on je buddhista jen proto, že se tak narodil a nemá proč to měnit, ale že netvrdí, že buddhismus je lepší než jiná náboženství... a ostatně, že bez náboženství to jde taky. Tak, a teď v tomhle myšlenkovém poli zkuste být kacířem!

Vratme se k literatuře. V jednom rozhovoru jste řekla, že je kolem nás obrovská inflace příběhů. Co to podle vás s člověkem dělá?

Zpovrchňuje to. Je to klasický inflační princip: čeho je moc, to ztrácí na ceně. Pilný divák televize už viděl všechny typy zápletek. Pilný divák hororů už byl postrašen tolika druhy bubáků, že už je skoro nemožné přijít s něčím novým. Jednou to jsou obrovití pavouci, jindy ufoňi... bestiální vrazi, mrtvoly v mrazáku... ale to se jenom mění rekvizity, příběhy jsou jako vymlácená sláma a nepřekvapují. Víte, velký dramatický moment, takové trumfové eso v rukávu dramatika, je smrt dramatické figury. Když Václav Havel napsal *Asanaci*, už mu bylo přes padesát a byl upřímně zděšený, že poprvé v životě zabil postavu. Měl pocit, že udělal něco magicky podivného. Utěšovala jsem ho, ať si z toho nic nedělá, že já jsem dramatička jako Morana. Za mnou už byly hekatomby mrtvol: ve hře *Báj* jsem nechala vymřít celé kvetoucí město Hameln! Ale pozor! Tohle není problém morálky, ale samotných principů psaní. My dramatici máme opravdu málo tak silných karet, jako je smrt postavy. To eso vynášíme jenom tehdy, když je to pro příběh nezbytné. Pak smíme doufat, že to někým v hledišti aspoň zachvěje. Ale dnes si můžete zahrát takovou společenskou hru: zapněte namátkou televizi a surfujte po všech kanálech sem tam. Nejpozději do pěti minut vidíte někoho umřít. Co to pro nás citově znamená? Zhola nic. Riziko je i v tom, že dnes už i ty nejpitomějši seriály získaly jistou vyprávěcí rutinu. Tým autorů se učí všem technikám manipulace. Vědí, co do toho hrnce hodit, jaké ingredience se mají přidat, aby to takzvaně zabralo. Smrt nesmí v žádném delším vyprávění chybět. Jsme po uši přežraní příběhy a efekty a zápletkami, až to všechno splývá v bezvýznamný šum.

Není ale v tom obklopování se příběhy i něco útěšného? Vždyť právě v těch televizních seriálech dobro vždycky zvítězí a člověk má pocit, že svět přece jen nějak funguje. I to opakování stejných schémat může podvědomě člověku říkat, že je součástí něčeho důvěrně známého...

Jistě. Taky jsem oddaný konzument několika seriálů a taky mám nejeden náhradní svět. Coby autorka si občas připadám jako v narvaném autobuse v odpolední špičce, co by divačka hltám spoustu fikce, která se mi tak bohatě nabízí. Dohromady je to zajímavý pokus, který na sobě lidstvo provádí. Celá tisíciletí si lidé vystačili s několika bájemi svého etnika a země... s osudy vlastní rodiny a známých... stejné historky se omílaly léta, a kdo byl gramotný, přečetl za život několik knih. Nikdy dřív lidé neměli příležitost nabrat do sebe tolik narativní materie, tolik dějů, tolik emocí z druhé ruky. Teprve za dvě tři generace možná pochopíme, co to s člověkem vlastně udělá.



DANA KYNDROVÁ Biel (Švýcarsko) 1993

Může tedy dramatička ještě vůbec něco nového objevit?

Kdybych to věděla, tak sednu a píšu. Já to na mou duši nevím. Otevřeně deklaruju svou bezradnost a hloupost. Drama chce opravdu veliké téma a já ho prostě zatím nenašla.

Takže zbývá jen psaní na objednávku: rozhlasové hry, scénáře? Tím se, pokud vím, žijete...

Ano. Nejlepší inspirace je smlouva (*smích*).

Přesto jste ale jedno velké téma našla. Mám na mysli příběh siamských dvojčat, který jste zpracovala jako filmový scénář a má se, pokud vím, i realizovat.

Ano. To je opravdu velké téma, které mi spadlo do klína. Film je v plánu na rok 2008, ale je to trochu nejisté. Bude to velmi drahá záležitost, protože je to takzvaná dobovka, odehrává se na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Zatím vládne představa, že by to měl dělat český režisér či režisérka s českými herci, aby na tom mohla viset visačka CzechMade, ale kde na to vzít české peníze?

Jak ve vašem posledním díle — románu *Happy end* — tak v tomto scénáři hraje důležitou roli tělesné postižení. Čím vás tohle téma přitahuje?

Ve dvou mých rozhlasovkách jsou lidé na vozíčku, mladá žena a osmiletý kluk. Ale to je jiný motiv. U těch dvou figur hrála

roli odkázanost na druhé lidi, bezmocnost. Ale tyhle siamské holky byly neuvěřitelně schopné a naprosto nebyly obětmi svého podivného těla. Začínaly v cirkusových boudách a vypracovaly se až na světová jeviště. Naplnily všechno, co člověk od života čeká. Byly slavné, byly bohaté a scestovalé, dokonce měly dítě. Tatínek tam sice chyběl, ale mateřství si užily. Scénář se jmenuje *Spolu* a je o soužití v té nejvyostřenější podobě. Otázka života, které se nikdo nevyhne, pro každého z nás zní: chceš žít sám, anebo s někým? Jak natěsno, jak blízko? Jakou daň budeš platit za to, že chceš s někým žít „spolu“? A co když už toho soužití máš po krk? Tyhle sestry to musely řešit celý život. Je to nádherná látka. Jedna z nejlepších, které jsem vzala do ruky.

Když jste napsala svůj první román — *Happy end* —, říkala jste, že jste si tím chtěla odpočinout právě od zakázek a smluv, že psát román byla obrovská svoboda. Myslíte, že románový žánr nemá také svoje pravidla, která musí autor cítit? Je opravdu takovým bezbřehým psaním?

Ono to vypadá jako zpětná romantizace vlastního psaní, že jsem si to vymyslela až po činu, aby ten román vypadal zajímavěji. Vůbec ne! Jednoho krásného dne jsem si prostě řekla, že už vlastně léta píšu pod tlakem objednávek a smluv. Na tom není nic zlého, a kdo se chce psaním živit, tomu nic jiného ani nezbyvá. Ale už jsem pozapomněla, jaká to bývala slast, když jsem jako mladá holka psala „jen tak“, bez záruky, z čiročiré chuti psát. Rozhodla jsem se, že nebudu nic konstruovat předem, že prostě nechám příběh, ať se skrze mě odvypráví, jak sám chce. Když jsem poprvé dala prsty na klávesy, neměla jsem ani nápad, ani postavu, ani situaci... nic, žádná celá nic. Netušila jsem, jestli vznikne hříčka na deset stran nebo na padesát... Nakonec jich bylo čtyři sta. Psala jsem tři roky a ano, byla to slast. Byla to obrovská volnost a dobrodružství.

Jednou, když bylo na světě asi dvě stě stránek, jsem odjela na meditační kurs. Učitel byl Malajec a ani ho nenapadlo nás, změkčilé Evropany, šetřit. Od prvního dne bylo předepsaných jedenáct hodin meditační praxe denně plus hodinová přednáška. Po celý čas je přikázáno přísné mlčení. Nesmí se číst ani psát, od probuzení do usnutí se má zachovávat meditační klid. Kdo to nezažil, nemá ani páru, co to s člověkem dělá — pro naši velkoměstskou, dojmů a zážitků přecpanou mysl je to šok. A mně se stalo, že na mě při tom nalítávaly nápady jako torpéda. Nevolala jsem je, chtěla jsem být poctivá a dodržovat pravidla kursu, ale v hlavě se mi rodily celé scény a v tu chvíli se mi zdály úžasné. Tak jsem začala malinko švindlovat. Měla jsem zápisníček a tam jsem si vždycky v největší stručnosti napsala poznámku, aby mi nápady všechny neuletěly. Tajně jsem ho vytáhla, bleskově jsem si napsala třeba „ustříhne si cop“. Nebo: „Nohy!!!“ a jen jsem musela doufat, že si vzpomenu. Pak jsem přijela domů a u nás právě překopávali celý vodovodní řad. Řvaly tu sbíječky, netekla voda, domem brouzdala parta řemeslníků, všude vířil prach a skřípala cihlová drť... a já v tom babylónu seděla a psala a psala jako v raptu... Napsala jsem osmdesát stránek textu za tři neděle. Tak nějak ten román doopravdy vznikal. Ale není to hra bez pravidel. Můžu si dovolit tuhle bezstarostnou jízdu jenom proto, že je za mnou čtyřicet let zkušenosti s vyprávěním. Jedu trochu popaměti, jako starý taxikář.

Takže vám při psaní pomáhá i kontemplace a esoterika?

Esoterika je moc široký pojem. Já se už léta — jen jako pů-

vabným koníčkem — zabývám astrologií. Jestli na ni věřím? Ovšemže ano. Nikdo nedělá třicet let něco, co je očividný nesmysl. A jednou do roka — podle staré tradice — nastává okamžik, který se jmenuje Svatba Světél, a je to konjunkce Slunce a Luny ve Váhách. Dřív se doporučovalo alchymistům začínat v tom okamžiku úkol, třeba hledat kámen mudrců. Já jsem si z čistě poetického naladění řekla, že si na tu Svatbu Světél počkám a začnu psát to „cosi“, ze kterého je dnes román *Happy end*. Bylo to na konci října, v noci. Sedla jsem si k počítači, v hlavě pusto prázdno, položila jsem prsty na klávesnici. Rozhodla jsem se, že napíšu první větu, která mě napadne. Chvilí nic a pak sama od sebe přišla věta: „Tu noc po mnoha a mnoha týdnech po sobě zatoužili andělé.“ Proč? Nemám zdání. K ničemu se navázala, nic nepředznamenávala a s ničím nesouvisela. Ale z pověřivosti jsem ji už nikdy nezměnila a těch čtyři sta stránek tak dodnes začíná.

A jaké máte plány na nejbližší Svatbu Světél?

Čím jsem starší, tím míň pevných plánů dělám. Počkám, a ono něco přijde samo. Třeba po sobě zase zatouží andělé.

Ptal se Miroslav Balašík

Daniela Fischerová (nar. 1948 v Praze), dramatická, spisovatelka a publicistka. Studovala scenáristiku a dramaturgii na pražské FAMU. Je autorkou divadelních her (mimo jiné *Hodina mezi psem a vlkem*, 1979; *Báj*, 1988; *Náhlé neštěstí*, 1993), scénářů krátkých, animovaných i celovečerních filmů (*Neúplné zatmění*, 1982; *Vlčí bouda*, 1986) a rozhlasových her (*Čeho se bojí mistr*, 1978; *Zapřeny Albert aneb Příběh o žalu a lži*, 1989; *Neděle*, 1991). Vydala knihy próz *Hvězdy a osudy* (1993), *Prst, který se nikdy nedotkne* (1995), *Přísudek je v této větě podmět* (1996) a v roce 2005 román *Happy end*. Věnuje se také tvorbě pro děti (*Povídání s liškou*, 1978; *Lenka a Nelka*, 1997; *Duhové pohádky*, 2003 aj.).



GLOSA DUŠANA ŠLOSARA

Bankovní produkty?

Posílá mi jedna banka psaní, ve kterém mi mimo jiné děkuje za to, že investuji do jejich produktů. To jsem do dneška nevěděl. *Produkt* jsem rozuměl, stejně jako většina slovníků, předmět vzniklý výrobou (*průmyslový produkt, zemědělský produkt, souhrnný společenský produkt*) nebo látku vzniklou stanoveným pochodem (*produkt štěpení*), popřípadě výsledek jiné tvůrčí práce. A tu se dočítám, že produktem té banky jsou moje peníze, které jsem tam kdysi dal. Ne že bych dostal o ně strach, tak mnoho toho zas není. Spíš se divím tomu, jak finanční instituce zacházejí s jazykem. Už kdysi jsme jim museli vymluvit jejich striktní požadavek, aby se třeba školním burzám sportovních potřeb přestalo říkat *burza*, protože burzou měla být pouze ta instituce, kterou tehdy právě v Praze založili. (Byl to ostatně z jejich strany naivní počín plynoucí z přesvědčení, že když ovládají tolik věcí, tak snadno ovládnou i jazyk.) Teď zase moje peníze nazývají svým produktem. Nelze jim to věřit, jejich produkt to není!

Poezie jako zjevení okamžiku

KNIŽNÍ SHRNUTÍ LITERÁRNĚKRITICKÉ PRÁCE JANA ŠTOLBY

KAREL PIORECKÝ

Básník, prozaik, jazzový hudebník, literární kritik. Rejstřík oblastí, do nichž zasahuje tvůrčí aktivita Jana Štolby, je vskutku bohatý. Bohatý a pestrý je také život, kterým Štolba (nar. 1957) dosud prošel: po krátkém, tedy nedokončeném studiu Pedagogické fakulty UK vystřídal řadu zaměstnání, vedle „obligátních“ hlídačů a topičů jsou v té řádce i zaměstnání alespoň podle názvu poetičtější (listonoš, opisovač not), ale také dokonale tajemná (dolévač defensorů). S vystěhovaleckým pasem žil Štolba dva roky v New Yorku, později zase v Austrálii. Alespoň tak je jeho život nastíněn na záložce knihy Nedopadající džbán, která shrnuje jeho literárněkritickou práci.

Knihy obsahuje téměř všechny Štolbovy články o literatuře publikované mezi lety 1993 a 2006 především v *Literárních novinách* a *Hostu*. Je rozčleněna do tří částí, první část obsahuje Štolbovy recenze a kritiky české poezie, druhý oddíl shrnuje obecnější články o poezii, z nichž tři jsou zde tištěny poprvé, a třetí oddíl shrnuje několik recenzí na díla prozaická. Toto členění je logické a funkční, v rámci prvního, nejrozsáhlejšího oddílu by ale přehlednosti prospělo důslednější uplatnění například chronologického řazení. Z této části knihy také poněkud vyčnívá doslov k výboru z poezie Jaroslava Kovandy, který je přirozeně psán v jiném žánru a s jiným zaměřením než texty kritické.

Jak už z podtitulu *Úvahy o básnících a poezii* vyplývá, je Štolbova kritická pozornost zaměřena především k poezii. Výběr autorů, jejichž knihy Štolba posuzuje, je značně pestrý. Od surrealistů (Zbyněk Havlíček, Stanislav Dvorský, Petr Král) přes představitele takzvané generace šedesátých let (Petr Kabeš, Ivan Wernisch) a básníky normalizačního undergroundu (Ivan Martin Jirous, Vratislav Brabeneč) až po mladou poezii let devadesátých (Petr Borkovec, Pavel Petr, Bogdan Trojak) i prvních let nového milénia (Štěpán Nosek). Z pohledu na obsah Štolbovy knihy lze vysoudit snad jediné — nemáme před sebou kritiku, který by byl svázán s některou generační či skupinovou poetikou, je svázán pouze úkolem, který si stanovil — hledat umělecky a lidsky přesvědčivou básnickou výpověď. Zde je ještě třeba dodat — a rozhovor otiskovaný v tomto čísle *Hosta* to potvrzuje —, že relativní objektivita výběru není dána pouze rozhodnutím kritika, ale také a především potřebami redakcí, jež mu recenzentské úkoly zadávaly.

Nikoli výběr posuzovaných titulů, ale uplatňovaná kritéria hodnocení tedy budou vypovídat o charakteru Štolbovy literárněkritické práce. Domnívám se, že skutečný kritik se pozná podle toho, jak formuluje negativní soud, jak k němu dospívá a jak ho podpírá argumentací. Nikoli tedy z nějakého nihilismu, ale ze snahy odkrýt Štolbův způsob kritického uvažování budu se zde soustředit právě na negativní soudy obsažené v knize *Nedopadající džbán*.

Pojetí poezie

Ale ještě než se dostanu k jednotlivým kritériím, která Štolba uplatňuje, je třeba zrekonstruovat to, z čeho se ona kritéria rodí, vyčíst mezi řádky, ale i z doslovných výroků kritikovo pojetí poezie. Už sám fakt, že toto je možné učinit, mluví výrazně ve Štolbův prospěch, u nemalé části současné literární kritiky bychom totiž ucelený názor na poezii, bez něhož lze o hodnotě literárního díla stěží uvažovat jinak než intuitivně, hledali marně.

Štolba má realitu prostředkovanou literaturou rozdělenou do dvou světů: na jedné straně spočívá svět slov, na straně druhé „bezeslovný svět“ (s. 67) zkušeností, zážitků, událostí. První svět je vůči druhému ve služebném postavení, skrze slova se má odehrát „nezávislá, nelidská“ fyzická poezie“. Důležitým bodem Štolbova pojetí poezie je tedy její situovanost mimo text. Poezie se podle Štolby netvoří, ale nalézá (je v tom něco ze staročínské básnické tradice), text jí nemá překážet přílišnou akcentací sebe samého, ale sloužit, být jejím prostředníkem. Poezie se už stala, my čteme v básni už jen svědectví o ní.

V tom by mohl vézet jistý problém Štolbovy koncepce, respektive její pouze parciální platnost. V poezii by totiž bylo možné považovat za důležité pouze projevy stavějící na věcném zobrazování či jakoby nezúčastněném referování. Ale akcenty mohou ležet i jinde. Za kvalitní lze přece považovat také poezii, která se děje, která jiskří mezi slovy, která v aktu čtení pokaždé znovu vzniká — dalo by se namítnout. Ale Štolbovi jde o něco jiného, o opravdovost, přesvědčivost, naléhavost, o vyvarování se povrchní básnivosti. Chce, aby báseň byla epifanií něčeho podstatného, nikoli pouhým okouzlením jazykovou ekvilibristikou:

Ze všeho nejvíc je pro mě poezie zjevením okamžiku. Zahlédnutí chvíle se básníkovi pod rukama promění v obraz, třeba velmi vzdálený konkrétní podobě prožitku; jindy však už sám okamžik je obrazem, jemuž básník, aniž by přitom nějak zvlášť ustupoval z pozice poetického „demiurga“, prostě nechá vyvstat. (s. 255)

Z toho se odvíjí i hodnotící postoj, obecné kritérium, jehož prizmatem Štolba čte básnický text: „Opakovaně tu hledám nějakou

konstituční spojenci mezi obsahem a výrazem, zkouším uhádnout, jak přesně básnickovy epifanie podmiňují způsob, jímž jsou zachyceny“ (s. 309). Tedy adekvátnost jazykového vyjádření vůči tematizované skutečnosti je jedním ze základních předpokladů, jež by měla básnická výpověď splňovat.

Kritéria

Dá se také říci, že k základním kritériím zde patří jistá běžná míra sdělnosti, jíž by text měl disponovat: „[...] čteme tu verše, za nimiž sice tušíme přesný obsah, ale přesto se jimi stěží prodíráme, když autor zabíhá do zbytečně zaumné nesrozumitelnosti“ (s. 9). Ne snad že by Štolba žádal snadnost nebo doslovnost, v tomto smyslu neuvažuje, v uvedeném citátu je důležité slůvko „zbytečně“. Štolba požaduje adekvátnost, opodstatněnost jazykových deformací a vůbec všeho, co retarduje čtení a rozumění, je ostrážitý vůči svévoli a pouhé imitaci uměleckosti: „Ano, jistá dávka nesrozumitelnosti je přece přirozená, ne-li vítaná, musí ji však provázet určitý, třeba nevyřčený kontext“ (s. 226). Podle Štolby je vždy třeba „najít referenční rovinu, prozrazenou vnitřní strukturovaností řečeného“ (s. 226). Štolba neuznává autoreferenční aspekt lyrického jazyka, referenční odkazování k předtextovému, někdy snad až příliš absolutizuje.

Neznamená to ale, že ten, kdo se soustředí na věcné vykreslení situace a evokaci okamžiku, jenž je něčím důležitý, má u Štolby předem vyhráno. Kritik se spokojí pouze s „plasticky zachycenou vizí“ (s. 149), se zobrazením, které je vnitřně nějakým způsobem problematické či dynamické, a dovoluje tak proniknout za jevovou stránku popsanych věcí a událostí: „I přepisy okamžiků zkrátka potřebují narazit na zjitřenější žílu, dohmátnout k bodu, kdy se skrz prosté a nicotné opravdu vlomíme do skrytého napětí světa a úzasa nad ním“ (s. 150).

Přesunutí akcentu z textu na předtextovou zkušenost Štolba vede k přijetí v devadesátých letech hojně užívaného, byť poněkud sporného kritéria autenticity:

[...] já nechci texty vnímat jen v jejich — stavebné, literární — dokonalosti; ale potřebuji být ještě i *přesvědčen*, že se skutečně „staly“, ať už vyloženě věcně, materiálově, či zas že prošly nějakou niternou, představovou snovou či jinou transmutací. O autenticitě přitom mohu být přesvědčen nejrůznějšími prostředky, buď docela přímočarými a robustními, či zas jen pelem, jenž na řečeném sotva znatelně ulpěl. Není přitom až tak důležité, do jaké míry je poetika textu „imaginativní“ či „realistická“, technika spekulativní či přímočará. (s. 160)

Štolba ovšem na rozdíl od řady jiných nepracuje s pojmem autenticity intuitivně, reflektuje ho. V jeho pojetí má autenticita pozoruhodnou plasticitu, není spojena pouze s jedním způsobem psaní dbajícím na „reálné“ ukotvení výpovědi, může jít o výpověď opřenu o surrealistické východisko či o postmoderní poetiku. Klíčová je pro Štolbu schopnost textu esteticky účinkovat, zasáhnout, přesvědčit o vlastní pravdivosti. Neautentické je to, co je ryze literární, stvořené, umělecké. Umění jako takové je diskreditováno, není samozřejmou hodnotou, kritik potřebuje ještě další záruky.

Už z toho, jak si Štolba definuje samu poezii, logicky vychází, že jako krajně podezřelá se mu musí jevit poezie experimentu. Ukazuje se to například v recenzi výboru z poezie Emila Juliše: „S experimentálními principy ovšem Juliš vpouští do díla i neustálou hrozbu laboratorního chladu, neosobní distance a vnějš-

kovosti“ (s. 16). Štolba po básni chce dávku lidské vřelosti, osobního angažmá subjektu na výpovědi, prožitost. Lyrika je pro něj spíše věcí řeči než jazyka, věcí vypovídání o prožitém než analýzy prostředků vypovídání. Odmítá poezii, která je příliš autonomní, příliš žije vlastním životem, raději vidí, když poezie prostředkuje obraz lidského života s veškerou jeho tíhou i něhou.

Přednost má mít „předtextová“ zkušenost, realita, ne text, jeho utvářenost. O poezii Jany Štroblové píše: „Básnická tvorba jako taková je tu přeceněna, samy principy jejího sdělování jsou povýšeny na ‚metafyziku‘, místo aby zůstaly pouhým prostředníkem předtextového zážitku“ (s. 52). Štolba odmítá zacílenost básnického jazyka k sobě samému, nenechá se „zmást“ Jakobsonovou teorií funkcí jazyka, nevidí větší rozdíl mezi básnickým užitím slova, při němž dominuje poetická funkce, a jeho funkcí v tzv. prostě sdělovacích textech, klíčová je pro něj i v poezii funkce poznávací. Báseň má někam směřovat, něco vyjadřovat, k něčemu být namířena. Štolba odmítá lyrickou neurčitost, vágnost, libovůli, požaduje čitelnou záměrnost výpovědi. Libovůli lze dle Štolby čelit především tím, že básník bude těžit ze „zažité životní zkušenosti“ (s. 76), a výhodou je, když si básnická výpověď udrží „jakýsi základní všednodenní tón“.

Autentický zážitek není samospasitelný, pokud nenalezne adekvátní výraz. Ale co se onou adekvátností myslí? Předně nesmí jazykový výraz zastírat ono předjazykové, nesmí na sebe strhávat zbytečně velkou pozornost. Zároveň však nesmí jít o výraz tuctový, ustálený. Nad poezií Radka Fridricha například uvažuje takto: „Většinou tu narazíme na vyzkoušené, spolehlivé básnické prostředky, nepřekvapí nás tu [...] nějaká ta ryze osobní bezohlednost, nepřítisanost či obsese, jež by si materiálně vynutil, ale ocitáme se v mnohem ‚měkčím‘ básnickém prostředí.“ Slovo originalita tu nepadne, tomu se Štolba spíš brání, požaduje ale „strohost, tvrdost“.

Je vůbec zajímavé, jak tradiční kritérium originality či novosti je u Štolby (a nejen u něj) marginalizováno. Konstatuje-li u některého díla originalitu, není to kvalita hlavní, vždy je vedle ní, respektive nad ní něco podstatnějšího. „Spíš než zevní originalitou je vzácný a výrazný prostě tím, jak je osobní, osobním nasazením ručený“ (s. 289), píše Štolba o poezii Pavla Petra. Originalita je kvalitou pouze zevní a hlavně není zárukou ničeho, za výpověď ručí osobní prožitek. Spíše než originalitu žádá Štolba po básnickém výrazu syrovost či excentricitu a myslí při tom na poetiku předlistopadového undergroundu.

Historické vědomí

Štolbova kritika je cenná nejen díky tomu, jak autor reflektuje hodnotící kritéria, ale také vědomím historických souvislostí, do nichž je jeho kritická činnost zasazena, či souvislostí aktuálních při vzniku posuzovaného textu. Citlivě vnímá komplikovaný osud mnoha autorských děl v poválečné době, jejich nesnadnou cestu ke čtenáři, vstupování do kontextů odlišných, než byly ty, v nichž dílo vzniklo:

Historie české poezie posledního půlstoletí se nevyhnutelně stala historií utajených legend, autorů, o kterých se vždy jaksi vědělo, i když z jejich tvorby bylo veřejnosti známo jen máloco nebo vůbec nic. Jejich básně se minuly s časem svého vzniku — a těžko si vlastně lze představit „normální“ situaci, v níž by mohly být čtenářsky vnímány; zcela normální nebylo ani „jaro“ 60. let, stejně



DANA KYNDROVÁ Módní přehlídka Praha 1997

jako není normální ani polistopadový „samet“, o samotné „normalizaci“ nemluvě. (s. 88)

Je si vědom vývoje a proměn estetiky, které jdou ruku v ruce s proměnami světa. Takto citlivá a porozumivá interpretace postmoderního umění se v kritice devadesátých let vskutku vyskytuje jen zřídka:

Označení „postmoderní“ se u nás pojí s pohledem skrz prsty, ukazuje se jím na něco morálně či výrazově uhybavého, nepatřičně vylehčeného, alibisticky vyprázdňeného. Zapomíná se přitom, že jde hlavně o určitý typ nové senzibility, spontánně se vyrovnávající se světem, jenž se změnil. Postmoderní vnímání se ve skutečnosti nezbavuje ani odpovědnosti za svět, ani se nechce vyvázat ze závažnosti sdělení o něm. Jen cítí potřebu uchopovat realitu už jinak, chce (musí?) kontrolovat náhle prudce odhalené „obscénnosti“ světa svým vlastním zmatkem a měňavostí. (s. 13–14)

Tato citace také dokazuje, že Štolbovy požadavky sdělnosti a reference k předjazykové realitě nejsou nějakou jednoduchou verzí nostalgie po krásné, přehledné poezii dob minulých. Štolba má vynikající cit a smysl pro literární současnost, zároveň je vůči ní ale nesmlouvavý, přísný, netoleruje sebemenší podezření z falše, ze zneužití svobody, která je dnes básníkovi dána.

Styl

V neposlední řadě ke kvalitám Štolbovy kritiky patří jeho vytříbený esejistický styl. Jazyk Štolbových kritik je dynamizován

vnitřní dialogičností, kritik si klade otázky, někdy odpovídá, někdy je nechá doznívat bez odpovědi. Občas se neubrání fascinovanému zvolání: „Infinitiv — nejkratší možné nekonečno“ (s. 299). Nezapře „praxi“ básníka při užití trefných a přesných metafor: „Co zbude za básní, zůstává-li text jaksi z principu, programově zataven sám do sebe jako do jantaru?“ (s. 307). Vedle obrazných vyjádření narazíme však také na terminologii buď zavedenou, nebo kritikovu vlastní — a všechno to do sebe nějak přirozeně zapadá a tvoří vyspělý esejistický styl, na jaký v současných literárních periodikách nenarážíme právě často.

Pro Štolbu je psaní kritiky svrchovaná, vážná, ba až závažná práce, není v ní mnoho místa pro humor a nadsázku, ale to z čtenářského pohledu vadí jen málo; Štolba má své prostředky, jak text nadlehčit, učinit vzdušnějším, čtivějším. Ale čtivost není v jeho pojetí otázkou zas tak důležitou, neboť předpokládá čtenáře s vážným zájmem o současnou literaturu, ne náhodného „surfaře“ po stránkách kulturní publicistiky. Štolba prostě píše podle vlastních kritérií, která uplatňuje na posuzované texty: hledá adekvátní jazyk, jenž by mu umožnil co možná nejjemnější rozlišování a posuzování daného básnického textu, když je po ruce vhodný literárněvědný termín, je použit, když není, zastoupí ho přesně zacílená metafora či přirovnání.

Delší texty

Samostatnou pozornost by si zasloužily delší esejistické texty, které se zabývají novější českou poezií v poněkud obecnější

rovině a jsou v knize *Nedopadající džbán* zařazeny do oddílu II. Pro zevrubnější analýzu tu není prostor, zmíním se tedy pouze o jediném eseji, který shodou okolností patří k textům tištěným zde poprvé.

Je nazván „Sesuvy“ a nese podtitul *Improvizace nad proměnami a propady české poetiky*. Tento článek je pozoruhodný odvahou kriticky číst i díla kanonická, o jejichž hodnotě nejsme zvyklí pochybovat. Štolba tak činí například s dílem Františka Halase, nad básní „Prázdná“ ze sbírky *Tvář* uvažuje takto:

Namísto skutečného ohledávání prázdna jde tedy spíš o to zaplnit prázdny prostor vágními niternými erupcemi, namísto ostře zahlédnuté existenciální situace tu je k zaslechnutí zas jen poplašný tlukot křidel, úzkostné a navíc latentně, rozmyšlivě religiozní mlhavo, obávající se strohých obrysů a linií. (s. 400)

Štolbovy ale nejde v tomto kritickém eseji pouze o to nachytat klasika na hruškách, chce demonstrovat potřeby stálého kritického přehodnocování tradice, kánonu. Jde mu o proměnu kontextu, z něhož klasická díla moderní poezie vnímáme:

V novém kontextu už zkrátka nelze akceptovat některé dosud běžně přijímané poetické mody, na pozadí zážitku krušnosti reality a v prostředí permanentní připravenosti na konec, jež underground tak neokázale a plebejsky nastolil, by měly slova a pojmy nabýt větší průkaznosti vůči realitě rozprostřené za nimi. (s. 422)

Štolbovi jde o překonávání pokryteckého postoje ke kanonickým dílům, o odvahu říci, že z pohledu dalšího vývoje poezie, jenž následoval po uzavření například Halasova díla, se nám dnes leccos z jeho veršů nemusí jevit jako přesvědčivé. Štolba prostě Halase nečte jako historik, který by ho posuzoval měřítky adekvátními historickému období, kam jeho dílo spadá, ale jako kritik uplatňující aktuální kritéria. Je to z metodologického hlediska čin dosti provokativní, ale soudím, že na takovéto přehodnocování tradice má kritika výsostné právo. Nejde přece pouze o to poznávat literaturu v její historicitě, ale také o to, co z tradice přetrvává živé, esteticky účinné, čtenářsky uspokojivé. Štolba se tu opět projevuje jako kritik-čtenář, nikoli jako kritik aspirující na schopnost historicky uspořádat hodnoty. Je to prostě, pro Štolbu poezie existuje proto, aby byla čtena, a úloha kritika je v tom ukazovat, co za přečtení stojí, a je lhostejné, o jak starý text se jedná. A to není v žádném případě málo.

Kritický naturel

Tento postoj k tradici úzce souvisí s nejlustnějším naturelem tohoto kritika. Štolba je především skvělým čtenářem poezie. Svě kritické soudy staví nikoli na apriorních hodnotových schématech, ale na něčem mnohem autentičtějším, na svém osobním čtenářském zážitku, jež mu posuzovaný text poskytl. Zkoumá tedy v první řadě sám sebe, efekt, který byl textem v jeho vědomí vyvolán, respektive ptá se, proč ho daný text nechal chladným.

Štolba pečlivě odděluje první dojem z textu od pozorného, opakovaného čtení, od reflexe jeho dozrání. Nejednou nás činí diváky svého postupu čtení, rozumnění a hodnocení textu. To je jistě velmi přesvědčivý a poctivý způsob kritické práce. Tak třeba nad poezií Petra Borkovce uvažuje takto:

Pravda, Borkovcova poezie zprvu působí umně, vyvrálé a citlivě. A přece mě u drtivě většiny básní neopouští výrazný pocit, že Borkovcovo zručné skicování, křehce nahozená gesta, vznosně modelovaný slovník či pečlivá dikce úsečných větviček sdělují jen málo. (s. 300)

Štolba se nebojí být subjektivní, přiznat onu subjektivitu čtení a hodnocení osobním zájmem „já“ a tvary sloves: „vidím propracovanost“; „cítím jakousi vyvrálost“ (s. 304).

Štolbův kritický naturel je naturelem čtenáře, který nechce být podváděn, voděn za nos po efektních bulvárech básnické virtuozity. Chce lidsky poctivě sdělení, svědectví o osobním básnickém utkávání se s životem. A je ochoten jít za touto kvalitou proti proudu většinového názoru, který zrovna tou dobou nad určitým autorským dílem panuje. Ba nebojí se jít do polemiky s autoritami literární kritiky (polemizuje například s Miroslavem Petříčkem nebo Miroslavem Zelinským). Jistým úskalím čtenářského pojetí kritiky je však nebezpečí kontaminace hodnotících kritérií osobním vkusem. Jistý způsob psaní (například způsob uplatňující experimentující či deformativní přístupy k jazyku) nemusí být mým šálkem kávy, nemusím ho jako čtenář preferovat a vyhledávat, neznamená to však, že by byl proto méně hodnotný.

Autor (nar. 1978) je literární kritik. Působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

Jan Štolba: *Nedopadající džbán. Úvahy o básnících a poezii*, Torst, Praha 2006

MUZEUM BRNĚNSKA | PAMÁTNÍK PÍSEMNICTVÍ NA MORAVĚ

Věra Sládková — jeden příběh, jeden osud

K výročí nedožitých devadesátých narozenin Věry Sládkové (1. 5. 1927–1. 4. 2006) Památník písemnictví na Moravě připravuje výstavu pod názvem *Věra Sládková — jeden příběh, jeden osud*. Brněnská prozaička tak po Janu Zahradníčkovi, Františku Halasovi či Jiřím Kuběnovi bude dalším moravským spisovatelem, kterého představí Muzeum Brněnska v prostorách rajhradského benediktinského kláštera.

Chystaná výstava bude otevřena **5. května 2007 v 17 hodin**.

Potrvá do září 2007.

Bouřkové mraky civilizace

O ROMÁNU DAVIDA MITCHELLA ATLAS MRAKŮ

MICHAL SÝKORA

To nejlepší z britské prózy vždy dokázalo skloubit čtenářskou přitažlivost s hlubším myšlenkovým vyzněním. Bestsellery nemusejí být jen spotřebním čtivem, mohou být též náplní akademické diskuse, aniž by muselo jít o diskusi odborníků na paraliteraturu. Literatura, která nerezignovala na vyprávění poutavých příběhů, ale také literatura, která ví, že jen poutavé příběhy nestačí. Atlas mraků (2004) Davida Mitchella (nar. 1969) do této kategorie patří také.

Zatím nelze říci, bude-li 11. září 2001 mezníkem ve vývoji moderní prózy. Možná jde o náhodu (danou čtenářským výběrem), ale zdá se, že neblahý útok na New York obnovil víru ve smysl příběhů s *posláním*. V angažovanost — v tom nejlepším slova smyslu. Posun prospěšný literatuře i jejím čtenářům, neboť umění vrátil ztrácející se vážnost. Mezi romány, které si kladou za cíl komentovat aktuální otázky, které se nebojí vstoupit na tenký led angažovanosti a v nichž autor nese kůži na trh s osobním názorem na současnost, aniž by se schovával za ironické pomrkávání či postmodernistické blbnutí, patří i *Atlas mraků*. Jeho čtení otvírá řadu otázek — od těch, na jakých základech vlastně stojí „naše“ kultura, přes úvahy, zda státy řídí volení politici či jejich sponzoři, až po otázku, zda naše civilizace ke svému zničení potřebuje nepřítel zvenčí, zda se náhodou nerozloží sama, neboť zánik má již zakódovaný ve svých kořenech...

Sextet pro překrývající se sólisty

Atlas mraků sestává z šesti samostatných příběhů; každý se odehrává v jiné době, má jiné hrdiny a je napsán v jiném žánru. Prvních pět příběhů je vždy v nejdramatičtějším momentu přerušeno nástupem příběhu dalšího. Jen šestý, středový, je odvyprávěn celý a na jeho konci je uvedeno pokračování příběhu pátého a tak dále zpět k tomu prvnímu (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 5 – 4 – 3 – 2 – 1). A co mají společného?

První část „Tichomořský deník Adama Ewinga“ je imitací žánru cestovních zápisků, tolik populárních v době děje, v půlce devatenáctého století. Adam Ewing je mladý notář, plující po zdárném vyřízení úkolu v Austrálii domů do San Franciska. Začátek příběhu je situován na Chapmanské ostrovy v jižním Tichomoří, někde v prostoru mezi Novým Zélandem a Jižní Amerikou. Jejich původní obyvatelé Moriorové dokázali v odříznutém mikrosvětě vytvořit kultivovanou „primitivní“ civilizaci, ve své mírumilovnosti a harmoničnosti mající až znaky utopie. Jejich svět ale rozvrátí barbarští nájezdníci, Maorové z Nového Zélandu, kteří ostrov obsadí a původní obyvatele zčásti vyvraždí, zčásti zotročí. Civilizovanost původních Moriorů je z hlediska západních pozorovatelů relativní: byli kmenem „divochů zaostalých tak, že nedokáží hodit oštěpem“... Historie

o Moriorech je metaforou, kolem níž se točí celý román — střet civilizací, kořistnictví, lhostejnost přihlížejících, barbarské ničení věcí, jež útočníky přesahují.

Ewing sám je zpočátku také jen bázlivým přihlížejícím, příliš slabým, osamoceným, pasivním. Jen přihlíží, jak Maorové bičují mladého Moriora; není radno plést se mezi šelmu a její porci masa. Jen neochotně a spíše z donucení pak pomůže bičovanému domorodci Autuovi při útěku; ten ovšem jako černý pasažér na lodi jen vymění jednu formu otroctví za jinou, byť mírně *civilizovanější*.

Jediným přítelem byl Ewingovi anglický lékař Henry Goose. Ten mu však namluvil, že se nakazil exotickým parazitem, a pod záminkou pomalé a bolestivé léčby jej pomalu tráví. Když Ewing Goose prohlédne, je již na prahu smrti. Goose jej okrade a svůj čin *ideově* zdůvodní: „Potřebuji peníze a bylo mi řečeno, že ve vašem kufru je hotové jmění, a kvůli tomu jsem vás zabil. Co je na tom divného? [...] Maorové kořistí na Moriorech, běloši na svých tmavých bratrancích, blechy na myších, kočky na krysách, křesťani na bezvěrcích, první důstojníci na plavčících. Smrt na živých. „Slabí jsou masem, které silní pojídají.““ Zachrání jej až Autua, který v Honolulu donese Ewinga k jeptiškám v katolické misii.

Stavitelé pokroku

V půlce vystřídají Ewingův deník epistolární „Dopisy ze Zedelghemu“. Ocitáme se v uměleckém prostředí začátku třicátých let. Hlavním hrdinou a autorem listů je mladý Angličan Robert Frobisher, vyděděnc z bohaté rodiny, zloděj, neúspěšný skladatel, postava od počátku vskutku nesympatická. Pro dluhy a četné skandály uprchl z Anglie a nyní našel útočiště v belgickém zámku Zedelghem, kde se vnučil za asistenta kdysi slavnému britskému skladateli Vyvyanu Ayrsovi, již netvořícímu trucovitému starci prolezlému syfilidou. Za Frobisherovy asistence začne Ayrz znovu komponovat a brzy se dostaví úspěchy. Spokojenost z toho, jaký pohodlný život parazita tyjícího z věhlasného komponisty na zámku vede, mu kazí jen pocit nedocenění, neboť podíl na Ayrsových skladbách je natolik výrazný, že by si zasloužil být uváděn jako spoluautor. Zpočátku se takové úvahy

zdají být jen dalším projevem arogance a samolibosti nesympatického vypravěče, ale v druhé polovině příběhu se role obrátí a čtenáři dojde, že Frobisher měl pravdu. Ukáže se, že Ayrse není jen bezmocným starcem, jehož nedlouho před smrtí opět políbila Múza přivábená talentovaným asistentem, ale vypočítavý manipulátor, který mladíka bezskrupulózně vykrádá a jeho přítomnost si jistí sexuálními službami manželky. Pro Ayrse jsou umělci, vědci a státníci „staviteli a pastory civilizace“, zatímco proletariát, otroci a pěšáci „existují v puklinách jejich dlažebních kamenů nevědomi si vlastní nevědomosti“. Ayrse považuje za svůj úkol nechat civilizaci ještě víc zazářit, ale hlavně vybudovat si co nejmonumentálnější pomník. Ozvěnou se vrací téma z první části: *civilizace* vybudovaná na úkor někoho jiného, tyjící z otroků, z ukradené práce.

Frobisherovo prozření je zdrcující: nejenže nikdy neměl navrch, ale byl oklamán, zneužit, jeho dílo mu ukradli a nemůže se bránit. To on byl nevědomým proletariátem mezi dlažebními kameny. Mladý skladatel utíká ze zámku a v hotelu v nedalekém městečku vytvoří své životní dílo — sextet *Atlas mraků*, vzešlý z jeho bolesti a ponížení. A potom spáchá sebevraždu.

Po čtyřiačtyřiceti letech se adresát Frobisherových dopisů Rufus Sixsmith v létě 1975 seznámí s Luisou Reyovou, mladou novinářkou pracující pro pochybný bulvární plátek v kalifornském městě Buenos Yervas. Sixsmith je jaderný fyzik, který se jako jediný z vědeckého týmu nedá zastrašit zaměstnavatelem, mocnou energetickou korporací, a trvá na svém posudku, že nový typ jaderného reaktoru je smrtelnou hrozbou. Smrtelnou i pro něj — neboť je záhy zavražděn.

Třetí část románu „Poločasy rozpadu — První záhada Luisy Reyové“ je psána ve stylu thrillerů sedmdesátých let. Za příběhem novinářky na stopě spiknutí, plným mrtvol a prudkých dějových zvratů, opět stojí základní téma knihy — jedince bezohledně jdoucího za svým ziskem, zotročujícího a vykořisťujícího, tu nahrazuje obrovská korporace provázaná se státní správou. Pravidla žánru zajistí, že Luisa samozřejmě vyhraje, ale...

Vzhledem k tomu, že příběh skončí až v druhé půlce knihy, po zrcadlovém přelomu šestým dílem, víme, že její vítězství bylo jen chvilkové. Jak to ostatně předpověděla epizodická „Hendersonovic trojčata, stejně modroocí a stejně zazobaní“, zosobňující americký úspěch a vše, co Luisa nesnášela: „Založil bych [...] legitimní korporátní impérium. Pokud to totiž neuděláme...“ — „...předběhnou nás Japonci. Budoucnost je v korporaci. Musíme umožnit podnikání, aby řídilo zemi, a vytvořit skutečnou meritokracii.“ — „Kterou nebude dusit sociální péče, odbory, pozitivní diskriminace zaměřená na barevné beznohé bezprizorní transvestity trpící arachnofóbií...“ — „Meritokracii prozíravosti. Kulturu, která se nestydí přiznat, že bohatství přitahuje moc...“ — „...a že tvůrci bohatství — totiž my — jsme odměňováni. Položím jednoduchou otázku: Když člověk usiluje o moc, uvažuje při tom jako obchodník?“ — Luisa udělá ze servítku tvrdou kouli. „Položím tři jednoduché otázky. Jak k té moci přišel? Jak s ní nakládá? A jak ji lze tomu hajzlovi odebrat?“

Ve spárech totality

Než se „proroctví“ Hendersonovic trojčat v páté části naplní, lze čtvrtou část „Hrůzostrašná muka Timothyho Cavendisha“ číst jako odpověď na Luisiny *tři jednoduché otázky*. „Neomezená moc v rukou omezených lidí má vždycky za následek krutost,“

cituje její vypravěč Solženicyna. Čtvrtá část Mitchellova románu je nejtípnější, zejména pro vypravěčovo cynické glosování své životní situace. Místem a časem děje je Velká Británie současnosti, protagonistou zestárlý majitel malého nakladatelství, jemuž se náhodou podaří vydat bestseller, zbohatnout, a tím se dostat do problémů. Vydává se na útěk přes celou Anglii na sever, kde mu bratr doporučí „jeden slušně zařízený podnik“ Aurora House. Z něj se ovšem vyklube totalitářský útulek pro přestárlé. Marně se Cavendish mezi mátožně se pohybujícími „nemrtvými“ snaží domoci aspoň špetky práva a důstojnosti. Vítězství tyranie se stane normálem.

Žánrem páté části „Orison Sonmi 451“ je antiutopie. Ocitáme se v budoucnosti, jak ji ve třetí části předpověděla Hendersonovic trojčata: veškerou moc převzaly obří korporace, které vytvoří řadu totalitních států, postavených na třídně hierarchizované společnosti a práci uměle vytvořených „servantů“. Vypravěčka, geneticky vytvořená servírka Sonmi 451, projde „deviací“, procesem uvědomění si sebe sama, a stane se součástí abolicionistické vzpoury proti korporaci. Nakonec se ukáže, že šlo o monstrózní státní spiknutí — disidenty a revolucionáře si vydržoval sám stát, jenž potřeboval mít kontrolu nad nespokojenci, kteří se k povstalcům přidávali, a hlavně potřeboval obraz nepřítele. „V mém životě svobodná vůle žádnou úlohu nesehrála,“ říká na závěr zrazená a zneužitá Sonmi, v mediálním monstru procesu odsouzená k likvidaci.

Postapokalyptická sci-fi „Jak to bylo u Slooshova brodu, a co se pak seběhlo“, šestá část stojí v centru románu, se odehrává v době, kdy korporace pohltily samy sebe, kdy sobectví a touha po moci a majetku rozvrátily svět a ten se ocitl znovu kdesi na začátku — nebo na konci? — své existence. Civilizační výdobytky jsou ztraceny nebo zapomenuty, Sonmi se stala bohyní. Dějištěm je Havaj, vypravěčem Zachry, představitel mírumilovné civilizace v Údolí, sužované útoky barbarských Konů, kteří lidi jeho kmene vyvražďují a zotročují. Klíčovou postavou je představitelka kultivované civilizace *Jasnozřivých* Meronym. Ta má na ostrově najít nový domov pro svou vymírající kulturu, úkol však nesplní a v závěru spolu se Zachrym utíká před Kony, kteří zcela zpusťovali Zachryho údolí. *Jasnozřiví* vyhynou a Země zůstane v rukou primitivních kmenů. Ocitáme se tak na počátku prvního příběhu, u vypravování, jak Maorové zlikvidovali kulturu civilizovanějších Moriorů. *Poslání* Mitchellova románu je jednoznačné.

Pojítka

Princip, jenž sextet příběhů spojuje v celek, je jednoduchý a současně rafinovaný, důmyslný a zároveň primitivní; celý román na něm stojí, ale současně může být i jeho největší slabinou.

Text v textu. Robert Frobisher v zámecké knihovně najde torzo knižního vydání Ewingova deníku a text jej strhne a uchvátí. Ewingův deník je ve své první půlce utnut uprostřed věty — stejný fragment četl i Frobisher. Ve druhé polovině Frobisherových dopisů skladatel na zámku najde zbytek Ewingovy knihy a přečte ji krátce před tím, než spáchá sebevraždu. Frobisher čte, pak následuje — jako druhá — půlka Ewingova deníku.

Tento postup umožňuje zrcadlové členění Mitchellova románu. Luisa Reyová se po Sixsmithově smrti dostane k první půlce Frobisherových listů, na konci příběhu jí Sixsmithova neteř dá druhou várku. Tu pak následně čteme i my. Timothy Cavendish



DANA KYNDROVÁ Kladno 1994

dostane Luisin příběh jako polovinu rukopisu s nabídkou k vydání; dočte jej přesně do místa, kam jej v předchozí části dočetli i čtenáři. Když jeho dobrodružství skončí, získá druhou půlku příběhu a tu pak čteme i my. Sonmi během působení na univerzitě vidí první polovinu filmového zpracování Cavendishova příběhu, na konci druhé části svého příběhu vysloví jako poslední přání, že by chtěla film vidět do konce. A záznam výsledku Sonmi zase na „orisonu“ (audiovizuálním zařízení) *Jasnořivé Meronym* vidí Zachry; když dokončí své vyprávění, ukáže posluchačům zbytek.

Mateřské znamínko ve tvaru komety. Všechny postavy jako čtenáři či diváci předcházejících příběhů mají pro jejich hrdiny mimořádné pochopení a empatii, dokonce jsou s to podstatu zápletky rozkrýt mnohem dřív než my. Frobisher okamžitě pozná, že Goose hodlá Ewinga otrávit. Luisa Reyová se pídí po Frobisherových dopisech a neváhá vynaložit nemalý peníz, aby získala vzácnou nahrávku jeho sextetu *Atlas mraků*; když ho uslyší, je přesvědčena, že ho zná, že ho už dřív slyšela...

Všechny postavy od Ewinga až po Meronym spojuje motiv mateřského znamínka ve tvaru komety. Klíčem k pochopení je jednak Cavendishova jízlivá poznámka o „newageovském zaujetí“ Luisy Reyové vůči Frobisherovi, jednak víra hrdinů v možnost stálého, opakovaného návratu, v cyklickou podobu lidského života. Každá postava je *reinkarnací* předchozí, v cyklu života se rodí znovu a znovu bojují za svou svobodu, bijí se za hodnoty, jež jim jsou vlastní, jsou znovu zneužívání a vykořis-

ťování... Jejich příběh je stále stejný a pokaždé jiný. „Vítězové prohrávají, protože se nic nenaučí,“ říká uměle stvořená servírka Sonmi. Poučení, které získávají Mitchellovy postavy, pochází nejen z jejich proher a sporých vítězství, ale také z toho, že se o poučení dokáží podělit ve svých vyprávěních.

Nekonečné množství kapek v oceánu

Ústředním symbolem románu je *atlas mraků* — nejen coby Frobisherův sextet, ve kterém je celý jeho život, ale i jako symbol čehosi nevýslovného a proměnlivého, třeba i nedosažitelného, po čem hrdinové touží. Princip pospojování příběhů je v podstatě iracionální, nelogický, jsou v něm trhliny a nedořečenosti, přesto je působivý svou patetickou vírou v moc příběhů, v sílu vyprávění a potažmo literatury. Vyznění románu je temné a apokalyptické. Civilizace se zahubí svým vlastním sobectvím, systémem se rozloží zevnitř. Nejde jen o vizi rozvratu světa v budoucnu, ale o to, že budoucí rozvrat má kořeny v minulosti. Během své tichomořské plavby se Adam Ewing dostane na katolickou misií na polynéském ostrově Raiatea. Ve jménu Pokroku, Civilizace a Křesťanství zde misionář se svou rodinou založili totalitní společnost postavenou na otrokářství a koloběhu spotřeby. Svět jako z příběhu jídlonošky Sonmi. Domorodci jsou v misijní škole vzdělávání, ale toto bohublé poslání není zadarmo. „Černí pracují na našich plantážích, aby zaplatili za školu, studium bible [sic!] a kostel,“ vysvětluje Ewingovi kněz. Ve škole probíhá



OTÁZKA JANA ŠTOLBY
PRO VLADIMÍRA „LÁBUSE“ DRÁPALA

Jsi jeden z posledních mohykánů, co vydává v Guerilla Records muziku undergroundu a jedinečné nahrávky recitované poezie. Jak se ti líbili Plastici a Rock'n'roll v Národním?

Nemůžu říct, že by mě *Rock'n'roll* Toma Stopparda příliš nadchl. Znáš ty věci „zevnitř“, a tak na mě hra působila poněkud školometsky, jako z hodin občanské nauky o disidentech. Takové klouzání po povrchu. Neboť ty opravdovosti i hrůzy si asi každý musel prožít, zatímco koukat se na ně v plném Národním je už něco úplně jiného, a navíc v té osobní rovině jsou ty pocity prostě nepřenositelné. V cizině ale nepochybně jde o zajímavou atrakci z jakési banánové republiky.

Zato Plastic People Of the Universe před Hynaisovou oponou na začátku představení? Naprosto a bez výhrad skvělí! Vůbec se s publikem nemazali. Zahřáli „staré fláky“ z pohledu běžného publika jistě ve velmi nekonvenční podobě, ovšem překvapivě nově korespondující s dneškem, třeba „Když je dnes člověku dvacet / chce se mu hnusem zvracet / a ten komu je čtyřicet / má toho vyblít ještě více...“ V jiném kuse zas klasický verš „a tvoje oči pitomé je vidět tmou“ změnili na „VAŠE oči pitomé...“, přičemž Vráta Brabence pěkně názorně ukázal prstem, nikoli po „topolánkovsku“ vztyčeným — mimochodem Topolánek tam taky zrovna seděl na balkóně —, ale zpřímá namířeným do publika. Plastici zcela odmítli stát se zasloužilou legendou a vytřískat z této vzácné příležitosti jakýkoli kapitál — ať už umělecký, finanční nebo společenský. Naprosto si mě tím získali, takřka víc než za dob své bujaré mladosti. Tenkrát to totiž byla spontánní podvědomá rebelie, mladistvá touha zůstat sami sebou. Zato teď je to muselo stát o hodně víc vnitřního úsilí, váhy byly nepochybně mnohem nakloněnější. A přesto dokázali nekompromisně odmítnout a znova ustát tu nabízenou krotkost, poslušnost a možnost stát se klasiky ještě za živa. Odmítli přistoupit na roli zneuznaných umělců, jejichž genialita nevynikla jen vinou bývalého režimu. Ne, zůstali sami sebou, pořád venku z klece i mimo stádo — i když teď to muselo být svým způsobem těžší. Většina publika, stálých abonentů Národního divadla i seniorů z galerie, na ně koukala jako na zjevení z vesmíru. Ostatně co od Plastických lidí také mohli čekat? Obrovsky u mě stoupli.

Ale já je měl rád vždycky a tohle jen potvrzuje, že charaktery se zase až tak nemění. Mě podobné umění oslovovalo odedávna, jen bych pro ně asi dnes ani nepoužil výraz „underground“, ale prostě — umění okraje, periferie. A to mi bylo blízké už v časech, kdy nebyl žádný Gottland ani Superstar, ale třeba Jiřina Švorcová v televizi a Státní bezpečnost u dveří. Takže pro mě se možná posouvá vnější realita, ale uvnitř zůstává vše při starém. A o něco podobného se snažím i ve vydavatelsví: aby vše, co vyjde pod hlavičkou Guerilla Records, obsahovalo i dotek přátelství a radosti a odraz típytu bytostí, které mi projasňují ten ponurý svět kolem. Podstatná je — alespoň pro mě — i jistá pečeť upřímnosti a otevřenosti, neboť bez ní jde už jen o pouhý kalkul. Dopřávám si tedy pocitu, který je v dnešní době honby za ziskem a pochybnou bulvární slávou vlastně stejným luxusem, jako byl svobodný a otevřený život za totality. To jen kulisy kolem se změnily...

Vladimír „Lábus“ Drápal (nar. 1964) je vydavatel.

i výuka kouření: domorodci si budou v misijním obchodě kupovat tabák a na ten si vydělají práci na misijních plantážích. Dobrý občan je jen spotřebitel.

Svět, v němž silní požívají slabší a žádná další pravidla neplatí. Každé zlo a bezpráví dovede sebe samo ideově zdůvodnit; až se dostaneme do časů, kdy zlo už ideologii nepotřebuje, stačí mu pouhá síla, jako nájezdníkům Konům. Ale i přes apokalyptickou vizi budoucna nelze ve vyznění románu necítit optimistickou koncovku. Po všem, co prožil, si Adam Ewing do deníku píše: „Pokud *věřím*, že lidství je žebřík kmenů, koloseum pro konfrontaci, vykořisťování a bestialitu, potom přesně takové lidství bude... Vám ani mně, tedy movitým, privilegovaným a šťastným, se v tomto světě nepovede špatně, pokud nám štěstěna vydrží. Co z toho, že nás trápí svědomí? Proč podkopávat nadvládu naší rasy, našich dělových člunů, našeho odkazu a dědičných práv? Nač bojovat proti ‚přirozenému‘ (ach, jak obojaké slovo!) řádu věcí? — Proč? Pro tohle: jednoho krásného dne čistě dravčí, kořistnický svět sám sebe pozře. [...] V případě jednotlivce sobectví zohyžďuje duši, v případě lidského druhu znamená sobectví vyhubení.“

A rozhodne se sám něčím malým, ale konkrétním přispět k zlepšení světa. Chce udělat svět takový, aby v něm jeho děti mohly žít. V apelu, jímž román končí, nechybí rafinované oslovení čtenáře, nevtíravý patos, naléhavé přesvědčení: „Ten, kdo se chce pustit do boje s mnohohlavou hydrou lidské povahy, zaplatí spoustou bolesti a jeho rodina bude platit s ním! A až se naposledy nadechneš, pochopíš, že tvůj život byl pouhou kapkou v nekonečném oceánu! — Co však je takový oceán jiného než spousta kapek?“

Salman Rushdie v jednom z rozhovorů k románu *Klaum Šalimar* (2005) řekl, že současní spisovatelé se musí zabývat současnými tématy, tím, nač narážíme na každém kroku, tím, co je teď a tady. „Literatura umí, co noviny nedokáže: Čtenáři se díky ní mohou v představách dostat do světů, které by jim jinak byly cizí... Romanopisci vám můžou ukázat, jaké jsou lidské životy v jiných situacích, a udělat z nich součást vašeho světa. Literatura má takové možnosti a dnes, když skutečně potřebujeme představivost k porozumění světu, román podle mě znovu nabývá na důležitosti.“ Pokud spisovatelé nechtějí románu tuto znovu nabytou důležitost přiznat, nechtějí psát o aktuálních tématech přítomnosti, pak ať raději nepíšou vůbec, miní klasik moderní britské prózy. Z tohoto hlediska David Mitchell *Atlasem mraků* dokázal nejen, že psát umí, ale že psát *může* a že *má právo* být spisovatelem.

Autor (nar. 1971) působí na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci.

David Mitchell: *Atlas mraků*, přeložila Jana Housarová, BB art, Praha 2006

www.hostbrno.cz

Historie jedné osoby a doby

NAD FILMEM JIŘÍHO MENZELA OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE

MICHAL KRÍŽ

Když v prosinci roku 2006 vstoupil v předpremiéře do některých našich kin nový film Jiřího Menzela, jistě bylo možné předpokládat, že půjde o filmovou událost roku, a to jak z důvodů nefilmových (dlouhodobé spory o práva na zfilmování Hrabalova románu), tak z důvodů týkajících se osoby režiséra, který tvořil — společně například s Věrou Chytilovou, Evaldem Schormem, Janem Němcem a Jaromilem Jirešem — osu tzv. nové vlny, a k tomu natočil svůj poslední celovečerní film před třinácti lety. Vzhledem k jistému časovému odstupu můžeme dnes již konstatovat, že výsledek několikaleté snahy režiséra Menzela je velmi dobrý — a to nejen díky účasti v hlavní soutěži MFF v Berlíně a ocenění České filmové akademie. I většina recenzních textů byla spíše kladným vyjádřením kvality a menzelovsko-hrabalovské „tradičnosti“. Právem?

Každá filmová adaptace literárního díla s sebou nese stále se opakující rizika: na jedné straně se vždy najdou diváci, kteří budou postrádat ono „záračné něco“ z původního literárního příběhu, na straně druhé v drtivé většině případů nedojde ke shodě čtenářské představivosti a divácké konkrétní filmové zkušenosti. Označí-li se adaptace navíc jako *věrná*, lze s jistotou očekávat nejen výše zmíněné neshody, ale také — a to i v recenzích „poučených“ diváků — určitou snahu *rozšířit* vlastní četbu i na

vzniklé filmové dílo. Vznikne podivuhodný hybrid, neboť jsou při této činnosti aplikována kritéria z různých systémů, jednoduše a stručně, filmového a literárního umění. Vezmeme-li v úvahu, že Jiří Menzel má bohaté zkušenosti s adaptací literárních děl, nabízí se otázka, jaký způsob *převodu* a *transformace* zvolí při své další snaze filmově uchopit literární text; jinými slovy, zda půjde tradiční cestou svého filmového vyjádření (drobnokresba jednotlivých postav, *literární* dialogy, výrazný střih a dynamika

DIAMANTY VYBRANÉ Z LIDSKÝCH ŘEČÍ

*Jiří Menzel a Péter Esterházy rozprávěli o Hrabalovi
v budapeštském kině Örökmozgó*

Šel-li někdo 28. února večer kolem kina Örökmozgó (Perpetuum mobile) v centru Budapešti a nevěděl, co se chystá, mohl se právem divit: před kinem se shromáždil neklidný a dosti veliký dav a při pohledu přes skleněné dveře bylo hned jasné, že uvnitř je už narváno. Na podobné scény z kin jsme byli zvyklí v období kádárovského gulášového socialismu, kdy se ve znamení pseudo-liberalismu tzv. měkké diktatury občas promítaly filmy s pověstí kacířského, extravagantního, pornografického díla — prostě s lákavostí zakázaného ovoce. I po změně politického systému se stávalo, že by do kinosálu už neproklouzla ani myš, ale to bylo spíš kvůli tomu, že na daném místě došlo k setkání s některým věhlasným světovým režisérem — třeba s Wernerem Herzogem, Nikitou Michalkovem, Dušanem Makavejem nebo s Jiřím Menzelem.

Kino Örökmozgó bylo v tu středu nabitou k prasknutí právě kvůli posledně jmenovanému pánovi a maďarskému prozaikovi Péteru Esterházymu, kteří měli na pódiu vést rozhovor o Bohumilu Hrabalovi.¹⁾ Na základě dosavadních zkušeností lze s jistotou říci, že kino by se podobalo obléhané pevnosti i tehdy, kdyby byl na místě přítomen jenom jeden z nich. Teď ale přišli oba a sympatický pán u pokladny se ocitl v beznadějně situaci: i když neúnavným opakováním vět „Vstupenky už nejsou“, „Žádné vstupenky nemáme“ atd. a živou gestikulací velice přesvědčivě dokazoval, že ti méně šťastní se do kinosálu dobíjejí marně, jeho hlas byl tentokrát hlasem volajícího v poušti. O popularitě hostů nemohlo být pochyb.

Představovat Jiřího Menzela na stránkách českého časopisu by bylo přinejmenším legrační: snad třeba říct jen tolik, že v Maďarsku je považován téměř za domácího umělce a zároveň za symbolickou až mytologickou postavu české kultury, za člověka, který — pochopitelně v tom pozitivním smyslu — ztělesňuje češství. (Nutno ovšem říci, že není sám; stejnou popularitě a legen-

dární pověsti se těší i Jaroslav Hašek, Bohumil Hrabal, Milan Kundera a Miloš Forman.) K většině jeho filmů už dávno patří přívlastek „kultový“, je znám i jako herec (i díky rolím v maďarských filmech), v Budapešti režíroval několik úspěšných veseloher, a když zde měl u příležitosti maďarského vydání knihy *Tak nevím podruhé* autogramiádu, zájemci vytvořili frontu, jakou můžeme vidět na mezinárodních knižních veletrzích a festivalech u stolu Güntera Grasse, Jorge Sempruna, Viktora Jerofejeva a jim podobných slavných autorů.

O Péteru Esterházym (nar. 1950) lze bez nadsázky říci, že patří k nejvýznamnějším (a doma i v Evropě nejspěšnějším) maďarským prozaikům, k předním představitelům postmoderny. Pochopitelně i kolem jeho díla se vedou různé diskuse, v jedné věci se ale snad všichni shodují: dosud nevydal žádnou knihu, která by byla nezajímavá, průměrná.²⁾ Z hlediska události, o níž se zmiňuji, není bez zajímavosti ani to, že mimořádně vzdělaný Esterházy je obdařen i schopností „réтора“: svou duchaplností a ironií se dobře uplatní při jakékoli diskusi.



Jiří Menzel aranžuje scénu; foto z natáčení

jednotlivých sekvencí atd.), nebo zda využije i jiných prostředků filmového jazyka. Jestliže se podíváme na film *Obsluhoval jsem anglického krále* z pohledu filmových postupů a technik, je zcela jasné, že *tradičnost* (vzhledem k předchozím adaptacím) a snaha po věrnosti předloze zde hrají naprosto ústřední roli.

Na internetových stránkách k filmu (bohatých na informace) lze nalézt i Menzelův text — přesněji poznámky — k filmovému zpracování Hrabalova románu. Režisér v nich zcela explicitně pojmenovává dva cíle, které si stanovil při přepisu Hrabalovy knihy do podoby filmového scénáře: (1) „zachovat Hrabalovu poetiku, jeho vidění světa a nepodlehout při tom pokušení zne-

užit jeho barvitý text k filmařské exhibici, k hromadění nápadů a schválností, ve kterých by se obsah Hrabalovy knihy vytratil“; (2) „snažit se při tom, aby film byl srozumitelný i pro méně náročné diváky, zpřístupnit Hrabalův text těm, kdo knihu neznají. Z motivů knihy tedy sestavit souvislý a přehlednutelný děj.“ Jde zcela jasně o programovou formulaci, jež v podstatě platí i pro předchozí Menzelovy filmy.

Filmové adaptace Jiřího Menzela

Přehledněme-li jedním pohledem Menzelovu filmografii, upravenou optikou filmových adaptací literárních děl, je vcelku jasné, že především první dvě hrabalovské adaptace jsou odlišné od těch ostatních. *Perličky na dně* (1965, jde o soubor filmových povídek tehdejší nastupující generace) a *Ostře sledované vlaky* (1966, cena americké Akademie pro nejlepší zahraniční film) představují v podstatě určité vyjádření programu nové vlny, přičemž je nutno dodat, že postavení Jiřího Menzela v i tak dost různorodém uskupení umělců směřovalo spíše k lyrizaci a komičnosti než k filozofickým úvahám a k sociologičnosti *cinema-verité* (např. Juráček, Chytilová, Němec). Nejjasněji je to vidět v Menzelových adaptacích románů Vladislava Vančury (*Rozmarné léto*, 1968; *Konec starých časů*, 1989) na jedné straně a na straně druhé především v jeho adaptacích Hrabalových textů z prostředí Kerska (*Slavnosti sněženek*, 1983) a v *Posřížinách* (1980). S jistým zjednodušením lze konstatovat, že obecně jsou Menzelovy adaptace divácky přijatelnější a stravitelnější než některé filmy jeho kolegů; to ovšem neznamená, že Menzelova tvorba je komerční linií nové vlny, jen upřednostňuje a zvýrazňuje prvky pro diváka srozumitelnější — za všechny: značně literární stavba příběhu a dialogů, kontrast obrazu a dialogu, který zprostředkovává dojem křehkosti,

Úlohy moderátora se ujal známý maďarský novinář z Bratislavy László G. Szabó, autor mnoha rozhovorů s významnými osobnostmi světa filmu a divadla, který je všeobecně znám jako neúnavný zprostředkovatel česko-slovensko-maďarských kulturních vztahů.

Jak fungují české kecy

Před rozhovorem Jiřího Menzela s Péterem Esterházym byla publiku promítnuta první epizoda slavného povídkového filmu *Perličky na dně*, kterou pod názvem *Smrt pana Baltazara* režíroval český host večírku.

Dialog se rozproutil otázkou vztahující se k filmu. Esterházy jako člověk sledující život slov a jejich působení v nejrůznějších situacích vyjádřil radost z toho, jak dobře na plátně fungují „české kecy“: nemusí se nic říct, stačí, když jsou tam lidé a rozmlouvají — což je pochopitelně i Hrabalova zásluha. Menzel si připomenul podmínky vzniku filmu: byl na vojně a žil v domnění, že před sebou nemá žádnou velkou perspektivu, ale po návštěvě kolegů Jaromila Jireše a Jana Němce se rozhodl, že se do plánované spo-

lečné práce zapojí. Zdaleka nebyl motivován jen touhou po natáčení — snad ještě významnější roli sehrál obdiv k Hrabalovým dílům: „Když jsem ho poprvé četl v časopisech, okamžitě jsem se do něj zamiloval a nebyl jsem sám: celá naše generace objevila Hrabala jako nový fenomén.“ Menzel zdůraznil, že z hlediska jeho pozdější dráhy bylo natočení *Smrti pana Baltazara* skutečným štěstím: bez veliké námahy a vlastně bez velikých ambicí se ocitl ve světě filmu a po *Perličkách na dně* v krátkém čase dostal další nabídku, která mu přinesla slávu: mohl natočit *Ostře sledované vlaky*. Co se týče prvního setkání s Hrabalem — reagoval na další otázku moderátora —, bylo to nemalé překvapení: „Já jsem si z těch povídek myslel, že to bude někdo mladší a bude vypadat jako spisovatel.“ Když se ale režiséři sešli s autorem, aby se domluvili, kdo kterou povídku bude dělat, „tak jsem se setkal s člověkem, který vypadal jako bývalý sportovec, třeba fotbalista... Byl to krásný člověk, ale vůbec nevypadal jako spisovatel... žasl jsem, že je jako dělník, nebo jako normální člověk, ale naprosto neintelektuální“. Hrabalova osobnost Men-



Jiří Menzel

zela od první chvíle vzrušovala: připomněl, že hned po tomto prvním setkání pocítil jakési vnitřní nutkání, aby se na ulici přidal ke spisovatelovi a zeptal se ho, jak je možné, že „povídky jsou plné bouraček, neštěstí, morbidních situací, které mě dojmají a kterým se zároveň směju“, a tak se od Hrabala dozvěděl, že „život je takový: je plný neštěstí a zároveň je k smíchu“.

Prvé setkání Esterházyho s Hrabalem samozřejmě proběhlo jinak. Maďarský spiso-



Ivan Barnev jako Jan Dítě

lyričnosti a v jistém smyslu i komičnosti. Dobrým příkladem tohoto „zjemnělého“ přístupu ke skutečnosti může být snímek *Vesničko má středisková* (1985), ve kterém se navíc tato linie spojuje s *dobráckým tragicko-komickým humorem* scenáristy Zdeňka Svěráka. V každém případě lze říci, že Menzel již dlouhou dobu sází na stejné filmové postupy, silné herecké osobnosti (J. Hanzlík, R. Hrušínský, J. Somr, P. Čepek ad.), případně herecké dvojice (M. Labuda — J. Bán, J. Schmitzer — M. Vašaryová ad.), a na celkovou „literární“ podobu filmového díla, ke které přispívá především konfrontace po sobě jdoucích záběrů, podpořená výraznou hudební složkou. Jiří Menzel se dokonce

na jistém místě vyjádřil v tom smyslu, že absence *realističnosti* přivádí film k poezii.

Obsluhovaný král

Román *Obsluhoval jsem anglického krále* (1974) Bohumila Hrabala je spontánním vyprávěním hlavní postavy Jana Dítěte, začínajícího pikolíka, jenž se postupně propracovává hierarchií panující v pohostinství, aby získal svůj vlastní hotel, a realizoval tak tradiční rčení o neuvěřitelném, jež se stalo skutkem. Pointou a jádrem vypravěčské strategie, zjednodušeně řečeno, je fakt, že čtenář sleduje kulturní a politické dění Evropy v první polovině dvacátého století jen jako pouhou kulisu, „materiál“ v pozadí; řečeno hrabalovsky „všechno to umazané od vyprávění“. Některé události, velmi významné v tradiční historii, tak vystupují jen jako určité (často mrazivě komické) pozadí hrdinových pocitů, myšlenek a činů; například v podstatě celé líčení období druhé světové války, zvláště vztah Dítěte s německou učitelkou z Chebu.

Hrabalův román je mistrnou ukázkou vypravěčského umění, ale má pro film jednu podstatnou nevýhodu: neobsahuje v podstatě jiné postavy než Jana Dítěte, ostatní subjekty (a není jich málo) fungují pouze jako určité figury, loutky na prknech divadla *Evropa* v první polovině dvacátého století. Vyprávění Jana Dítěte je do různých stran rozpínajícím se monologem s téměř až mytologicko-pohádkovým nádechem; včetně obligátních „úvodů“ i „závěrů“: *dávejte pozor, co vám teďka řeknu... , tím dneska končím* atd. Rozčlenit tento proud vyprávění na dvě více či méně samostatné linie vyžaduje hned několik zcela specifických technik, jak „vrátit“ příběhu i vyprávění ucelenost a souvislost. Jde v podstatě o techniky: (1) přechodu mezi jednotlivými liniemi; (2) návaznosti vyprávěného a zobrazeného; (3) časové souvislosti, zvláště v případech, kdy jsou některé události první

vatel už hodně let usilovně a s obdivem četl Hrabalova díla (jako s prvním se seznámil s *Tanečními hodinami pro starší a pokročilé*), ale netoužil po žádném setkání, protože „když člověk zná dva tři spisovatele, ví, že takové známosti jsou nebezpečné“. K setkání s Hrabalem byl vlastně donucen maďarským publicistou ze Slovenska Lászlom Szigetím,³⁾ který za Hrabalem dlouhou dobu pravidelně jezdil a kladl mu otázky, na jejichž základě se zrodila jedna ze spisovatelových nejzajímavějších výpovědí, kniha *Klíčky na kapesníku*. První setkání — vzpomíná Esterházy — se nejprve jevilo jako nezdařilé a zbytečné: Hrabal byl zpočátku nevrlý, pak se tvářil lhostejně, ale „protože jsme seděli v hospodě a pivo přibývalo — a jak je známo, díky pivu dochází mezi lidmi skutečně ke sblížení —, tak se mi podařilo říct pár vět, které ho zaujaly“. Těch několik vět se týkalo nového románu maďarského autora s poněkud divným názvem *Knihy Hrabalova*, který je svéráznou variací na hrabalovské motivy a především vyznáním obdivu k staršímu českému kolegovi. Hrabalův zájem o mou knihu a snad trochu i o mě — říkal Esterházy — probudily

citáty ze závěrečné části, kde je opsán rozhovor Hospodina s Hrabalem: oba totiž mluví divnou maďarštinou, do níž se míchají české věty a půlvěty. Ledy mezi Hrabalem a Esterházy se prolomily, ale o zrodu přátelství se mluvit nedalo. Esterházy se vyjádřil i k tomu, „proč se stal právě Hrabal maďarským spisovatelem — vždyť je hodně skvělých spisovatelů a většinou se z nich nestávají Maďaři“. Vysvětlení je podle něho víc než jednoduché: Hrabalovi „velice dobře rozumíme, protože píše o světě, který svou tíhou a pocitu bezmoci a bezbrannosti je nám důvěrně známý“. Přitažlivost Hrabalových děl v maďarském prostředí má ale i jiné vysvětlení: český autor psal „velice nemaďarsky, tj. bez nejmenší sebelitosti a zároveň s chytráckou ironií“; kromě toho „Hrabalovy knihy se moc dobře čtou, jedním dechem“. Esterházy souhlasil s Jiřím Menzelem, že Hrabal nebyl intelektuální spisovatel, podotkl ale, že mezi zdáním a pravdou v jeho případě byl veliký rozdíl: autor *Přiliš hlučné samoty* byl ve skutečnosti vzdělaný, sečtělý člověk s hlubokou znalostí filozofie — dokonce i jeho způsob myšlení byl filozofický.



Péter Esterházy

Hrabalova nepřetržitá přítomnost

O zajímavá témata v průběhu večera rozhodně nebyla nouze. Publikum s překvapením mohlo slyšet, že Menzel zdaleka nebyl přesvědčen o úspěchu *Ostře sledovaných vlaků*, dokonce se obával „průseru“ a už předem prosil Hrabala, aby se nezlobil, když se ukáže, že se film nepovedl. On sám se o úspěchu díla dozvěděl v Paříži z „krásného dopisu“ spisovatele, který „byl rád“. Taký jsme se dozvěděli, že Hrabal nerad chodil na natáčení,

linie *zvýznamněny* vzhledem k událostem linie druhé. Techniky typu (1) zvládají režisér Menzel a kameraman Jaromír Šofr, aspoň zpočátku, dobře, po chvíli ale dochází k jistému stereotypu, který je pro tento způsob vyprávění charakteristický. Techniky typu (2) a (3) jsou pro celý film slabým místem. Prolínající se vyprávění i *voice over* Oldřicha Kaisera nepůsobí dynamicky a časté skoky z poklidné atmosféry venkova, kde hlavní hrdina tráví zbytek života, do bouřlivé atmosféry například druhé světové války vytvářejí značnou disproporci především pro diváka. Navíc se Menzelovi nepodařilo divákovi dostatečně zpřístupnit onu v knize těžko hmatatelnou hrůzu převážně z doby druhé světové války; konkrétně například sekvence zkoušky pohlavního zdraví a ušlechtilosti Jana Dítěte německým lékařem, při které se z rozhlasu ozývají jména zastřelených spoluobčanů. Scéna, která by ve filmu mohla být mrazivě krutou i zákeřně komickou, je pouhou tezonou *poznámkou* směrem k divákovi.

Obecně lze říci, že nejvíce diskusí vyvolaly především dvě skutečnosti. Jednak již zmíněné rozdělení vyprávění na dvě souvislé linie, jednak herecké obsazení filmu. Menzelův záměr je vcelku jasný: zprostředkovat na epizody bohaté vyprávění románu i divákovi, který o románu nikdy neslyšel, přitom by ovšem nemělo dojít k přílišnému zploštění, zjednodušení. Menzel zvolil své tradiční postupy: dynamickým střídáním jednotlivých sekvencí — po vzoru staré němé grotesky — a *převahou* obrazu nad dialogy vytvořil onu známou hrabalovskou tříšť tragiky, komiky a reflexe. Zatímco ale románové vyprávění vykazuje ve formě cykličnosti značnou dynamiku, filmový způsob vyprávění, který Menzel zvolil, svou rytmičnost a dynamiku zhruba v polovině ztrácí. I přes neustálé, z hlediska scenáristy ovšem pochopitelné upozorňování, že filmový příběh nebude ani zdaleka obsahovat většinu literárních epizod, došlo k tomu, že

dvouhodinový snímek toho vypráví i tak hodně. Nejpovedenější sekvence jsou jednak ty, které byly natáčeny v reprezentativní části Obecního domu v Praze (také díky výkonu Martina Huby v roli vrchního Skřivánka), a pak scény v soukromém penzionu pro majetné, ve kterých zase exceluje Pavel Nový v roli hypochondrického generála s nezřízeným apetitem.

Velké diskuse se točí i kolem hereckého obsazení, pochopitelně především hlavních rolí. Ivan Barnev v roli mladého Dítěte je většinou diváků odsuzován a Oldřich Kaiser v roli Dítěte staršího naopak opěvován. Toto hodnocení není ale tak úplně spravedlivé, zvláště Oldřich Kaiser příliš prostoru nedostal. Barnev je zase většinou „převyprávěn“ právě Kaiserem a vzhledem k tomu, že většina scén je pouhou zkratkou literární sekvence, pak nelze od Barneva očekávat herecký koncert. Překvapením byl výkon německé herečky Julie Jentsch (držitelka Stříbrného medvěda za film *Sophie Scholl — Die letzten Tage*, 2005). Menzel zde ale jen potvrdil, že herecké obsazení jeho filmů je stabilně kvalitní.

Filmové putování Jana Dítěte evropskými dějinami se tedy příliš nepovedlo. Přitom první polovina snímku ještě dává tušit dřívější Menzelův cit pro dobrý střih i vizuálně zajímavé záběry. Druhá polovina je z větší části pouhou tezonou obrázkovou skládačkou. Ale abych byl spravedlivý, z mé strany rozhodně nejde o zklamání. Snad jen o příliš velké očekávání.

Obsluhoval jsem anglického krále (ČR 2006). Režie: Jiří Menzel. Scénář: Jiří Menzel podle románu Bohumila Hrabala. Kamera: Jaromír Šofr. Hudba: Aleš Březina. Hrají: Ivan Barnev (Jan Dítě mladší), Oldřich Kaiser (Jan Dítě starší), Julia Jentsch (Líza), Martin Huba (Skřivánek), Marián Labuda (Walden), Milan Lasica (profesor), Josef Ahrhám (hoteliér Brandejs), Pavel Nový (generál) a další. 120 min.

kde měl vždycky pocit, že překáží, a proto raději „nenápadně utekl“. „On byl v podstatě velice plachý člověk,“ poznamenal režisér, který na moderátorovu otázku, jak se daly scénáře psát „čtyřručně“, odpověděl, že s výjimkou první a poslední adaptace byl autorem scénářů vždycky Hrabal, „já jsem mu do toho jenom připínával“. Na moderátorovu otázku, jestli po deseti letech od smrti spisovatele můžeme mít jistotu, že Hrabal se stal nesmrtelným, odpověděl Péter Esterházy, že tahle doba je na taková zjištění většinou krátká, je však jisté, že Hrabal je „nepřetržitě přítomen“, a to nám zatím může stačit. Když se opět objevil motiv Hrabalovy popularity v Maďarsku, László G. Szabó vyzvídal, jak si Česká republika připomněla desáté výročí spisovatelovy smrti. „Trošku se stydím,“ řekl na to Jiří Menzel. „My si v Čechách neumíme skutečně vážít lidí, kteří jsou úctyhodní... Zájem, který kdysi byl o jeho knížky, poklesl. Zdá se mi, že tady je o Hrabala větší zájem než u nás. Připadá mi to trochu smutné.“

Mluvívalo se i o tom, jestli je možné Hrabala zařadit k představitelům magického realismu — lidem, kteří s požitkem všechno třídí a neumějí si představit, že by něco nemělo

být vtěsnáno do nejrůznějších kategorií a definicí, můžeme doporučit Esterházyho slova: „Magický realismus je totéž co postmoderna: na všechno se může použít, všechno se dá takhle nazvat.“ Maďarský spisovatel našel v Menzelovi pohotového podporovatele: zdůraznil, že Hrabal byl a zůstává pábitem, který „z těch keců, co poslouchal v hospodě, nějakým zázračným způsobem vždycky vytáhl diamanty a udělal z toho poezii“.

Večer v kině Örökmozgó byl dalším přesvědčivým důkazem toho, že Péter Esterházy měl pravdu, když řekl: „Hrabal je nepřetržitě přítomen.“ Vyhledky na nesmrtelnost jsou podle všeho víc než dobré.

LÁSZLÓ G. KOVÁCS

Autor (nar. 1961) je bohemista a překladatel, působí na Katolické univerzitě Pétera Pázmánye v Piliscsábě.

POZNÁMKY

1) Nebyla to jediná akce v Budapešti, která připomněla desáté výročí smrti Bohumila Hrabala. O dva týdny dříve byla v Českém centru zahájena impozantní výstava fotografií Tibora Hrapky z Dunajské Stredy, na nichž je k vidění Hrabal z osmdesátých let, z období zrodu

knihy *Kličky na kapesníku*. Vernisáž byla spojena s prezentací nejnovějšího vydání spisovatelových povídek pod názvem *Tükörök árulása* (Zrada zrcadel) a se setkáním s jeho překladateli. V posledních únorových dnech se v kině Örökmozgó promítaly Menzelovy filmy, které vznikly na základě Hrabalových děl.

- 2) Z rozsáhlého díla Pétera Esterházyho — mimo chodem potomka jednoho z nejvýznamnějších uherských šlechtických rodin — je třeba vzpomenout alespoň *Termelési regény — kissregény* (Výrobní román — novella [sic!], 1979), *Függő — bevezetés a szépirodalomba* (Nepřímá řeč — úvod do beletrie, 1981), *Kis magyar pornográfia* (Malá maďarská pornografie, 1984, české vydání 1992, překlad Anna Rossová), *A sziv segédigéi* (Pomocná slovesa srdce, 1985), *Hrabal könyve* (Hrabalova kniha, 1990), *Az elefántcsonttoronyból* (Z věže ze slonoviny, 1991), *Hahn-Hahn grófnő pilantása* (Pohled hraběnky Hahn-Hahn, 1992), *Harmonia caelestis* (2000), *Javitott kiadás* (Opravené vydání, 2002), *Utazás a tizenhatos mélyére* (Cesta do hlubin pokutového území, 2006). V překladu Dany Gálové vyšel roku 1999 zajímavý výběr z Esterházyho esejistické tvorby pod názvem *Hrách na zed*.
- 3) László Szigeti je i zakladatelem a již dlouholetým ředitelem bratislavského nakladatelství Kalligram.

Kočka na okně

ESEJ O BUDOUCNOSTI SLOVA

MARTIN REINER

Jako nakladatel jsem byl požádán americkým kolegou Marlowem Peersem Weaverem, který ve svém nakladatelství MWE vydal již šest svazků esejů pod názvem Generace o sobě, abych se zamyslel nad budoucností tištěného slova. Jako básník jsem se poněkud svévolně rozhodl rozšířit své téma na budoucnost slova vůbec. Mohlo by se zdát, že jsem si tím drobným posunem zakrojil příliš velký krajíc. Tady v Česku má ale věštění přece dlouhou a velikou tradici. Jsme malý národ, žijeme v prťavé zemi, ustavičně v potížích, čas od času na hraně bytí a nebytí, a tak se celkem pochopitelně snažíme nahlédnout do budoucnosti, aspoň půlokem juknout za roh vteřin.

A zatímco velké a sebevědomé národy milují předpovědi o konci světa, v našich malých Čechách, jako v útulné pohádce, vždy nakonec obtíže odplynou a Fénix, byť velikosti kolibříka, vzlétá z popela.

Přál bych slovu tohoto eseje, aby také vzlétlo...

Zatím jsme každopádně ve fázi, kdy (slovo) řeší nemalé obtíže.

Na počátku bylo Slovo...

Na počátku prý bylo Slovo, alespoň podle Janova evangelia.

Je ale nějaká šance, že tu s námi bude slovo i na konci? Ostatně, bude dobré nejprve si vybrat, který konec máme na mysli. Nabídka je totiž poměrně pestrá...

Chvilu, kdy nás podle vědců pohltí naše vlastní Slunce, se blíží doslova každým dnem. Zatím sice není úplně jasné, kdy k tomu dojde, ale předpokládá se, že by to mohlo být v úterý.

Pak tu máme Nostradama. Svět mu poněkud svéhlavě odmítl skončit v roce 1999, ale už je zde nové avízo: na rok 3797. Není to sice pozití, ale není to zase tak daleko, abych si nedokázal představit, že nějaké dítě ještě bude nosit dupačky a pletenou čepičku po naší Denisce.

Pro labužníky, fanoušky armagedonů všeho druhu, kteří neholdají odejít z tohoto světa bez fanfár nebeských, je zde například mayský kalendář, podle kterého bude sečteno a potvrzeno už v roce 2012.

A dle Bible, s níž jsme tuto úvahu začali, je apokalypsa dávno v plném běhu, takže se nedá garantovat ani to, že hříšníci v klidu dočtou tento esej.

Zkrátka; přijde-li zkáza brzy, bude hlučná. Budeme-li však uvažovat budoucnost zhruba středně dlouhou... a delší, pak se poměrně zásadně mění poměr rozpadu lidstva a slov.

Vedle Janova odvážného tvrzení o Slovu, jež člověka na Zemi předešlo, existuje totiž i poněkud strážlivější pohled na dějinnou posloupnost, podle níž to byl naopak člověk, kdo se poměrně dlouho obešel beze slov.

A mohu-li říct hned na úvod jedno slovo do prance, pak se, podle mé domněnky, bude člověk loučit s planetou zase jen smutným psím pohledem.

Slovo totiž bude tou dobou už dávno po smrti.

Rozumíme si lépe?

Zatím tu nicméně jsme. My, lidé... a s námi naše slova. Na první pohled by se mohlo zdát, že obě skupiny dokonce prosperují.

Lidí bude brzy po planetě roztroušených šest miliard a British National Corpus, ta gigantická mohyla nad někdejší mlučením, eviduje k dnešnímu dni zhruba sto milionů anglických výrazů. Kromě angličtiny máme k dispozici dalších přibližně šest tisíc sedm set devadesát devět jazyků a dialektů.

Představte si všechny ty jazyky jako obrovské mraveniště a slova jako jednotlivé mravence. Tož, mluvit máme jak a čím! A mluvíme hodně.

Rozumíme si však lépe? Rozumíme lépe světu, sami sobě, sobě navzájem?

Mějte mě klidně za škarohlída, ale podle mého názoru nikoliv.

Věk Ticha

Spisovatelka Nicole Krauss, autorka světově úspěšného románu *Dějiny lásky*, říká k tomuto tématu cosi natolik podstatného, že si ji dovolím citovat:

První řeč, kterou měl člověk k dispozici, byla řeč gest. Tato řeč plynula volně z lidských rukou a nebyla ani zdaleka tak primitivní, jak by se mohlo zdát. Nic z toho, co dokážeme říct dnes, nebylo „nevyslovitelné“ prostřednictvím zřídka ustávajícího plynutí, delikátních pohybů prstů a jemných, uvolněných zápěstí...

Ve Věku Ticha lidé ve skutečnosti komunikovali více než nyní... a mezi řečí gest a gestem života nebylo rozdílu.

Přirozeně docházelo i k omylům. Jistě se stávalo, že prst, který byl vztyčen, aby se jím dotýčný poškrábal na nose, mohl být zachycen náhodným pohledem milence a zaměněn za gesto téměř

identické, které znamenalo *Mám pocit, že už tě nemiluji*. Takové omyly mohly mít osudové následky. Jenže právě proto, že si lidé uvědomovali, jak snadno se něco takového může stát, právě proto, že *nežili v iluzi, jak perfektně všemu rozumějí*, byli zvyklí přerušit jeden druhého a ujistit se o obsahu „vyřčeného“...

Ano, lidé podléhají celé řadě iluzí, málokteré ale tak snadno a davově jako iluzi o tom, že nám slova jaksi sama o sobě něco zjevují, odhalují. Ta iluze je tak silná, že ani nemáme potřebu slova a jejich domnělé obsahy prověřovat. Nikdo nepřemýšlí o tom, že se slovy — mají-li zůstat nadále prostředky dorozumění — se musí zacházet stejně delikátně jako kdysi s gesty ve Věku Ticha. Dalí jsme slovům mandát, který si dávno nezaslouží, kterému nedokáží dostát a z něhož nám pak ani nemusí skládat žádné účty.

Smutnou pravdou přitom je, že ta dnešní, tenká a inflační slova daleko více zahalují než odkrývají, víc matou než objasňují.

Horší než takové tvrzení je už pouze konstatování, že nejde ani v nejmenším o náhodu.

Vláda Lži

Na počátku bylo Slovo... a my se dnes pouze dohadujeme, kdy přesně bylo ono „bylo“. Můžeme si ovšem být naprosto jisti, že ode dne, kdy slovo poprvé zakňouralo v peřince Všehomíra, muselo sloužit dvěma pánům zároveň; Pravdě i Lži.

Evangelista Jan sice tvrdí, že *...to Slovo bylo Bůh*, pokud je ovšem nám, pozdějším lidem, známo, bylo také od počátku rohožkou pod nohama Boha, respektive pod nohama Jeho čilých emisarů.

Není tajemstvím, že evangelia, která známe, jsou už jen zfalšované úpravy evangelií původních; účelově doplňované konvoluty, záměrně chybné překlady. A otázka, zda nebyla nakonec i ona slavná úvodní Janova věta pouze účelovým pokusem zvýšit kredit slova, je zcela namístě. Slovo podepřené větou z evangelia, toť mocný palcát v ruce ambiciózního, výmluvného vládce!

Ostatně, abychom nebrouzdali pořád jen v šerosvitech Dávna.

Doba, v níž jsem vyrostl, je totiž flagrantním dokladem o zneužívání slova. Dvacet sedm let jsem prožil v zemi, kde vládli komunisté. A protože jsem ročník 1964, zažil jsem dobu, kdy už komunisté nevládli zbraní, ale téměř výlučně slovem. Vládli Lži. Vládli s pomocí neustálého ohýbání, zatemňování, či naopak přesvětlování reality.

Když odešli, nasedl do uvolněného vozíku nový lhář: Reklama.

A nemluvím tu o malých, provozních lžích, kterých se my lidé dopouštíme dnes a denně. Mluvím tu o Lži institucionální, jejímž následkem je mimo jiné i to, že celé nové generace se už nikdy neseťkají s původními, skutečnými významy dlouhé řady slov.

V Evropě je celá historie prorostlá kořeny slov tak důkladně, až to chvílemi člověka děsí. Mladá země na druhé straně oceánu, jakási Amerika, se ale nestačila zaplést se slovem v tak složité (a často bolestné) romanci jako Starý svět. Možná i kvůli tomu nikoli v Evropě, ale právě v Americe došlo k vynálezu, který

dělá z velkých manipulátorů minulosti, tedy katolické církve a komunistů, učiněné břídidly.

Mluvím tu o takzvané politicky korektní mluvě.

Zatímco církev a komunisté realitu zmatňovali, zatemňovali, Američané ji pomocí tohoto instrumentu kompletně mění.

Představte si ty zákraky: Dvě stě let tady byly problémy s černochoy... a ty problémy jsou náhle fuč. V Americe už nepotkáte negra, na černocho nenarazíte...

A došlo snad k nějaké genocidě, o které jsme se tady v Evropě nedoslechli? Je možné, že se Američanům podařilo v naprosté tichosti zlikvidovat za tak krátkou dobu všechny černochoy, když Hitlerovi neprošlo ani šest milionů Židů?

Věřte, je tomu tak. Američané totiž přišli na metodu nesrovnatelně efektivnější, uhlaženější a koneckonců méně nákladnou; zbavili černochoy jména, slova, které je označovalo, a oni prostě „ustali být“, jak by řekl John Cleese.

Adam věcem jména dával... a tím je de facto přiváděl na svět, tím nám umožnil uchovat je v paměti... Politicky korektně mluvící Američan jména nyní pro změnu odebírá... a nemluvíme jen o negrech. Byli tu i mrzáci, cvoci a další verbež, bez nichž je současná Amerika o tolik krásnější!

Je to metoda pohodlná, ale má jednu drobnou vadu na kráse. Pokud se neumožní lidem, aby žili vstřícně, rovně a pozitivně se stejnými negry, které jejich pradědové zotročili, pak se jim odebírá možnost sebereflexe, katarze, vědomí osobního i kolektivního růstu... Odeberete lidem slova; odebíráte jim také paměť. A něco takového nemůže zůstat bez následku.

Poslední smysluplný pokus domluvit se

Na opačné straně fronty stojí malá barikáda s malou skupinou unavených, špinavých, špatně oblečených i živených lidí. Nad tou barikádou vlaje potrháný prapor se špatně čitelným nápisem. Doširoka vůkol jen spáleniště a doutnající pláň.

Je chladno, slunce nedokáže proniknout těžkou drapérií mlh. Básníci, lidé barikád, se mlčky chystají k poslední bitvě, zatímco slova dávno zalezla do děr. Co taky říct tváří v tvář jistému konci?

A o co vlastně jde v téhle předem ztracené bitvě?

Jak řekl básník Ivan Diviš: „Poezie je poslední smysluplný pokus domluvit se.“

Poezie je řeč, kde slova nemají roli služebnou, kde se k vám neblíží s pokorným výrazem hrbáčka, jenž poté, co vyžebřá svůj mrzký žold, odhodí za nejbližším rohem falešný hrb a křepce odchází slavit další vítězný podvod...

Právě na to ale už není nikdo zvyklý.

A tak básníci na své „poslední smysluplné pokusy domluvit se“ slýchají opakovaně a pořád dokola totéž: Já tomu nerozumím!

A poměřte si takovou odpověď s výše zmíněnou iluzí lidí, že (si) rozumějí... Vyjde vám paradox: slovu-Lži, slovu-mechanické hračky, slovu-vycpanině lidé opravdu „rozumějí“.

Když se ocitnou v pravěké džungli původních výrazů, šavlobných jmen a názvů, v tom drsně páchnoucím a zase i těžce, omamně vonícím miocénu řeči, kde slova volně pobíhají, kvílejí, skřípou a hned zase tiše kувíkají v tmách, jsou bezradní a vyděšení...



DANA KYNDROVÁ Curych (Švýcarsko) 1993

Tam, kde slovo ztratilo jakoukoli váhu (vážnost) a slouží klamu, tam je lépe mlčet. Básníci tuší, že totálnímu změtení významů a pojmů v současné euroatlantické civilizaci dokáže nejlépe vzdorovat báseň nemá, báseň beze slov. Nebo alespoň báseň „neartikulovaná“, která by umožnila čtenáři artikulaci vlastní, neotřelou, původní.

(Pro lepší představu nabízím první sloku Rutovy „Vzpomínky na křišťálovou studánku“, která zní takto: *Ypsilon žlouveje křáhleplň, / um ochřejší je řvoul, / holupi klukol tlube mln, / tmár dmouchá povidoul.*)

A souvisí nějak Rutova „neartikulovaná“ báseň s Divišovou touhou „domluvit se“? Jistě.

Nejsilnější současnou básní je totiž prostor, v němž ještě myšlenka nebyla vpletena do mučícího kola pokřivených, olámaných významů, v němž nebyla dosud vyslovena.

Nejsmyslnějším pokusem znovu se domluvit zdá se dnes být opětovné mlčení. Proti takzvanému informačnímu šumu postavit restauraci ticha jako nejlepšího komunikačního prostředku!

Vývojová přímka

A zdá se vám ještě pořád tak překvapivé, když právě básníka napadne, jestli by nebylo lepší úplně se slov zbavit než se dívat, jak se trápí zjevně už v terminálním stadiu svého bytí? Šlo by to vůbec?

Dovolí mocní, všichni politici a prodejci, kteří pomocí slova tak výnosně vládnu, všichni ti, kterým slovo tak dobře slouží, umožní nám, abychom slovo alespoň se ctí pohřbili?

Věřím tomu, že ano.

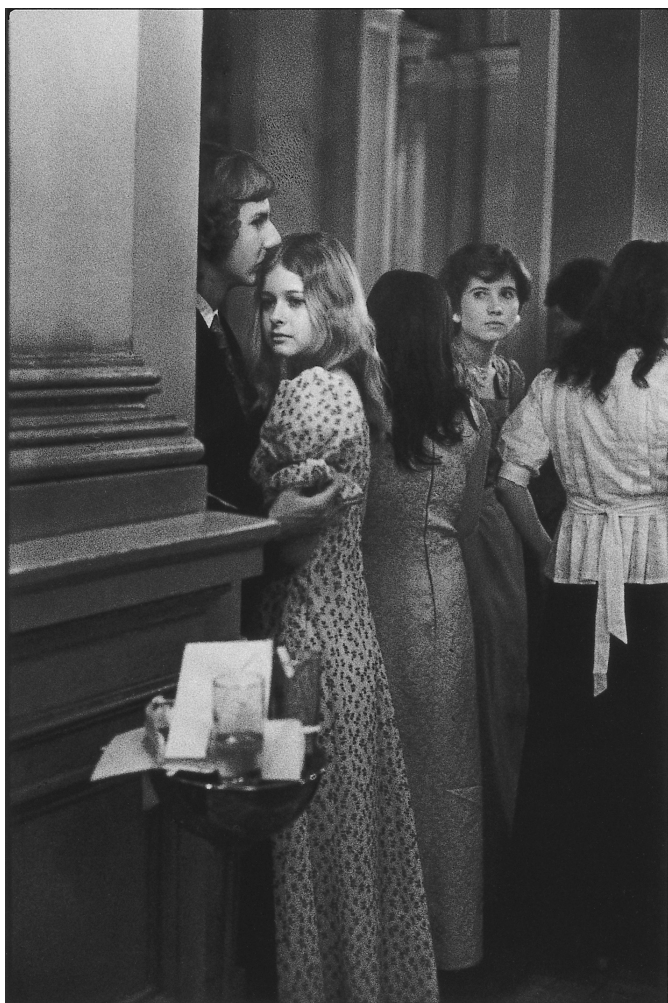
Je tu totiž ještě pořád dost negramotných (a sekundárně negramotných), nebo alespoň dostatečně hloupých, v užívání slov psaných i vyřčených více či méně tápajících, s nimiž je snazší manipulovat o něco méně sofistikovanou formou komunikace, tedy: Obrazem!

Podívejme se na jednu zajímavou vývojovou přímku. Je to přímka, která se někde uprostřed elegantně vybojí jako kopec nebo jako Exupéryho had, co spolkl slona. Je to přímka mapující historii lidské komunikace. Zde je její první, dramatictější a zajímavější půlka; ta, co vedla vzhůru:

Mlčení (Gesta) ——— Řeč (Slova) ——— Obraz (První pokus o uchování slov) ——— Písmo (Lepší pokus o uchování slov) ——— Tištěné písmo.

Někde tady se slovo nachází v zenitu. Je to moment, kdy se Pravda i Lež rozlévají v tisících drobných pramínků, prudce se valí, slévají se a sílí na živelné cestě z vrcholku dolů po svahu.

Ano, Guttenbergův vynález je bezesporu jeden z vrcholů euroatlantické civilizace, jenže... z vrcholu vede už cesta *pouze*



DANA KYNDROVÁ Praha 1975

dolů. A pokud se shodneme na tom, že úspěšní dobyvatelé vstupují stejnou trasou, jakou nahoru vystoupali, přes nachystané „výstupové“ tábory, neudiví nás, že i naše komunikační křivka bude klesat přísně retrográdně, přes tištěné slovo, obrazy, řeč samotnou... a tak dál až do základního tábora mlčení. A z horolezecké praxe víme i to, že výstupové tábory se při návratu likvidují, nebo se pleťu?

Tištěné písmo zmizí jako první.

V naší elektronické éře je pouze otázkou času, kdy tradiční noviny a knihy zaniknou. Tohle téma jsme v Evropě řešili tak před deseti lety... Dnes je konec tištěného slova pokládán za hotovou věc.

Další tábor? Obrazy.

V tomhle táboře právě dočasně přebýváme, sbírajíce síly k další cestě dolů. A mluvím pochopitelně o televizi a všech jejích příbuzných v tomto Věku Obrazu!

Novodobé ikony

Dějiny lidstva jsou dějinami válek a ve válkách, jak známo, mlčí Múzy a i prosté slovo nastupuje do služby. Oděno do propagan-

distických sloganů a povelů nezažívá nijak skvělé časy... po válce ale procházelo až dosud vždy famózní reinkarnací. Bývalo totiž především na něm, aby popsalo, definovalo a vlastně nově ustavilo změněnou skutečnost.

My, Evropané, právě zažíváme nejdelší mírové období ve svých dějinách, takže by se mohlo zdát, že jde také o zlatou éru slova; ani po pustošivých napoleonských válkách v devatenáctém století netrval klid zbraní celých šedesát let. Bohužel však tažení obrazu proti slovu, panování démonického vládce jménem televize trvá skoro stejně dlouhou dobu jako evropský mír a nic nenasvědčuje tomu, že by mělo brzy skončit.

A už dnes je evidentní, že právě tahle „neviditelná“ válka bude pro slovo válkou poslední, protože smrtící.

Televize totiž zvládá dvě základní zadání, o nichž už jsme mluvili, lépe než slova. Dokonale prohlubuje iluzi masy, že „rozumí“, stejně jako zlepšuje možnost manipulovat pomocí sugestivního obrazu.

Stačí připomenout válečné scény z Iráku, natočené v hollywoodských studiích... a to ještě pro tuto chvíli taktně zapomínám na teorii, podle níž pronesl kosmonaut Neil Armstrong svou slavnou větu o „malém kroku... ale velkém skoku“ tamtéž. Sebelépe zkonstruovaná věta vám neprodá pleťový krém tak dobře jako televize, v níž se vaše pokožka „rozzáří“ naprosto viditelně. Neexistuje mezi sto miliony anglických slov tak sugestivní výraz, aby odstranil týden starou černou přiboudlinu z vaší pánve stejně věrohodně jako televizní hadřík, atd... atd... každý si může dosazovat ad libitum!

Tištěné slovo se klopotně snaží televizní ofenzivě čelit, ale každému musí být jasné, že nemá šanci.

Viděli jste někdy, jak vypadaly noviny v roce 1946? Mohu vás ujistit, že v nich na rozdíl od těch současných nebyly prakticky žádné obrázky. A nemá smysl svádět ten rozdíl pouze na technologický pokrok. A nemluvím tady jen o bulváru, který se slov štítí zcela viditelně.

Extrémem, s nímž jsem se osobně setkal, je v tomto punktu rakouský společenský časopis s příznačným názvem *Alles* (Všechno), který se v maličkém Rakousku (osm milionů obyvatel) kdysi prodával v naprosto neuvěřitelném nákladu přesahujícím milion výtisků.

Obsah časopisu? Sto stran kýčovitých barevných obrázků provázených stručnými komentáři. Aby bylo jasnější, o čem tady mluvím, představte si toto:

Pod celostránkovým obrázkem kočička sedící na okně skví se nápis: Kočička na okně.

K čemu je takový popisek dobrý?

Je to malý můstek, který nás vede do záhuby. Když se otočíte, abyste po něm přešli zpátky, žádný už tam nebude.

Závěr

Zbývá otázka, zda máme my, básníci, filozofové, lidé, kteří dokážou dočíst esej o budoucnosti slova až do konce, lkát nad jeho rmutným údělem.

Osobně si myslím, že s ohledem na lidskou většinu bychom měli naopak jásat. A doufám, že tento tištěný, upovídáný a lehce manipulativní esej náš návrat do ráje o mnoho neoddláí.

Autor (nar. 1964) je spisovatel a nakladatel.

Rosa definitiva

FRANTIŠEK LISTOPAD

ZLÍNSKÁ I

Nesu prázdný koš
po jablkách
písmena
abeceda kterou rabi předal Ježíšovi
co z tebe bude tesaři synu tesařův
vše se opakuje v tisíci výtiscích
kdo pláče zpěvem
letí holubička
leť do slíbené smrti

(1. máje 2005)

ZLÍNSKÁ II

V každém slovu co zbylo z deště
v každé kapce morfologie Čech
v každé bradavce zpívá dívka
zdvihá se sukně v loňském větru
bolest a radost i v noční můře
evangelická seknice o třech hláskách
skleněné perly se rozkutálely
turmalín český polodrahokam

(květen 2005)

ZLÍNSKÁ III

Paní senátorka mi dala vizitku
abych ji přišel navštívit do senátu
byla krásná pečlivě učešaná
měla elegantní sukni a slíbil jsem
že přijdu
Navštívím ji pana předsedu Koháka
kterého znám z jiného světa
a nikoho jiného Jsem rád sám
jak Štefánik v Paříži jako Pavlíček
můj malý mrtvý bratr z Belcrediho 1

(květen 2005)

ZLÍNSKÁ IV

Zde se stmívá jinak, pravím,
ale neřekl jsem to nahlas
a jestliže všechno je smrtelný objekt
a nic se neuskuteční docela
nepřestanu tě volat kde jsi
kdo jsi na planetě pelyněk
já kulísák ve Zlíně
stavím a bourám na cestě horem

(květen 2005)

JAKO V KROMĚŘÍŽI

Rozlehlé noci kde jsem vás slyšel
divoké kachny kde jsem vás viděl
po ránu v mlze v Bretani z perli
Hukvaldskou písni vracím se do Čech
ostrovy z malin z ostružin z ryzců
Slováci za rohem na sever Polska
Bruno se jmenuješ synu mých stínů
ať tančíš pozdě když tančíš jasně
řekni nám Bože čím jsi nám blízko
a co se blíží a neublíží
nádherný stíne můj v Kroměříži

(červen 2005)

ČÍNSKÝ CÍSAŘ NA ZLÍNSKU

Ruszelákovi

Když přišlo ve Zlíně
na plechovou střechu včerejších koček
konec světa byl blízko jako vždy
vždy vše všude naposledy
na hůrce samoty
Když přišlo ve Zlíně
čínský císař cestující po svých zemích
onemocněl
a zůstal i po smrti v kiosku malíře

proti dešti proti vlhkým tónům
houslí i barev
proti pravděpodobnému omylu
který se přihodil ve Zlíně
či kdesi nablízku

(květen 2004)

KAROLINKA

Vskutku jsem zašel do údolí
kde pijí koně ve své stroji
dřevěné domky v kterých dříme
duch starých časů země jiné
suchých moravských podkovářů
mlha se zdvihá všechno smažu
pikola příčné flétny zpívá
já jsem ta pozdní cihla zdiva
z kterého složen nevidaný
životní průvan na dvě strany
dolů a nahoru k otci matce
příprava k smrti bez matrace

(13. června 2005)

VŠECHNO JE ZATÍM

Všechno je zatím zatím zatím
přecházím most přes Dřevnicu
rozhodl jsem se
nepokračovat nevzrušovat se
čistým sněhem
tlumit vnitřní popudy nevěřit
ani tvým bosým nohám

Všechno je zatím zatím zatím
neopakovatelné přesto zatím
je lákavé interpretovat symboly slov
loupat nožičkem nehem zimní jablka
čistit granáty

(Brno, únor 2004)

OBŘADY

Představení trvá hodinu a půl
jinak řečeno noc k půlnoci se sklání
V špatně vytopeném divadélku
krátí Oidipa který hostuje
ten přesto odhovoří dokud žije
podstatu role neslyše otázku
chóru kam se poděl Laios
zatímco Lady Macbeth vyšívá
na rozcestí tří cest
z nichž jen ta skrytá vede někam

(únor 2005)

NAŠE POUŤ DO MEZIRÍČÍ

Žiju nerost
v jiné vrstvě
mezi námi
co se ztrácí

nechá stopy
na čediči
naše pout' je
fázovaná
v Meziříčí

(srpen 2005)

ROZLÚČKA

Seděl jsem u skladu
mraky už couvaly
nadjezdy podjezdy
podzimní manévry

paměti přádelny
co jste nám upředly

Seděl jsem za řekou
bílý kůň zplavil se

tetřívěk zdvihá se
ostatní neví se

Paměť ta přádelna
svítí nám do temna

Nechyťtej za rukáv
čí ruce ho ušily
báseň již rozpáru
s výhledem z přádelny

Země má řeřicho
pleveli lebedo
tam kde jsme žili
zároveň nebylo

(září–říjen 2004)

■ FRANTIŠEK LISTOPAD

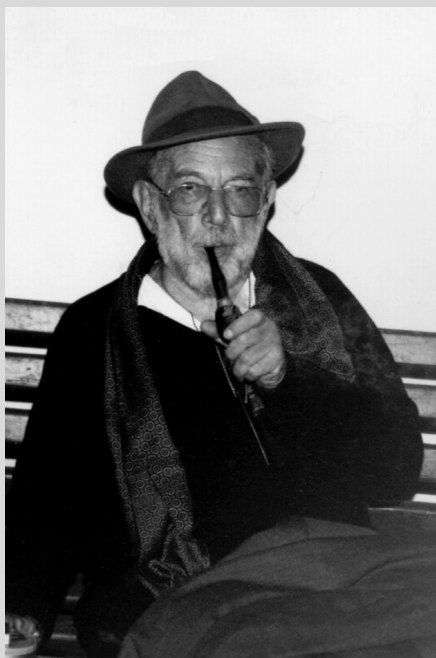


foto: Ondřej Slabý

František Listopad (nar. 1921 v Praze) je básník, prozaik, režisér a publicista. Po únoru 1948 zůstal v zahraničí. Od roku 1959 žije v Portugalsku. Publikované verše jsou z připravované sbírky básní *Rosa definitiva*, kterou na jaře vydá nakladatelství Cherm.

PÍŠU NA SCHODECH MEZI NĚČÍM A NIČÍM...

V jakém jazyce se vám zdají sny?

Tu a tam česky, jindy portugalsky, francouzsky, a někdy dokonce i jinak. Moje snění je velmi liberální, kosmopolitní a kosmopolitické. Když se mi zdají sny v angličtině, a to se také stává, i když tento jazyk ovládám méně než němčinu a francouzštinu, nevím, jestli to byl sen britský, nebo americký.

Jenže já když spím, tak si lingvistiky nevšímám, a když se ráno vzbudím, nejsem si jistý, jak to vlastně bylo.

Karel V. Habsburský prý mluvil španělsky s Bohem, italsky se ženami, francouzsky s dvořany a německy se svým koněm. Jaký systém v tom máte vy, vzhledem k příslušnosti k české, portugalské a francouzské kultuře? Česky píšete verše. Jen tu a tam, jakoby omylem, napíšete portugalský verš. Český jazyk je pro mě mateřským mlékem, odtamtud všechno pramení, všechny jemné vůně a barvy. Můj poetický život je český.

Portugalsky píšete prózu, fejetony, sloupky. Jednou jsem napsal krátkou povídku o tom, jak se Hamlet setkal ve Španělsku s Ofélií. Dlouho jsem byl přesvědčen, že jsem to napsal portugalsky, a najednou koukám, čeština. Byl to podivný omyl, ale hezký omyl.

A francouzsky píšete spíše věci konceptuální, eseje, které se zabývají estetickými nebo etickými otázkami. Přirozeně že člověk taky píše na objednávku, čili když si u mě někdo objedná text z Francie nebo Portugalska, tak ho pokud možno pošlu v tom jazyku. Pokud se jedná o spontánní psaní, tak to mám ale takhle rozdělený.

V domku, kde bydlím, mám ve třetím patře pracovnu, je to taková garsoniéra, dva pokoje, a v jednom píšete česky a ve druhém portugalsky. Takže na francouzštinu zbývá místo jen na schodech.

Někdy ostatně píšete na schodech i česky. Moc rád na nich sedávám. Ty schody jsou úzké a dřevěné a člověk není v žádném patře. Jste v mezipatře, mezi něčím a ničím.

Kdysi jsem psával po kavárnách, ale dnes píšete venku jen obtížně. Snad jedině, co jsem si neodvykl, je nosit si do kaváren již hotové věci, jen tak je pročítat a korigovat. Kavárny se také změnily, i když některé vypadají na první pohled stejně...

(Z připravovaného knižního rozhovoru s Františkem Listopadem, který s ním vedl Stanislav Škoda)

Devatenáct set

STANISLAV BERAN

Ilustrace David David

Spokojeně se rozložila na plátěném lehátku a vystavila se slunci. Za zdí zaštěkal pes, ozval se mužský hlas, který ho uklidňoval. Zavřela oči.

Staré dřevěné ptačí klece se rozzářily barvami, uvnitř se natřásali velcí papoušci a protivně křičeli. Bylo horké léto, vyprahlé trávníky zežloutly a zelené zůstaly jen na zastíněných místech a u zdí. Z křesla na terase se zdvihla starší paní, zmizela v domě, odkud se po chvíli vrátila s táčem, na kterém o sebe cinkaly sklenice vody s ledem.

„Nabídněte si,“ obešla lehátka přítel, svou sklenici podržela proti slunci. „Jako by se v té vodě vznášely křišťály,“ řekla tiše. Napila se a natáhla zpět na lehátko.

„Papoušci jsou dnes nezvykle hluční,“ poznamenal muž po její levici. „Divím se vám, že to tu trpíte. Ten křik by roztrhal uši.“

„Jsou krásní,“ odpověděla. „Mám tu kus cizokrajného světa přímo před očima. Už ten křik ani nevnímám.“

Muž si zapálil cigaretu a odmítavě mávl rukou.

„Mám doma kanára. Mám cizí kraj přímo v bytě. Kanár zpívá, jako by mluvil. Někdy vypráví, jindy se hádá, pokaždé to ale zní krásně. Je to sameček, samičky nezpívají, jsou tiché celý život.“

„Představte si kanára v téhle kleci, třeba celé hejno kanárů. Byla by téměř prázdná. Pokaždé když se mi zasteskne, podívám se tím směrem a jsem uprostřed džungle, krásné džungle plné barev. Je to jako mít před sebou obrovské živé drahokamy. V zimě mi ve zmrzlé zahradě září drahokamy jako orchideje visící přímo z nebe.“

Muž pokrčil rameny: „Proti gustu žádný dišputát,“ a rozhlédl se po ostatních. „Co myslíte, je lepší barevný křikloun, nebo žlutý drobek, který zpívá jako o život?“

„Jak jste řekl, proti gustu žádný dišputát,“ vstal z lehátka starší muž a položil paní ruku na rameno. „Jsme takhle...“

Přes zeď přeletěl kámen a zabořil se do krtiny. Prudce zdvihla hlavu a rozhlédla se. Za zdí bylo slyšet smích a vzrušené tiché hlasy. Na kamenný hřeben se s námahou vyškrabal kluk, sotva desetiletý, a hned za ním druhý. Posadili se a rozhlédli, zpoceně obličejíky ztuhly, když uviděli polonahou dívčí postavu vztyčenou na lehátku. Zavřískla a dlaněmi si přikryla prsa. Kluci se pohodlně posadili a čekali, co bude dál.

„Zmizte, smradi, nebo uvidíte,“ nasadila výhrůžný tón a pohnula se směrem k nim.

„My víme, že uvidíme,“ zašklebil se jeden a dloubl loktem do druhého. Zasmáli se, vědomi si bezpečí, které jim zeď po-

skytla. Byla v háji. Nejenže ji tu našel tenhle párek spratků. Uvědomila si s nevolí, že nemusí být sama, kdo zahradu navštívuje. Sebrala hroudu hlíny a vykročila směrem k nim. Kluci lačně zírali na nahá dívčí prsa, do chvíle, než jeden z nich zaječel a chytil se za nohu.

„Krávo blbá, teče mi krev,“ křičel a zmizel ze zdi. Parták ho následoval. Něco za něco, hajzlíci, usmála se a vrátila se k lehátku. Asi byl v hlíně schovaný kámen. Měli dobrodružství. A vlastně i ona. Kolik lidí ji kdy takhle vidělo? I s téměř dvěma celkem čtyři, ti dva pitomci před nima si i šáhli, no a co. Neměla hezká prsa. Když se pozorovala v zrcadle, levé bylo mnohem větší než pravé, jako by je podědila po dvou různých ženských. Styděla se i v plavkách.

Znovu pohlédla na zeď, kdo ví, mohli by se vrátit a být opatrnější, takoví smradi se jen tak nevzdávají. Snad se mu nic nestalo. Nedělo se ale nic. Natáhla si podprsenku a přenesla lehátko na terasu.

Od řeky se táhla vůně ryb a řas, často vidala chlapy dřepět pod jezem, když čekali na štiky. Nespokojeně se na lehátko převálila, ve stínu bylo chladno, ze starých zdí se táhla vlhkost,





mozaiková okna vypadala jako oči slepé mouchy. I pan farář chodil na ryby, pak skončil mezi alkoholiky. Pánbůh mu naložil na hřbet víc, než dokázal unést, říkalo se nějaký čas, než lidi zapomněli.

Po nebi táhl velký bílý mrak a zastínil slunce. Kluci asi opravdu utekli, dostali strach nebo se ten potrefený šel vyplatkat mamince na rameno. Vešla do domu a vystoupala na půdu. Nazdvihla vikýř a rozhlédla se po okolních střechách. Vedro lidí uspalo, jen dědek svlečený do trenýrek obracel v dálce seno. Ani u řeky nikdo nebyl. Malí šmiráci zmizeli. Kolem vikýře prořápal holub, ohlédl se po ní a beze strachu se vysral. Ušchlé holubince vypadaly jako malinké vdolky se šlehačkou, střecha byla obrovský stůl se sladkou hostinou. Ušklíbla se zhnuseně a odplivla si. Zavřela vikýř, cestou dolů vytahovala z vlasů husté trhance pavučin. Procházela prázdnými místnostmi, na podlahách byla ještě zřetelná světlejší místa tam, kde stával nábytek. Kdo ví, kterej z těch tady kolem to natahal domů. Asi všichni. Zastavila se u klecí. Rezivé pletivo mezi ozdobnými sloupky bylo místy vydrolené. Chudáci ptáci. Vlastně, chudáci všichni, kdo tu žili. Dopadli tak, jak si pár hlupáků tehdy myslelo, že by si zasloužili. Bylo podivné, s jakou pečlivostí se sousedé tomu místu vyhýbali, tedy od doby, kdy odnesli vše užitečné nebo pěkné. Jen zahrada odnést nedokázali, ta zarostla hustou travou a ovocné stromy zplaněly, nepřírozeně se pokroutily, některé dosahovaly větvemi až ke zdi, jako by se jí snažily podepřít a uchránit tak ji i sebe před někým nevídaným. Sebrala lehátko a znovu ho rozložila na slunci.

Mezi stromy stála ozdobná litinová pumpa. Pohlédla na plastickou láhev ve své tašce, usmála se a zapumpovala. Nic. Samozřejmě nic, páka pumpy se dál lehce pohupovala, stržená jako celý čas, který tu proplynul. Směšná uprostřed moderní sítě vodovodních trubek, vypouštějících zdravotně nezávadnou, chlórem páchnoucí vodu. Sáhla do tašky a napila se. Natáhla se na lehátko a zavřela oči. Podprsénka ji protivně škrtila, nechtěla ale riskovat další nepříjemnost a zůstala tak.

Náměstí bylo pokryté zledovatělou vrstvou sněhu, po které nejistě klopýtalo několik do sebe zavěšených postav. Byla noc a plynové lampy ozařovaly jen ústí okolních ulic, spíš bylo možné spolehnout se na osvětlené výklady obchodů nebo dveře nálevení. Vratká společnost pánů, kteří táhli s největší pravděpodobností z jedné z nich, se zastavila před rozložitým mariánským sloupem uprostřed náměstí a pánové se rozčileně rozhlíželi.

„Kdo to sem postavil, takovou věc?“ zahalekal jeden z nich, s tvářmi porostlou hustými ojiněnými vousy.

„Jen ať koukaj, svatý, jak se člověk umí pobavit,“ chechtal se druhý, který v restauraci zapomněl kabát a šel jen nalahko, špicí hole bodal do paty sloupu, svatého Jiří šlehal přes kamenné kotníky a drakovi dával přes hubu.

„Pánové, to se nehodí,“ umravňoval ho s opileckou vážností jiný. „Kromě toho, uvidí nás četník a budou nepříjemnosti,“ dodal jakoby na vysvětlenou.

„Četníkovi bych dal taky,“ švihal dál pán bez kabátu kolem sebe a ohlížel se po úředním soupeři. „Zbiju svatého, zbiju i četníka.“

„Pánové, pojd' me dál, mrzne a někdo nás uvidí, bude ostuda.“

„Máte pravdu,“ promluvil vousatý. „Musíme jít, každý po svých. Jen kdybyste měli chvíličku strpení a otočili se.“

Muži na sebe nechápavě pohlédli, pak ale pokrčili rameny a odvrátili se. Vousatý pán si rozepjal kabát a zlehka vrávoraje vymočil se pod nohy svatému Petrovi. Zmrzlý sníh pod proudem teplé moči tál a obnažil několik kočičích hlav.

Trhla sebou, sáhla si do rozkroku a rozhlédla se. Takové sny ji děsily, v dětství se po nich často budívala na promočeném prostěradle. S věkem ji to naštěstí přešlo, po několika ostudných scénách na pionýrských táborech a školních výletech se téměř bála v noci usnout. Naštěstí tady nebyly žádné dětské palandy ani nafukovací lehátka a nebyla v tělocvičně obležená funicími spáči. Tady byla sama.

Stín okolních stromů přešel zed' zahrady a dosahoval až k lehátku, ochladilo se. Ulice ožila, strejcové táhli na pivo a žen-

ský hlas napomínal psa, aby nezdržoval. Ve vzduchu se vznášela bzučící kola komárů, které nenáviděla a ubránit se před nimi dokázala jen zapálenou cigaretou. Bánila tu zběsile celé večery, rozbíjela hejna složenými novinami, patlala se smradlavým repelentem, nebylo to většinou nic platné, opuchlá pak neslavně táhla nocí a doufala, že nepotká nikoho známého. Smrděla sama sobě, jako hadr vymáchaný v plechovce petroleje, a na tu havěť to stejně nezabíralo. Přesto se sem vracela každou volnou chvílí, v zimních měsících prostála hodiny na terase, jektající zuby se pásla očima na té kráse a pokoušela se zahřát vědomím, že jí má jen sama pro sebe. Lidé si na ni zvykli, potkávali ji často na ulici, chlapům se líbila, otáčeli se za ní, ale až do dneška, kdy ji tu vyčmouchali ti kluci, měla klid.

Musí vydržet do tmy. Nejlepší by to bylo v domě, vyrabovaná prázdnota místností ji ale děsila, připadala si vždycky, jako by uvnitř řádil uragán a rozmetal zařízení po okolí, jako v lese pobořeném vichřicí.

Dědek na louce už určitě dávno skončil. Tihle lidé začínali vždy brzy ráno, přes poledne je práce vykoupala v potu. Po celý život byli zvyklí kosit svoje louky, bez ohledu na to, že se jim do nich pomalu, ale jistě zakusovalo město. Byli součástí divadelního kusu sehrávaného jen pro ni. Bezejmenní naturšiči, nevědomí ve svých rolích ušitých jim na tělo.

Konečně se setmělo a vzduch zchladl. Složila lehátko a s taškou přes rameno se vplížila do domu. Tmavé místnosti působily ještě beznadějnějším dojmem než ve dne, proběhla jimi na půdu, otevřela vikýř a vyhoupla se na střechu. Opatrně se došourala ke komínu, pod nohama jí loupaly drcené holubince a jako bílý, téměř neviditelný prášek se sypaly na hlavy chodcům. Vyhoupla se na chodníček u paty komína, zády se opřela o tepané zábradlí, jako středomořská krasavice na můstku jachty, zaklonila hlavu a rozpuštěné vlasy nechala povlávat ve větru. Téměř cítila slanou vůni té vody a slyšela křik racků, řítily se vlnami dál od pobřeží a byla šťastná. Loď divoce poskakovala po hřebtech s bílou pěnou, moře se s ní zatočilo, křečovitě se chytla zábradlí, otevřela oči a zírala do tmavé jámy sto let nepoužívaného komína. Chová se jako kráva, ještě ji někdo uvidí. Tma houstla, koruny stromů zčernaly. Pohodlně se usadila a počítala okna, která se rozsvěcovala. Sáhla do tašky a vytáhla malý triedr, mosazné divadelní kukátko z minulého století. Nasadila ho k očím a nasměrovala do nejbližšího okna. Starý pár hrál domino, dědovi visela z koutku cigareta, popel padal na stůl mezi kameny. Pohnula hlavou a přistihla mladou rodinu při večeři. Odložila triedr a pohlédla do černého nebe. Opona vyjela vzhůru, zářící lustr se ztratil kdesi ve stropě, představení začalo. Byla šťastná. Ještě nejméně dnešní večer byla divákem ona.

Stanislav Beran se narodil v roce 1977 v Jindřichově Hradci. Vystudoval zdejší gymnázium, poté absolvoval obor český jazyk — dějepis na UJEP v Ústí nad Labem. Časopisecky publikoval v *Hostu*, *Welesu*, *Psím vínu* a *Pandoře*. Debutoval básnickou sbírkou *Zlodům* (Ústí nad Labem 2002). Je občasným účastníkem literárních čtení. Kromě literatury jej zajímá lezení po skalách a výpravy do hor. Žije v Jindřichově Hradci a pracuje ve farmaceutické firmě. Nakladatelství Host na květen připravuje jeho prozaický debut s názvem *Až umřeš, nikdo už ti nebude chtít sahat na prsa*.



Stanislav Beran; foto: Petr Francán

■ DVĚ OTÁZKY PRO STANISLAVA BERANA

První věty tvé povídky v sobě mají melodii a atmosféru, jako by byly z pera nějakého mistra světové četby. Kam sis chodil jako spisovatel pro rozumu? Nabízí se odpověď — nikam, a byla by to částečně pravda. K ovlivnění docházelo spíš nepřímou, prostřednictvím setkávání s lidmi, jejichž psaní mě oslovovalo.

Jindřichův Hradec není literárně nejživější místo a člověk musel vyjít z toho, co měl k dispozici. V mém případě to byly zajímavé osudy, které jen bylo potřeba nepřehlédnout.

Tvoji typičtí hrdinové v připravované knize jsou (pro dnešek netypicky) převážně looserové z maloměsta nebo z vesnice. Jsou pro tebe postavy a realie jen médiem, které nese určité poselství a není pro výsledek díla až tak důležité?

Každý příběh vyžaduje obojí: realie, postavy a tak dál, a pak myšlenku, impuls, který způsobil, že byl vlastně napsaný. Měl by pak být především vyvážený a uvěřitelný, tak aby čtenář dokázal realitu tohoto příběhu přijmout nebo se s ní ztotožnit. Pro někoho může být oním poselstvím vědomí, že může být i hůř, pro někoho radost z toho, že k nim na ves znovu dojíždí farář, pro někoho víra, že láska hory přenáší. Nevím. Říkat lidem, co si mají myslet, bych se neodvážil. -ms-

■ Rozhovor s kritikem,
spisovatelem a hudebníkem
Janem Štolbou

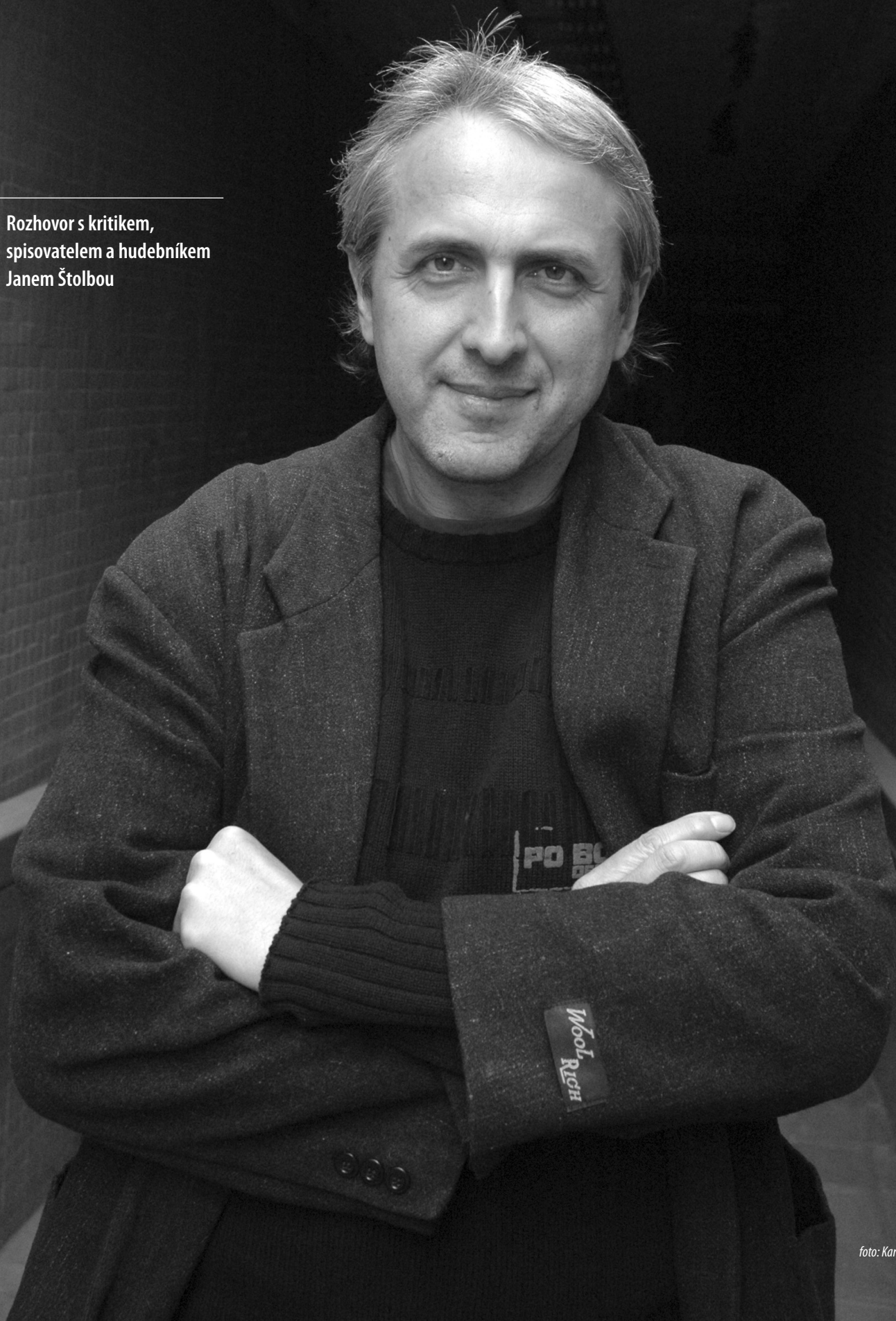


foto: Karel Cudlín

A vzápětí už sbírat střepy...

„Zdráhám se o tom mluvit, ale byl jsem osloven...“ mohl by klidně básník, spisovatel a jazzový hudebník Jan Štolba (nar. 1957) parafrázovat název jedné ze svých statí z knihy *Nedopadající džbán*, která vyšla na přelomu prosince a ledna v nakladatelství Torst. Přestože se necítí být kompetentní vynášet moudra o české poezii a s rozhovorem souhlasil s jistými rozpaky, nepřímou mi potvrdil názor, že dokáže fenomén české poezie nahlížet z mnoha úhlů pohledu tak, aby samotnému jevu nic neubral, a přesto se o něm dozvěděl co nejvíce. Ačkoliv, jak říká, vstupuje do textů jiných autorů „na divoko“, se svým přístupem subtilního poměřování perspektiv vytváří ve svých esejích i ve svých literárních textech neklidnou atmosféru, která předpokládá nezaujaté, pozorné čtení.

Na začátku ledna ti v nakladatelství Torst vyšla kniha esejů a úvah o českém básnictví s názvem *Nedopadající džbán*. Proč jsi zvolil tento název? A souvisí-li s jejím obsahem, potom jak?

Titul knihy je názvem stati, kterou jsem napsal o knize Petra Kabeše *Těžítka*. Váže se k jednomu momentu, který je pro *Těžítka* příznačný, časem mě ale napadlo, že název by mohl obrazně vystihovat i stav básnického tvoření vůbec, tedy něčeho, co je stále v přechodu, tu neustálou levitaci mezi vjemem, zážitkem či vizí — a jejich zachycením a přetvořením v text. Zkrátka v jednu chvíli člověk ještě drží ucho džbánu v ruce, a vzápětí už sbírá střepy. Ale mezitím se udá báseň. A snad by se tím dala shrnout i celá situace poezie, ten věčný pád od autora ke čtenáři, od básníka, který poezii spontánně dělá, k tomu, co poezie vůbec pro svět znamená. Pro mě je v titulu skrytá i zenová konotace. Vždycky se mi líbil krásný kóan o tom, jak učitel postaví džbán před žáky a vyzve je, aby džbán pojmenovali. Zvedne se žák a džbán rozkopne. A je pojmenováno.

Knihla zahrnuje eseje vznikající v období čtrnácti let. Co tě jako autora vedlo k tomu, abys začal uvažovat písemnou formou o poezii jiných autorů?

Konkrétně mě k psaní o poezii vedla polistopadová svoboda, kdy mě starý známý Ondřej Vaculík nejprve vybídl k napsání fejetonu pro *Literární noviny*. Jednoho večera jsem ale, bez nějakého zřetelného úmyslu, zkusil zaznamenat své dojmy o sbírce Petra Kabeše *Pěší věc*. V té chvíli mi nestačila sama četba, ale chtěl jsem se ještě navíc vlastními slovy „pomazlit“ s těmi úžasnými věcmi, které Kabeš provozuje s pojmy, logikou, obrazy a kdoví čím ještě. Skrz vlastní formulace jsem chtěl ještě jednou zažít jeho důslednost vůči vnímání a verbálnímu zachycení. Kabešův konkrétní text mě vybízel, abych si o něm napsal jakoby svou vlastní „báseň“. Kdyby publikační možnosti nebyly, asi bych se do toho nepouštěl, možná bych tu chuť v sobě ani neobjevil. Asi bych si hleděl vlastní tvorby a psaní o psaní bych už vnímal jako luxus. Tak nějak jsem to cítil před Listopadem, kdy pro mě doba byla prodchnuta všeobecným zmarem, který srážel k zemi a ponižoval slovní vyjádření vůbec.

Jaký smysl má pro tebe literatura o literatuře, potažmo o poezii?

Sama myšlenka psaní o psaní, když to takhle natvrdo řekneš, pro mě přitažlivá není. Ctím primární literaturu, tedy beletrii, kde člověk na začátku nemá nic jako Robinson a musí si vše vydupat sám, od námětu přes formu, styl, výraz až po volbu jednotlivých slov. Zároveň ale, když vnímám, jak jsou věci v textech vyslovovány, jakým způsobem texty drží a zjevují své významy, chce se mi o tom napsat, zachytit to. A někdy je v tom zachycování, aspoň pro mě, požitkem málem srovnatelný s prvotním tvořením. Když to přeženu, člověk i v psaní o literatuře může stále sepisovat svůj skrytý román. Třeba vím, že v některých esejích, například o Milotově *Gregorovi* či v závěru dlouhého eseje *Sesuvy*, týkajícího se proměn české poetiky od Halase po underground, jsem nakonec nemluvil jen o literatuře, ale zkoušel jsem vyjádřit i své obecnější poznání. Je dobré čas od času jít trochu proti srsti uměleckému vyjádření a nasadit i jiný diskurs, více zacházející s myšlenkou, odvažující se jít na věci abstraktněji a analyticky. Diskurs, který je s to zpříma vysledovat vztahy a souvislosti a nějak je nazvat.

Jak se ti psaly nebo píší takové úvahy?

Těžce. V recenzi se člověk utkává s mnohým. Musí být jaksi objektivní a dostát dílu, o kterém píše. Zároveň ale musí sdělit svůj názor, musí si ho vůbec udělat! Musí určitým způsobem žonglovat se svým vkusem, protože si může dovolit být jen do určité míry osobní, neustále musí hlídat, aby se nenechal unést „dojmologií“. Co víc, od recenzenta se dokonce čeká, a to jsem si dlouho neuvědomoval anebo nechtěl připustit, i nastavení určitých „kritérií“. A asi je to potřebné a zdravé. Jenže člověk zároveň musí mít náuru na to, aby dokázal kritéria, jež uvnitř osobně cítí, nakonec i prezentovat jako něco obecně platného. Je ale pravda, že v ideálních případech se psaní „o něčem“ skutečně může krásně přelít do postulování svého vlastního, docela osobního kréda.

Změnil se nějak tvůj náhled na dříve napsané úvahy, na autory či jejich knihy?

Nějak ano. A svým způsobem to byl občas i boj. Časopisecká publikace je časová, periodikum vyžaduje splnění termínů, v textu se člověk asi musí víc vyhranit, než by to dělal v závětrí knihy. Knižní publikace mi nicméně dala šanci texty revidovat a upravoval jsem poměrně dost, zvláště stati, které se netýkaly jednotlivých básníků, ale spíš obecného směřování poezie. Zároveň jsem se musel chtít nechtě vyrovnat s tím, že jsem se v dané době vyjadřoval tak a nejinak, že jsem některé věci vnímal způsobem, který se časem mohl posunout. Tak třeba jsem dodatečně doladřoval svůj postoj ke Karlu Šiktancovi. Dalo by se to shrnout šalamounsky, ale pravdivě: za tím, co jsem napsal třeba už dávno, stojím i teď, byť bych to dnes možná říkal jinak anebo se vůbec zaměřil na něco jiného.

Kdo z výběru pro *Nedopadající džbán* vypadal?

Téměř nikdo. Do knihy jsem nezařadil jen pár drobných, vyloučené efemérních textů.

Je naopak někdo, kdo se nevešel?

Určitě. V knize je například jen velmi krátká recenze celoživotního díla Zbyňka Havlíčka. Krátká proto, že byla psána telegraficky pro *Týden*, který takové recenze pěstoval. Chtěl jsem to napravit delší úvahou, ale už jsem se k ní nedostal. Trochu mě mrzelo, že někteří zajímaví básníci zůstali v knize zastoupeni třeba jen recenzí na jedinou, postarší sbírku, namátkou mě napadá, že to je případ Radka Fridricha, který se od knížky *V zahrádě Bredovských* výrazně vyprofiloval. Vkrádá se mi na mysl několik dalších jmen, o nichž bych rád psal, ale nedošlo k tomu: Albert Kaufman, ten mě upoutal už v samizdatu. Vít Slíva, u kterého se ustavičně vyrovnávám s mně ne domovským, přesto ale robustním a relevantním lyrismem. Jiří Dynka, u něj jsem kdysi namátkou narazil na prazvláštní, pekelně odosobněné texty. A nedávno mě na jednom večeru strhl Jiří Gold, když svými básněmi doprovázel promítání experimentálních filmů fotografa Aloise Nožičky. Ze zpětného pohledu mě mrzí, že v knize nefiguruje! Obsah knihy byl ale do velké míry skládán nezávisle na mně, často šlo o to, jací autoři mi byli redakcemi přisouzeni. Můj výběr by byl trochu jiný, ale zároveň mě ta mnou nekontrovaná objektivita i těšila.

***Nedopadající džbán* není ani laickým uchopením literatury samozvaným kritikem, ani literárněvědnou katedrovou studií, kritéria přísnosti jdou bok po boku s pochopením textu. Souvisí vnímavost a schopnost empatie vůči textům jiných autorů s tím, že jsi sám autorem básní a prózy?**

Nebudu soudit své empatické schopnosti. A dovedu si představit obrácenou situaci, že kdybych sám nepsal beletrii a naopak byl erudovanější a měl větší odstup, mohlo by to být i ku prospěchu věci. Já do cizích textů vstupuji spíš „na divoko“, sice používám termínů, které jsou teoretičtější a abstraktnější, ale zároveň mě na psaní textů o poezii přitahuje i jistá skrytá básnivost a až kolážovitost, třeba když mohu citované úryvky uvést do nových kontextů. Mohu své myšlení kolážovitě propojit s texty samotnými, skrz texty mohu své myšlenky do eseje vkomponovat. Ale jinak to, že sám píšu, cítím jako výhodu, vnitřně se tím zaštiťuji. Dodává mi to jistotu, že koneckonců nejsem pouze ten, kdo jen vrtá do cizího. A samozřejmě i v recenzi, stejně jako v poezii nebo próze, zase zacházím se svým vnímáním světa, akorát jen mluvím o cizím díle. Kdežto ve vlastních věcech jsem, jako každý, krutě vydaný tomu, s čím přijdu sám.

Ta skrytá básnivost se projevila i v názvech statí, které se mi jeví jako jednotlivé verše. Když zalistuji namátkou v obsahu a přečtu řádky pod sebou: „Pocta prostorům / Knihy křižující se jako lodi / Spočten a zvažén, s větrem plout / Verš, věta, dohmat / Dělové koule trpělivě určené...“, vyjde mi v podstatě strofa.

To mě těší, že sis toho všiml. Samozřejmě mnohé názvy článků jsou přímo verši autorů, o nichž je v člancích řeč, takže kredit patří jim! Někdy jsou ty citace posunuté, jindy je zas podstatný pojem či obrat vyzvednutý na světlo a použitý jako symbolická zástupka. Ale máš pravdu, mimo jiné mě také těšilo takhle skládat dohromady jakousi skrytou, docela náhodnou báseň.

Funguje tedy pro tebe takový verš jako klíč, který rozkryje text?

Může tak fungovat, dokonce často hledám v básních nějakou šifru, jíž autor sám na sebe cosi podstatného prozradí, nějaký niterný — s odpuštěním — slogan, jímž básník sám svou tvorbu nevědomky pojmenuje. Ocejchuje.

Máš na toto nějakou metodu?

Ale ne, tady se jen nechám unášet, jenom hmatám po textech jako po nějaké soše a najednou se mi pod rukou vynoří zásadní tvar, který z ní nějak významně trčí ven, na kterém je ta socha postavená. Tedy doufejme.

Myslíš, že sám autor v skrytu touží být skrze tuto šifru v textu odhalen či pojmenován?

Ani bych neřekl. Myslím, že může být naopak překvapen, že zrovna to či ono bylo chápáno jako šifra. V nedávném rozhovoru například Bogdan Trojak zmínil svou nelibost nad tím, že je přes svůj střední věk kritiky do aleluja označován za jakéhosi jinocha anebo dítě a že i já jsem doslov k jeho knize nazval „Medové práce“. Já jsem ale v titulu citoval jeho samého, použil jsem jeho vlastní poetickou představu, do níž se stylizuje, byť jenom chvilkově a v jiném kontextu. V představě medového práce však bylo najednou cítit ještě cosi podstatnějšího, co konkrétní text přesahovalo. Najednou mi přišlo, že sám básník těmi krásně protichůdnými elementy — med a práce — o sobě a o svém díle výstižně, třebaš bezděky promluvil. Dokonce potvrdil mé vlastní vnímání jeho textů. A tohle je přesně moment, který mě na charakterizaci něčí tvorby přitahuje málem detektivně — vystopovat vnitřní autorovu sebereflexi, kterou v díle sám zanechal.

Do jaké míry tvé psaní souvisí s hraním, s hudbou, kterou provozuješ? Přemýšlel jsem nad tím už dřív, ale došlo mi to v plném rozsahu až na čtení, kde tvé texty četl Jan Suk a tys k tomu improvizoval na saxofon. A díky této výměně stran — autor doprovází své texty přednášené někým jiným — mi jako posluchači bylo umožněno nahlédnout básně z druhé strany.

Vidíš, ta výměna stran mi nedošla... Takhle to budu dělat! Hra na nástroj — to je doslova fyzické střetnutí „protikladů“, které ze sebe navzájem rostou, roubují se na sebe. Já v tom vidím jakousi složitou, okamžitou dialektiku. Vezmi to postupně: dech je „negován“ zvukem, tón je „negován“ témbrem, barvu zas můžeš „negovat“ nějakým tím pazvukem nebo skřekem. Jednotlivé tóny „neguje“ melodie a tu zas „potírá“ rytmus... A přitom dohromady je to samozřejmě součinnost, jedno zapadá do druhého a bez druhého nemůže být! Přičemž všechny tyhle třetí plošky skládají cosi, co je zbaveno verbálního významu. Psaní je také souhra všelijakých „protikladných“ facet, i tady se pracuje s ryt-

mem, melodií, barvou anebo pazvuky, ale celek je zastřešený něčím jiným, totiž verbálním významem, který u hudby naopak osvobodivě i riskantně chybí. Hudba a psaní tedy jako by zacházely s týmiž prostředky, ale napřahují se k opačným pólům. Hudbu hraju rád pro ostatní a s ostatními a vytroubím ji ven v daném okamžiku. S textem naopak chci být sám, je napsán do prázdna, jakoby pro nikoho, a trvá dál i po tom, co vznikl. Tak nevím, jestli skutečně odpovídám na tvou otázku, o tomhle se těžko mluví. Ale jde o vztahy moc zajímavé. Třeba zlínský Jarda Kovanda má cosi podobného se sochařením a psáním. Zatímco socha je u něj cosi definitivního, ztvrdlá hlína či vychladlý bronz, text, třeba dopsaný, je u něj přesto něco nekonečného, věčně tvárného. Nebo mě napadá Emil Juliš a jeho úžasné permutační texty. Skládají se ze slov, mnoha slov různě repetovaných a posouváných — až jimi nakonec vzlíná jakási hudba, která je přesahuje.

Jaký je tvůj dojem z české poezie po čtrnácti letech psaní esejů? Dokázal bys na základě výseku, který v knize uvádíš, nastínit svou představu, kam se česká poezie pohybuje nebo vyvíjí?

Já se v té roli experta na naši poezii moc necítím. Ve svých státech jsem se zabýval mnoha básníky, a přece mám nakonec pocit, že na souhrnný pohled to nestačí. Je takový pohled vůbec možný? Není čtení poezie spíš jen setkáváním s jednotlivými hlasy a osobnostmi? Ale abych přece jen risknul odpověď. Přijde mi, že vše se hodně fragmentarizovalo. Ze scény se vytratil apel a naléhavost undergroundu, nejspíš nevyhnutelně, zároveň ale pro mě i dost nenahraditelně. Namísto toho se vynořil návrat k takové té mélické, obrazivé lyrice, která snad až geneticky lne k metaforičnosti a malebnosti, je našemu prostředí, mentalitě a tradici blízká. Já se tuhle poezii učím mít rád, i když mám často pocit, že mě podobné texty přece jen nakonec zanechávají v mlhách. Vedle toho tu žije nebo dožívá česká groteska, to znamená břeského intelektu, který ale cestou nějak poztrácel obsah. No a z toho všeho jako orientační sloupy ční různí solitéři, výrazné osobnosti tvořící a žijící bez ohledu na vývoj, přičemž leckdy jsou to autoři, kteří dlouho po svém tvořit nemohli, a tak teď jsou už jen velmi osobní, píšící svůj osud a jejich tvorba jakýkoli vývojový trend přesahuje.

A je třeba něco, co české poezii dnes chybí?

Asi mi dnes schází tvrdá a vážná hra, jakou znám od Juliše či Miloty. Také vždycky hledám v textech nějakou tužší niternou

Jan Štolba se narodil 25. září 1957 v Praze na Štvanici, dětství prožil v Holešovicích. Vystudoval gymnázium, po ročním studiu na Pedagogické fakultě UK pracoval jako skladník, ošetrovatel, sanitář, topič, listonoš, učitel ve zvláštní škole a hlídač. Současně jako saxofonista prošel řadou jazzových a rockových souborů (například OPSO, Mozart K, Krásné nové stroje, Jazzfonický orchestr, Quel Jazz, Jazz Melodians, duo s Alanem Vitoušem ad.). V letech 1988–1990 žil v New Yorku, od poloviny devadesátých let žije střídavě v Praze a v Austrálii. Publikoval literární kritiky a fejetony v *Literárních novinách*, *Týdnu a Hostu*,

sebereflexi, hlubší autorské vědomí, že se v díle něco děje mezi zážitkem a jeho zachycením a že je to důležité, že to nelze obejít. Sebereflexi, která by text zevnitř prodchla ponětím, proč vlastně vznikl, proč mluví o tom, o čem mluví, a proč vypadá, jak vypadá. Aby byl autor v textu opravdu vnitřně přítomen, jako jsme pořád přítomni ve svém osudu.

Čtěl bys, aby bylo z textu více čitelné, že autor nemůže jinak?

Asi ano. O tomhle se ovšem lze těžko objektivně přesvědčovat, tady neexistují definitivní měřítka a nakonec je to i dobře. Přesto ale v textu vždycky pátrám po nějaké záruce, třeba tušené, zašifrované, podprahově do textu vysublimované, že text se básníkovi skutečně udál, že jde o nějaký snad až kus přírody, že nevznikl jako vnější zadání někde u stolu anebo jako vyplnění společenské role, ale že si v sobě nese svou nevyvratnost, o kterou se můžeme opřít.

Čím je tedy pro tebe dána kvalita literárního textu, básně?

Prožitkem. Když v básni vycítím, že vznikla reflektováním prožitku, jedno jestli intuitivně nebo racionálně, obrazně nebo záznamem. V tomhle je v naší dnešní poezii pro mě příkladný Petr Hruška. Nad jeho texty okamžitě vím, že do autora, do jeho zážitku — a že jsou to zážitky velmi subtilní! — mohu vstoupit, chvíli obývám zázračně odhalené území cizího života, na chvíli jsem někým jiným, a přítom víc sám sebou.

Jsi čerstvým držitelem Ceny F. X. Šaldy. Zapůsobil na tebe někdo z jejich laureátů?

V devadesátých letech jsem měl to štěstí, že jsem do *Literárek* psal filmové recenze pro pozdějšího laureáta Šaldovy ceny Jiřího Cieslara. Ačkoliv jsme se nijak zvlášť nesblížili, přece jen každé letmé setkání v redakci nebo na ulici, drobná výměna slov či názorů byly něčím vzácné. Cieslar pro mě třeba objevil režiséra Žulavského, když mě vyslal na utajenou přehlídku jeho filmů do Francouzského institutu. A stejně podnětné bylo Cieslarovo psaní, bohaté, plastické, vnitřně prožité. Zvlášť jeho průběžná snaha postihnout duši současného českého filmu byla nedocenitelná. A zároveň byl pro mě Jiří Cieslar živoucí upomínkou prostého faktu, že kritik vůbec nemusí být nějakým nedochůdčetem, uchylujícím se ke kritice proto, že sám nedokáže být tvůrčí. Jak se to, tuším, v některých kruzích u nás s oblibou traduje. Jeho odchodu je mi moc líto.

Ptal se Ladislav Puršl

básně v *Souvislostech* a revuích *Humus* (Mnichov) a *Po&sie* (Paříž). Vydal prózy *Deník pro Marcelu Šternovou* (samizdat, Praha, edice Petlice, sv. 317, 1985), *Provazochodčův sen* (Praha, Volvox Globator 1995), *Město za* (Praha, Hynek 1997); básnické sbírky *Čistá vrána* (Paříž, Edice revue K 1988), *Bez hnutí křídla* (Praha, Ivo Železný 1996), *Nic nemít* (Brno, Host 2001), *Den disk* (Praha, Torst 2002) a knihu úvah a esejů *Nedopadající džbán* (Praha, Torst 2006). K vydání má připravenou básnickou sbírku *Hřeben* a rozepsán román *Nezastavitelný den*.

Umění odbočky

POLEMIKA PETRA KRÁLE A JIŘÍHO TRÁVNÍČKA

■ PETR KRÁL: PŘÍBĚH JAKO REGRESE

Jistý maďarský kritik charakterizuje středoevropskou prózu schopností a uměním digrese, odbočky od tématu a od začatého příběhu — a hned prózy Bohumila Hrabala mohou to pojetí dost skvostně doložit. V zásadě lze ale smyslem pro odbočku definovat každou opravdovou tvorbu; i tam, kde je založena na příběhu, ji nedělá tvorbou jeho anekdota, ale až to, do čeho se v díle „zhmotnila“ a rozvinula (rozrostla), jedinečné vnímání a vidění světa, které skrz příběh nabylo podoby.

Zvlášť příkladným uměním odbočky je ovšem poesie, skutečná kvintesence lidského výrazu a vnitřních obrazů světa, v nichž se naplňuje; má-li i báseň svůj příběh, hrají v něm stejně věci jako lidé, může být právě tak pouhým měřením prostoru jako utkvěním v jediné chvíli, postranní pohledy v něm jsou plnoprávnou součástí akce, pokud ji rovnou samy netvoří. Nejde však pouze o psaní, také třeba ve filmu je „umění odbočky“ podstatné — a to jak u kontemplativního Antonioniho, tak u akčního Hitchcocka. Až mimodějové režijní nálezy — tvůrčí užití kamery, střihu, rozmištění postav v prostoru — dotvářejí příběh filmu do jedinečné „nové skutečnosti“, která z něj dělá dílo.

Podobně je tomu v Chandlerových detektivkách, kde dějové napětí nelze oddělit od jedinečných evokací atmosféry, prostředí a předmětných reálií, často natolik působivých o sobě, že lze děj chápat jen jako druhotnou poctu jejich každodennímu tajemství. V tom smyslu se Chandler setkává s Franzem Kafkou, jenž kdysi prohlásil právě v souvislosti s detektivkami, že právě hrdinství nespočívá v odhalení vraha, ale v prostém přežití všedního dne... Událost, kterou znamená tvůrčí čin, má v každém případě zvláštní povahu, nespočívá ve vnějším dění, ale v jedinečném pohybu a spojení významů, vjemů, představ — i výrazových forem, které je „zpřítomňují“.

To všechno jsou jistě banality, které nemíním dál rozvádět; připomínám je pouze proto, že poslední dobou nepřestávám narážet na texty, které je podivuhodně přehlížejí. Uvedu aspoň pár celkem nahodilých příkladů; většina jich pochází přímo ze stránek *Hosta*, všechny jsou literární — třebaže jen shodou okolností — a je jim společné právě zúžené chápání tvůrčí události, hlavně ve formě jakési regrese k příběhu co měřítku hodnoty.

■ Nakladatelství Torst před časem záslužně vydalo básně Tomáše Frýberta (*Železné plíce*, 2004), příležitostného, ale pozoruhodného autora, jehož stopadesátistránkový svazek mu má čím v české poezii zajistit zvláštní místo. Zvlášť objevné jsou jeho

rané básně, plné nových a nebývale hutných obrazných a vjemových spojení: „maso vyrvané s nasazením života / zpod dýmajících kapot“, „zpozdíle vyhřezlí / z pilin inkubátorů / oškubaným křídlem leštíme / leštíme leštíme / zkamenělý omastek / třípatrových ulic“ atd. Autorka jediné recenze, která na knihu vyšla (*Host* 6/2005), se s ní bohužel nepárala; „trsy metafor“, jimiž je sbírka „prorostlá“, označila jednoduše za plýtvání slovy, bez zábran prohlásila, že se tou „nepřehlednou změtí“ nemá chuť „prokousávat“ — a místo dalšího rozboru ocitovala kratičkou báseň o třech verších, na níž ocenila, že jí nevzala moc času. Po příběhu v tomto případě nevolala, bohorovně přehlížení vlastních objevů básní a jejich měření stupněm „zábavnosti“ tu však je s dostatek příznačné.

Strašák příběhu se v podobné perspektivě vynoří v dalším článku o poesii, v recenzi, která vyšla v *Literárních novinách* (46/2006) na *Žádný žebř*, obsáhlý výbor Jana Štolby z díla Jaroslava Kovandy (Votobia 2005). Ani tady se autor s básnickovými objevy zjevně nedokáže vyrovnat, je zmaten „vršením obrazů“ a stěžuje si na „absenci pointy“, až to z něj posléze vyrazí: drží-li pár Kovandových básní „pohromadě“, pak „díky příběhu“. Così podobného ostatně naznačuje i recenze, která na knihu vyšla v únorovém *Hostu*; autor se v ní ošklibá nad prvními oddíly knihy — „texty přesycené neologismy, křečovitými metaforami, zvukovými asociacemi...“ — a na druhé straně si pochvaluje, jak výtečným je Kovanda „pozorovatelem a... posluchačem bizarních příhod“.

Básnickovo dílo se skutečně dělí na dvě linie, na původní „lyrickou“ (převažující v prvních oddílech) a na příběhovou, která se rozrostla hlavně v posledních letech. Právě v této linii bohužel ubývá toho, čím je Kovanda nejosobitější a také nejspecifičtější básnický, zvláštního, takřka rukodělného modelování jazyka i obrazů, které stačí učinit událost z jediného pojmenování: „a za oknem noc / švestkami vyřízená“. Kde mají v lyrické linii takové nálezy vlastní, svébytnou a tajemnou obsažnost a skládají báseň jako jedinečnou odpověď na naléhání chvíle a okolního světa, v „epických“ textech se navíc často mění v pouhé ozdoby příběhu, který by mohl být napsán i v próze a jež jen dost libovolně šperkují. Oba kritici — a snad i odborníci na poezii — však u básníka oceňují právě to, čím se sám sobě vzdaluje, jen když to bude mít děj a bude se to dát vyprávět (což je, jak známo, u dobrých básní zvlášť nemožné).

Autor kritiky v *Hostu* se podobným způsobem minul i s *Vnitrozemím*, autorským výběrem z básní Petra Borkovce (Fra 2005). V rozsáhlé recenzi, kterou knize věnoval v letošním lednovém čísle, mu uniká sama její povaha; svazek není

„klasickým bilančním výborem“, za nějž jej recenzent má, ale radikální revizí autorova dosavadního díla, která zpětně výrazně mění jeho celkový obraz. Z díla díky ní ostře vyvstalo to podstatné, jádro, v němž tkví jeho vlastní přínos a které zčásti zakrývaly různé vlivy, jimiž Borkovec prošel; mluvím tu z vlastní zkušenosti, sám jsem básníka viděl přes závoj vlivů, měl ho díky nim za příliš knižního a plně jej docenil právě až díky *Vnitrozemí*. Těžištěm objeveného jádra díla, jak je kniha odkryla, je přitom právě poetika pozorování a „nedějové“ popisnosti, kterou recenzent mechanicky odsuzuje; důslednost, s níž ji básník rozvinul, je stejně projevem tvůrčí odvahy, jako stačí změnit v děj — a v událost — popis sám. Recenzent sice tvrdí, že mu vadí Borkovcův tradicionalismus (a příklon k zavedeným podobám lyrismu), to málo, co z jeho básní bere na milost — jako výjimečně banální, konvenčně psychologizující „Gauč“ —, však ukazuje, že ho naopak matou svou nezvyklostí, včetně radikálního „odepičtění“.

Korunu všemu ale asi nasadil Jiří Trávniček, kdysi celkem citlivý kritik poesie, který před časem přešel k románu a k dost tíživým poznámkám o jeho poetice, kde se stereotypně vrací jediná „myšlenka“: román musí mít příběh, jinak nudí. Uplatnil ji i ve své odmítavé recenzi na prózu Pavla Kolmačky *Stopy za obzor* (*Host* 9/2006), kterou dovedl až k pozoruhodnému zjištění, že autor píše stejně špatně — a nudně — jako... Marcel Proust. Pro Kolmačku, jenž v knize mimo jiné dost závrtně odhalil zvláštní metafysiku života na sídlišťích, je jistě ta nejapnost bezděčnou poctou. Přesto je tu nad čím užasnout (a uvažovat), k tak absurdnímu důsledku zde zúžené pojetí dějovosti dospívá: literární odborník v jeho jménu odmítá jedno z vrcholných dobrodružství a z nejpodněnějších děl (i jednu z nejslastnějších čteb) v celé světové literatuře.

■ Trávniček se ostatně podobně otírá o Joyce, nechci však tu tristní přehlídku dál protahovat (tím spíš, že zde s ním už obsáhle polemizoval Jan Štolba). Zbývá položit si otázku, proč se dnes popsaná tendence tak šíří, proč tolik kritiků opouští základy své profese, soudí umění z hlediska pouhé zábavy, zjednodušuje si je na příběhy a volá po nich s úpěnlivostí dětí, které se dožadují pohádky. Jde snad jen o amúzičnost zúčastněných osob, které se pletou do umění, třebaže jim je cizí? Na to se mi případy jako ty, které jsem uvedl, zdají příliš časté. Volají kritici po příbězích z potřeby kompenzovat silící pocit nepřibehovosti vlastních existencí — a života v konzumní společnosti obecně? Částečně snad ano, proč na to ale jdou právě přes umění? Osobně si myslím, že jde spíš o nervozitu a komplex méněcennosti (ne-li pocit viny), které se intelektuálů „od kultury“ zmocňují v konfrontaci s masmédií, showbiznysem a jejich stále arogantnější expanzí. Z obavy před ztrátou repu-



DANA KYNDROVÁ Praha 1995

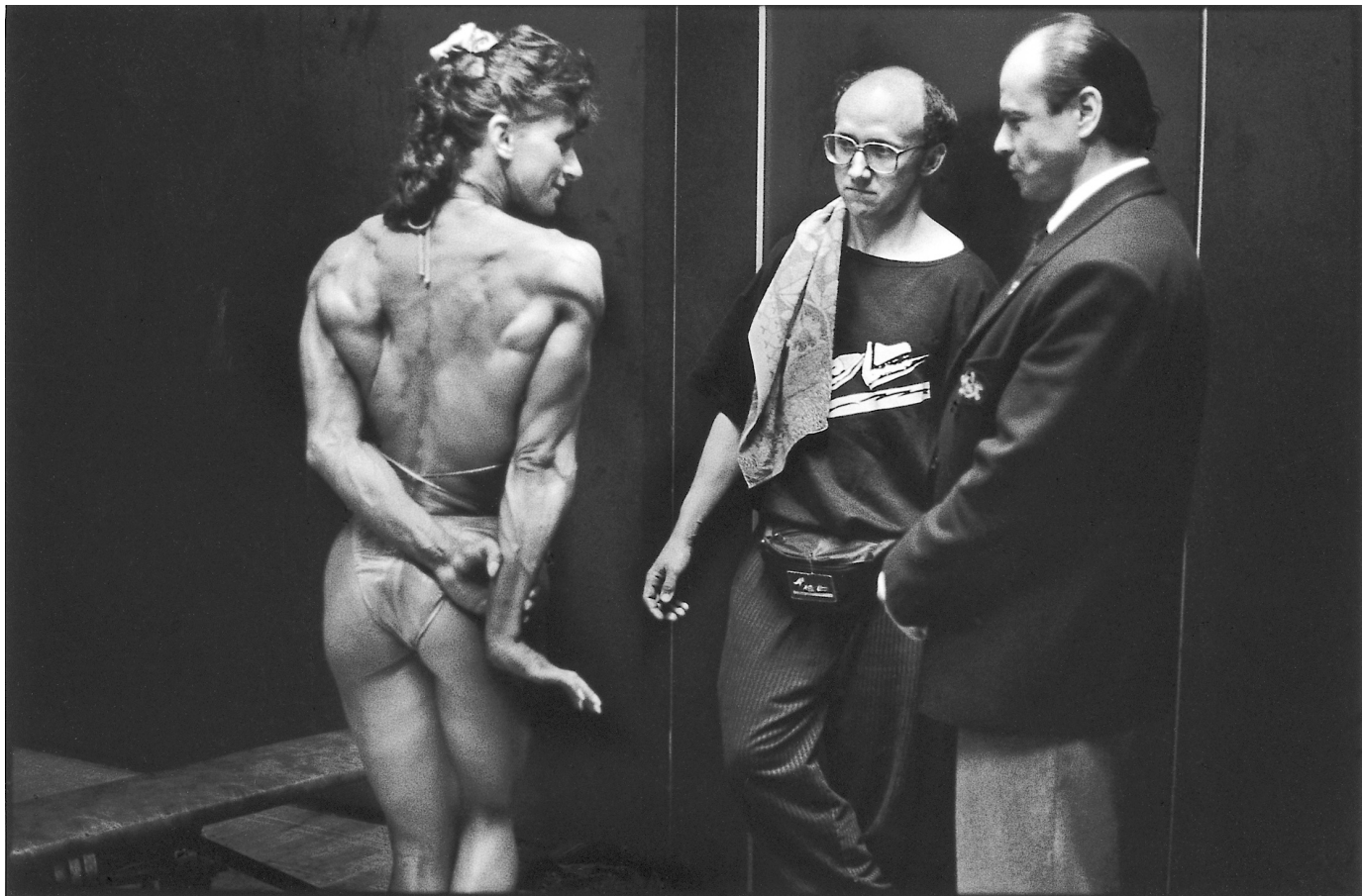
tace a vypadnutím ze hry zrazují raději sami sebe i to, čemu původně chtěli sloužit, a chovají se k umění s citlivostí hollywoodských producentů, které Zola nebo Faulkner zajímá jen potud, pokud podle něj lze natočit „trhák“. Nebo mají všichni za partnery (partnerky) úspěšné podnikavce a technokraty, bez nichž by hmotně nepřežili a jimž se za to tím, co píší, chtějí aspoň trochu zavděčit?

Ať tak nebo tak, skutečná tvorba našťástí neskýtá pouhé rozptýlení, učí naopak nacházet dobrodružství v samotném vnímání a prožívání vlastního pobytu ve světě; nuda, kterou nám nabízí a pro niž v nás pěstuje smysl, je i poslední oázou lidskosti vprostřed otupujících konzumních — a zábavních — stereotypů, za niž nemůžeme být dost vděční.

■ JIŘÍ TRÁVNÍČEK: SKUTEČNÁ TVORBA V POJETÍ PETRA KRÁLE ANEB NUDA OD NUDY POJDE

Procházím si kritické texty, o něž Petr Král opírá svou smělou konstrukci o tom, že tolik dnešních „kritiků opouští základy své profese“ a proč se tito amúzičtí jedinci „pletou do umění, třebaže jim je cizí“, a nacházím v nich dost odlišný „příběh“. Výtky, které jednotliví kritikové adresují poezii T. Frýberta,

J. Kovandy a P. Borkovce, mají jiného společného jmenovatele než nedostatek příběhové zábavnosti. Je jím spíše nedostatek nějakého pevnějšího uchopení, snaha o jasnější, více smyslově názornou kresbu obrazu, v důsledku pak zplanělý verbalismus a vyprázdněná macha. Nechme stranou, jaké tyto básnické



DANA KYNDROVÁ Hradec Králové 1996

knihy jsou; stejně tak nechme stranou i argumentační přesvědčivost jednotlivých kritiků. Motiv autora článku je podle všeho asi jiný než dělat analytickou metakritiku. Petr Král zkrátka na to, aby mohl sepsat svou filipiku, potřeboval najít klíčové slovo *příběh*. A je skoro jedno, kde by si klíčové slovo jako spouštědlo pro své horlení obstaral. (Nerozumím také tomu, proč ze čtyř kritiků jmenuje pouze jediného, a sice mě. Největší arcilotr?) Pokud jde o to, co si bere z mé kritiky, tak předvádí docela podivuhodný výkon. Mám prý tvrdit, že „autor [Kolmačka] píše stejně špatně — a nudně — jako... Marcel Proust“. V kritice se zmiňuji pouze o Kolmačkově „proustovštině“ a následně cituji dva názory, které o autorovi *Hledání ztraceného času* pronesl Isaac Bashevis Singer: „Tolik svazků je proti duchu literatury“; „Proust píše přímo o emocích, ale já ne. Popisují věci nebo události, které rodí emoce. Nepíší o hrdinovi, že „se necítí dobře“, ale že ho bolí břicho nebo hlava, anebo že ztrácí různé věci“. Jak z toho všeho Král vydedukoval shora zmíněné, to ví asi jenom on — a možná ani on ne. Nejsou to věci první důležitosti a zmíněny buďtež hlavně pro to, že je to P. Král, kdo se dožaduje takové citlivosti vůči „skutečné tvorbě“, přitom sám není schopen té nejelementárnější parafráze názoru strany, s níž polemizuje. Možná však nedostatek empatie vůči třem básníkům a jednomu prozaikovi, kterou nám, kritikům, vyčítá, není totéž jako nedostatek téže vlastnosti vůči názorům kritiků. Nevím, P. Král snad ví... Nepůsobí příliš dobře, když si ani není schopen ověřit

základní fakta. Tak soudí, že na sbírku T. Frýberta vyšla jediná recenze (od P. Čechákové); ve skutečnosti vyšly ještě tři další (od O. Horáka — *Lidové noviny* 28. 4. 2005, R. Kopáče — *Uni* 10/2005 a M. Jareše — *Tvar* 8/2006). Nevím také, zda se dá nazvat pouhou nonšalantní nedbalostí, když P. Král prohlašuje o P. Čechákové, že nad jednou básní ocenila hlavně to, že „jí nevzala moc času“. Nic takového v názoru P. Čechákové není, ba to ani její recenze neimplikuje. Recenzentka pouze v závěru svého soudu oceňuje na Frýbertovi, že se v jeho odpoutaném verbalismu najdou občas místa výrazové střízlivosti, řkouc, že „méně mnohdy znamená více“. — Ve svém úhrnu je to stejné, jako kdyby někdo držel zanícenou přednášku o nebezpečnosti žloutenky typu B a měl přitom ruce špinavé jako kominík po celodenní šichtě.

Pojďme ale k meritu věci. Tím je příběh a co s ním P. Král provádí. V jeho soukromém hodnotovém světě, jak nám ho jeho článek představuje, je příběh hlavně (1) znamením estetické zpozdilosti (Král píše o regresi k příběhu jako „měřítku estetické hodnoty“); (2) příběh má být protikladem skutečné tvorby; to proto, že (totiž tato tvorba) „neskýtá pouhé rozptýlení“; (3) něco, co u kritiků prozrazuje „nervozitu a komplex méněcennosti“, kterým jakožto intelektuálové „od kultury“ máme být stíženi. Proč? Protože se obáváme ztráty „reputace a vypadnutí[m] ze hry“. Nakonec nás P. Král — obrazně — pokládá na lehátko a dělá nám krátké psychoanalytické vyšetření: údajně

máme za partnery „úspěšné podnikavce a technokraty, bez nichž by hmotně nepřežili a jimž se za to, co píší, chtějí aspoň trochu zavděčit“. To jako že nás naši partneři platí od toho, kolikrát ve svých kritikách použijeme slovo *příběh*? Z toho všeho Král vyvozuje něco, co by se mělo tesat do kamene a citovat ve všech příštích příručkách estetiky, a sice že „nuda“, kterou nám nabízí „skutečná tvorba“, je „poslední oázou lidskosti vprostřed otupujících konzumních — a zábavních — stereotypů“. Takže nudou skutečné tvorby proti otupující nudě konzumu...

Ale vážně, pane Králi... O tom, že střelka čtenářského kompasu každého z nás dvou vystřeluje jinam, se nemusíme přesvědčovat. Proustovo *Hledání ztraceného času* mě skutečně nějak nebere. Docela bych se shodl s tím, co o Proustovi říká Witold Gombrowicz: „To županovo-fracové ovzduší jeho díla mě odpuzuje, on se nikdy ani na okamžik nevymanuje ze svého *milieu*, ten mučedník poznal smrt a léčky života, ale z toho, co se týká krásy a půvabu, se osvobodit nedokázal.“ O Prousta však venkoncem nejde. Když už nám to společně nespouští hodnotově, pokusme si alespoň trochu vyčistit pojmy. A začněme tím, že nuda by asi s tvorbou nic společného mít neměla. Dílo, které neumí zaujmout, k něčemu nás pohnout, je významově a hodnotově „němé“. Z toho plyne, že *i* na „skutečnou tvorbu“ musí být vždy nejméně dva. Pokud bychom toto přijali jako východisko, pak přistupme k příběhu. Sám o sobě není hodnotově ani dobrý, ani zlý. Takovým či onakým se stává až v tom kterém díle: je zdařile či nezdařile vyprávěný, odbytý, dech beroucí, nevýrazný, strhující... Může být? Nuže, pokusme se přistoupit i na to, že napsat příběh vyžaduje přinejmenším jistou řemeslnou zdatnost. Berete? Ano, máte pravdu, řemeslo na umění nestačí; je to pouze podmínka nutná — nikoli dostačující, dodávám. Nutná proto, že jaksi není možné atakovat vyšší patra, když nejsou zvládnuta ta nižší; velkou násobilku bez té malé nepořídíme. A v této chvíli, troufám si tvrdit, se naše cesty asi rozejdou. Vy tvrdíte, že příběh se stává pouze naháněním zábavnosti, nadto esteticky zpozdlým. Já si troufám tvrdit, že příběh je prozaickou tovaryšskou zkouškou. A je jí mimo jiné proto, že vyžaduje, aby se autor dokázal vcítit do svých postav, tj. aby uměl přijmout záměr jiného a byl s to s ním vypravěčsky pracovat. Příběh tedy představuje jakousi elementární úroveň prozaikova psaní. Jinak řečeno: je to pojistka proti vypravěčské svévoli. A ještě z jiné strany: jde o akt jakési bazální důvěry v domluvu, tj. zájem o svět a o druhého: „Je možné, že Poláci neumějí psát romány, protože je nezajímají lidé. Každého z nich zajímá jenom vlastní osoba a Polsko“ (Czesław Miłosz). Dávat scény za sebe bez ladu a skladu či oddat se bezmeznému popisu asi nepotřebuje takový um, přinejmenším ten řemeslný, jako napsat dobře motivovanou detektivku, kde musí vše do sebe zapadat a nic se nedá zfixlovat. Přitom detektivka může klidně u tohoto skončit, nebo se z ní může také stát třeba *Zločin a trest*, *Hordubal* či *Jméno růže*. Opačně to, obávám se, asi nepůjde: z kašovitě prózy řemeslně solidní detektivku udělat nelze. — Shrnuji: ve vašem pojetí je příběh negací hodnotného prozaického textu; v mém její podmínkou; podmínkou — opakuji — nutnou, nikoli dostačující. Vaše pojetí mi připadá poněkud krasodušně dogmatické. Moje vám asi bude připadat, soudím, poněkud konformní. Pokud by ovšem na umění měli být dva, pak konformita nemusí být pojmem tak úplně negativním. Co myslíte?



ZÁPISNÍK PAVLA KOTRLY

POD aneb Sám sobě nakladatelem

S tvrdošíjnou pravidelností jsou mi začínajícími autory v posledních letech zasílány dotazy, na které jsem sice již mnohokrát odpovídal, ale zřejmě nedostatečně. Prvý okruh otázek lze shrnout do jedné: Existují nějaké webové servery, které by publikovaly literaturu a kde by díla byla zároveň i hodnocena? Druhý okruh pak do otázky druhé: Kdo vytiskne mou knihu?

V prvním případě sice podezírám autory těchto otázek z lenosti, neboť na ně dokáže odpovědět vlastně každý z českých vyhledávačů. Ale nevadí, opakování je matka moudrosti. Tedy aspoň namátkou: Písmák (<http://www.pismak.cz>), LiTerra (<http://www.literraz.cz>), Totem (<http://www.totem.cz>). Zde autoři zcela jistě najdou kritickou odezvu na svá díla. Okruh těchto publikačních serverů je samozřejmě daleko větší a lze je rozšířit o početná fóra, stačí opravdu jen trochu hledat.

Odpověď na druhou otázku také existuje, je však o něco komplikovanější. Autorům lze doporučit jistý okruh nakladatelství, kde je určitá pravděpodobnost, že se rukopisem, původní českou poezií nebo prózou, budou redaktoři zabývat. Pohled do regálů knihkupectví každému napoví, která by to mohla být. S větší pravděpodobností se však bude jednat o sázku do loterie. Zhrzeným autorům, kteří již byli odmítnuti vlastně všude, avšak víra v sílu jejich slov zůstala nezlomena, lze doporučit jedině: vydejte si knihu sami! Začínala tak řada významných autorů a není se za co stydět. Vlastně to není tak těžké a ani finančně náročné.

Internet autorům poskytne bezplatné nástroje, pomocí kterých mohou rukopis vyštípat. Minimálně Scribus (<http://www.scribus.net>) a Lyx (<http://www.lyx.org>) jsou pro sazbu dostatečně vyspělé programy. Obrazový doprovod lze bez problémů připravit pomocí editorů Gimp (<http://www.gimp.org>) nebo Paint.Net (<http://www.getpaint.net>). Je sice pravda, že tyto nástroje zatím nenabízejí takový komfort jako InDesign (<http://www.adobe.com>), QuarkPress (<http://www.quark.com>), Ventura (<http://www.corel.com>), ale disponují uspokojivým výstupem v PDF, který jako podklad k tisku dokáže akceptovat každá slušná tiskárna. On-line kalkulace pak odhadnou předpokládanou finanční náročnost. Stačí navštívit Malé náklady (<http://www.malenaklady.cz>), Ceny tisku (<http://www.cenytisku.cz>) nebo další. Minimálně tak lze získat argumenty pro vyjednávání o ceně s konkrétní tiskárnou.

Výše uvedená varianta ale přece jenom předpokládá určitou sumu technických znalostí na straně autora. Existuje zde však ještě jiná, u nás dosud poměrně málo rozšířená a využívaná možnost, kterou představuje zkratka POD, jinak též tisk na přání. Nejenom ve světě je známá spíše jako print on demand nebo publishing on demand. Jak správně podotýká Vladimír Novotný (<http://www.reflex.cz/Clanek23334.html>), mezi těmito dvěma termíny je velký rozdíl. Zatímco pod print on demand si lze představit přímo technologické zpracování knihy zpravidla o malém nákladu, publishing on demand je kompletní nakladatelskou přípravou knihy, včetně redakce, korektur, následného vytištění a v některých případech i zajištění distribuce. Orientační ceník těchto služeb lze najít například na stránkách nakladatelství Dokořán (<http://www.dokoran.cz/index.php?p=bod2.html>). V diskusích na Totemu jsou pak k dohledání i další informace vztahující se k tomuto způsobu vydávání knih.

Přestože se u nás doposud nejedná o příliš využívané služby, věřím, že postupně dojde k jejich rozšíření. Ve světě jsou poměrně často využívány jak samotnými autory, tak nakladatelstvími. Osobně mám doma několik takto vydaných knih a na jejich obsahu a vzhledu se tento způsob produkce nijak negativně neprojevil. Pro mnohé s rukopisy bloudící autory může být toto způsob, jak otevřít zdánlivě zavřené dveře ke čtenářům.

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

Pelc ...a fenomén?

MILENA M. MAREŠOVÁ

Veškeré příčiny úspěchu spisovatele Jana Pelce se zajisté odhalit nepodaří. Přesto existují konkrétní indicie, kterých je možné se zachytit. Důležitý je výchozí fakt opakovaných vydání Pelcových knih v Čechách po roce 1989 v celkovém nákladu přesahujícím sto padesát tisíc kusů. V českém literárním prostoru je to dost a úspěch je tím větší, že nejde právě o autora mediálně hýčkaného. Jan Pelc víc než reklamu pěstuje svůj osobitý image outsidera. I bez navoněné pozice celebrity však má své jisté místo na regálech. Na knihkupeckých víc než v knihovnách, ve větších městech častěji než na venkově.

A jak je to s přízní čtenářů? Výraznější je určitě u těch mladších, punkových, technoškových, anarchistických. A také u nestárnoucích, ztracených, s věčnou jizvou „minulé doby“. Uzavřenou cestu má Pelcova próza k zodpovědným učitelkám, staromilským soudruhům a k ztročeným otcům, byť byli minulostí postižení podobně jako jejich vzpurní synové. Jan Pelc vstoupil do školních čítanek. Z jakési povinnosti, nutno říci. Budí strach jako pověstné „svědomí národa“? Nebo si žije svůj život v uzavřeném kruhu „staré party“? Je Pelc fenomén, nebo klišé?

...a života běh

Jan Pelc se narodil 15. dubna 1957 v Podbořanech. V sotva „očišťených“ Sudetech se sešla jeho matka, volyňská Češka, prchající před bolševickým terorem, a otec, horník, který pracoval ve Francii a vrátil se do vlasti díky nabídnutému domu v Klášterci nad Ohří. Vznikla tradiční poválečná směs, neboť v rodině se sešli legionáři, věřící pravoslavní i komunisté.

Jan Pelc se, po neúspěšném studiu na střední škole mechanizace v Mladé Boleslavi, vyučil strojním zámečníkem. Pracoval v pruněrovské tepelné elektrárně. V roce 1980 odjel se svazáckým zájezdem do Jugoslávie a za dramatických okolností emigroval.

Třidvacetiletý mladík byl v době, kdy unikal za železnou oponu, poutníkem po českých příhraničních oblastech, po místech, z jejichž narušené podstaty se zrodilo téma jeho pozdějšího románu. Ten vznikl jako chemická reakce způsobená nemocným prostředím severních Čech, prostoru snad nejvíce vydaného experimentu rabování, fyzické, duchovní i ekologické devastace. Pelc si nesl v uších příběhy pamětníků odsunutých a vytěsněných na okraj státu i společnosti. Zároveň prožíval na vlastní kůži pocit vyvržení z většinového společenství, jehož pravidlům odmítal rozumět. Stal se příslušníkem menšiny, jíž dodal pocit sounáležitosti teoretik undergroundu a frontman hudební skupiny The Plastic People of the Universe Ivan M. Jirous, když „bezprizorné vlasatce“ z „venkova“ zahrnul do vzpurného „podzemního“ svazku.

Po peripetiích při ilegálním přechodu italsko-francouzských hranic, se zámkou vstupu do Cizinecké legie a se zkušenos-

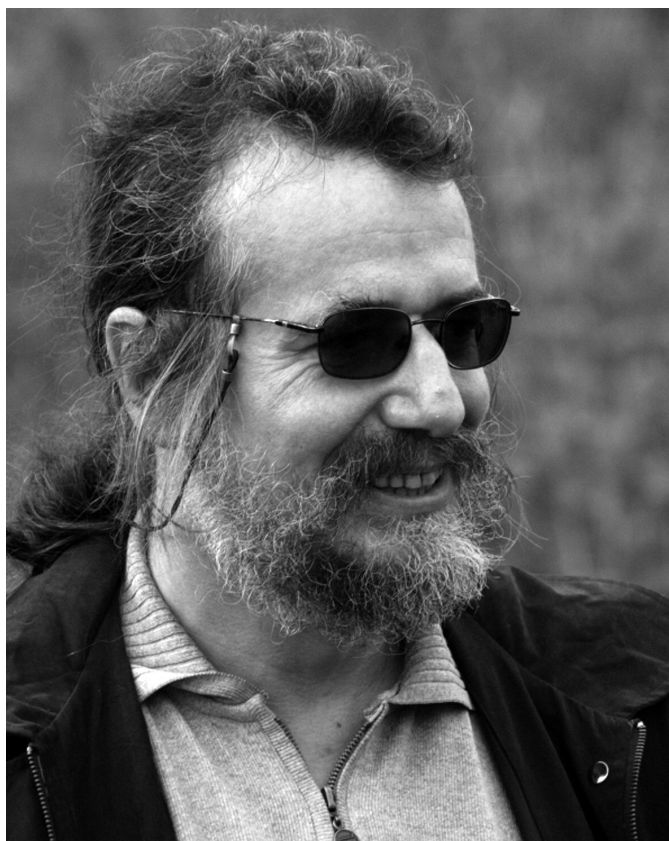
tí s životem francouzských clochardů, zakotvil, vydědenc bez hlubšího vzdělání, v Paříži. Vysněný Západ otevřel svou náruč. Jak byla drsná, lze si domýšlet z Pelcových francouzských začátků mezi tamními bezdomovci. Jejich školení ve šťastném přežívání v minimálních podmínkách zachytil J. Pelc v biografickém románě *...a bude hůř*. Ozvěna smutných konců tohoto způsobu života je načrtnuta v knize *...a výstupy do údolí*. Jiho-francouzští clochardi odstartovali i Pelcův „oficiální“ emigrantský život. Vybavili ho jízdenkou a poslali do hlavního města, kde mohl požádat o azyl a ubytování. Další významnou oporu i rádce našel Jan Pelc kupodivu v Pavlu Tigridovi, díky němuž dostal pracovní i publikační příležitost v časopise *Svědectví*. Pelc rovněž přispíval do exilových *Listů* či *Paternosteru* i do samizdatového *Vokna*. Do Prahy se vrátil v listopadu 1989. Poté žil střídavě v Praze a v Paříži. Od roku 1993 žije trvale v Praze.

...a Olin

Literární dílo Jana Pelce je možné dělit například na tvorbu románovou a povídkovou či na „mladého“ a „pozdějšího“ Pelce. Především však je dobré si uvědomit, že vstupenku do pomyslné síně slávy si zajistil jediným dílem. Pokud by nevznikl román *...a bude hůř*, zřejmě by Jan Pelc zůstal velmi okrajovým autorem.

Román, skladba tří částí (*Děti rodičů, Děti ráje, Děti cest*), vyšel poprvé v roce 1985 v exilovém nakladatelství Index. Jako jediné Pelcovo dílo byl napsán a vydán ve francouzské emigraci. Vše ostatní už bylo vytvořeno a vydáváno v porevolučních Čechách.

Román *...a bude hůř* se ukázal být nejen vzácnou, protože „pašovanou“ komoditou, šířenou v tehdejším Československu s nezbytnou hrozbou režimního postihu, ale zároveň třaskavou směsí pro emigrantské společenství. Pelc vyslal signál dvojím směrem, do řad nepřátel i do těch vlastních. Vykreslil obraz ošklivé, nechtěné reality severních Čech. Za to byl odsouzen jako ten, kdo boří modly socialistického ráje jedněm a krásného masyrkovského Československa druhým. Jestliže mu v domovině hrozilo „jenom“ vězení, někteří emigranti po přečtení ukázek v časopisu *Svědectví* jeho odběr odřekli, Ivan Sviták reagoval



Stále proti, ale bez náboje... Jan Pelc právě slaví své padesátiny; foto: Zdeněk Tichý

článkem „Šmejdi z undergroundu“ a skupina československých vlastenců z Austrálie dokonce Janu Pelcovi poslala dopis, jímž byl „vyloučen z národa“. Proč?

Protože v Pelcově románu už nezůstalo smítko poetismu, romantiky, iluzí. Pro jeho generaci je zapomenuta bilanční reflexe Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966), stejně jako „vyžvýkaný“ pokus o nalezení pozitivu v negativu, například v novele Vladimíra Párala *Mladý muž a bílá velryba* (1973). Pelcův literární počín je pubertální vzpourou, opilou písní, zdrogovanou proklamací, ale především opusem dětí obětované generace, elegií zatracených. Autor říká: Nezbyla lidskost, naděje ani střípek ideálu. Představuje děti budovatelů chiméry světlých zítřků. Olin, hlavní postava románu, reprezentuje dělnickou třídu, šedou většinu. Elitu pak zastupuje jeho, z vysoce postavené komunistické rodiny pocházející přítelkyně Olina.

Román *...a bude hůř* proslavila negativní reklama o jazykové uvolněnosti, vulgaritě a perverzích. Pelcovo školení ve slovní pornografii je ovšem zoufalým křikem pudu sebezáchovy a zároveň beznaděje.

V celku české literatury druhé poloviny dvacátého století jde o ojedinělé dílo blízké beat generation, nonkonformní a intenzivní, psané kontroverzním „vyoseným“ stylem.

Do Klášterce nad Ohří dodnes přijíždějí obdivovatelé románu a — podobně jako kultovní zastánci cimrmanovského mýtu — hledají zmiňovaná místa a stopy svého hrdiny. Nemožnou úspěšnost. Jakkoliv působí Pelcovo dílo autentickým dojmem, jde o autorskou licenci, směs zážitků a mixáž příběhů. Také proto je *...a bude hůř* kultovním románem — protože mluví hlasem silné menšiny pamětníků, protože mapuje hierarchii vzpoury na

stupnici: underground — samizdat — emigrace. Otevřená a nezkráslená stavidla paměti, autenticita, to jsou kódy, díky nimž je Pelcův první spisovatelský počín uvěřitelný i poutavý. Jeho následná tvorba výše zmíněné momenty nepostrádá docela, ale už je spíš vlastní imitací, z níž se vytrácí původní razance.

...a ti druzí

Volné pokračování Olinových osudů je nazváno *...a výstupy do údolí*. Je další vrstvou deziluze. Mapuje opadání sametového revolučního nadšení. Olin se radostně a naivně vrací do Čech, zkouší podnikat, je „ošubán“ a zůstává jako rozpolcený muž středního věku, který mnohé prožil, ale v prostoru tlaceném v ústřety kapitalismu už to jen málokoho zajímá. Polistopadová deprese zasáhla i někdejšího emigranta. Ve „výstupech“ je hrdina zosobněním všeho, co končí. Smyslu rebelie v době, kterou již téměř nic nešokuje, vyvanutých pojmů jako vlastenectví či národ, stejně jako legend a mýtů o „šikovných ručičkách“.

Marginálním přívěskem je Pelcova povídková tvorba. Z ní ještě nejvýraznější jsou příběhy v souboru *Šmirák*. Samostatně vydaná *...a to mi nemůžete udělat*, zasazená do času slovenského povstání, je nepřesvědčivá. Kompletní povídková tvorba v souboru *...a vyberte si už předkládá jen vyseptalé záblesky chvilkových nápadů, vtípných paradoxů či odposlechnutých hospodských story tzv. „ze života“*. Dosud poslední kniha, tři povídky v celku nazvaném *...a poslední kouř*, obsahuje definici nového nepřítele, globalizace a evropskounijních předpisů.

Svébytnou větví tvorby Jana Pelce jsou příběhy detektiva Basketa Flory a jeho protivníka Démona zločinu, jež existují též v komiksově podobě, do níž je postupně převádí jugoslávský kreslíř Andrej Sujetov Kostić. Dílo zasazené do českých realii odkazuje k tradici drsné americké detektivní školy. Citelně připomíná slavný komiksový výtvar Franka Millera nazvaný *Sin City, město hříchu*.

...a úspěšný spisovatel

Jan Pelc žije ve svém světě a v okruhu svých nekritických příznivců. Píše knihy, spolupracuje s underpunkovou hudební skupinou nazvanou podle jeho zásadního díla *A bude hůř*. Dle jeho scénáře byl natočen film, který v produkci Čestmíra Kopeckého režíroval Petr Nikolaev, do jehož filmografie patří opulentní *Báječná léta pod psa* (1997) a vězeňské love story *Kousek nebe* (2005). Film *...a bude hůř* je natočen v černobílém formátu. Jak říká jeho producent, *tak třicet let zpět, co se týká technologie*. Uváděn je na objednávku po klubech a po hospodách jako připomínka těm, kteří zažili, a hec těm, kteří nezažili. V únoru tohoto roku byl promítán v sekci „ Fórum“ sedmapadesátého ročníku filmového festivalu Berlinale.

Pelc vypráví nejen příběh své „ztracené generace“, někdejších beatníků, dnešních padesátníků, ale také „ztracené“ gottwaldovské generace svých rodičů, více či méně dobrovolných budovatelů temných zítřků a vlastních prohraných životů, „vražených“ mezi povinnou pracovní docházku a ještě více povinnou účast při volbách.

Pokud přemýšlíme o fenoménech v životě Jana Pelce, pak je třeba vzít v potaz kulturu učňovské mládeže, undergroundu, emigrantství i posttotalitního sentimentu, díky němuž jsou provokace z „minulé doby“ adorovány a konzervovány do pozitivní a téměř novopohanské posvátnosti.



Záběr z filmu Petra Nikolajeva ...a bude hůř. Tři filmové kopie „budou jezdit“ po klubech, hospodách a hudebních festivalech; foto: Zdeněk Tichý

Jan Pelc je nepochybně průsečíkem a kronikářem všech těchto jevů. Reprezentuje jistou společenskou skupinu. Nepřízpusobivou a nezařaditelnou do jakéhokoli systému. Pelc není jen tím, kdo v ústraní naslouchá a čerpá inspiraci. On tak skutečně žil a žije. Jeho osobní angažovanost je zásadní, bez intelektuální marnivosti a pózy.

Při pokusu o zařazení Jana Pelce jako spisovatele se dostanou ke slovu přívlastky charakterizující okrajové žánry. Je autorem nekonvenčním, opozičním. Jeho styl je blízký bizarní performanci. Jako typ spisovatele se podobá chrličovi. Prózy, rezignující na dějovou souvislost i detail, působí jako by byly psány na jeden zátaň. Hrdinové jsou černí a bílí, i když se barvy nekryjí se zavedenými kategoriemi dobra a zla. Stejně jako komiksový svět působí poněkud strnule, nadsazeně, ironicky. Hulvát Basket Flora i dušínovský Démon zločinu jsou zosobněním spolehlivosti typologie, a zároveň vlastní groteskní negací.

Setrvalým a výrazným rysem próz Jana Pelce je vulgární jazyk, děj naplněný přehnaným násilím, sexuální uvolněností, hospodským mudrlantstvím a vtípem. Je mu cizí jakákoliv forma zákulisní salonní provokace. Středobodem jsou zákoutí zaplivaných výčepů nejnižších cenových i společenských skupin. Duchem je Pelc noirový, punkový, gotický, excentrický; ve výrazu hyperbolický. Vrstvy, v nichž se jeho postavy pohybují, jsou tzv. lidové; mluví nekomplikovaně, a zároveň coby znalci zhoubných důsledků fungujících společenských systémových prvků. Případné morální poselství je servírováno nenápadně mezi doušky alkoholu, v oblacích cigaretového kouře.

...a poselství?

Jan Pelc žije z přiměřeně nosné tradice své literární prvotiny. Nevybočuje ze zaběhnutých kolejí. Občas nechá zaznít kritický hlas jako oživenou vzpomínku na „kdysi“, a úspěch je zaručen. Stal se ikonou reprezentující i přes mírnou patinu vyčpělosti. Drží se řemeslným standardem a velkou vůlí. Je nepřenosným originálem.

I když v leccem by mohl Jana Pelce připomínat například ostravský bard Jan Balabán svým spolubytím a soucitem s postavami na okraji a na společenské hraně, jazykovým a myšlenkovým aparátem a v neposlední řadě i generačním náhledem se odlišuje.

Mimo jeho „fan klub“ může především pozdější Pelcovo dílo působit podobně tragikomicky jako obstarožní rebelové, mechem obrostlí motorkáři a vysloužilí anarchisté. Stále proti, ale bez náboje, neboť svou, jakkoliv adresnou kritikou nešokuje, podobně jako už dávno jsou překonány všechny perverzity, které mohl kdy vymyslet. Jeho varování před globalizací a uniformitou je překřičeno. Dopracoval se k obecně „blbé“ náladě. Svět, v němž se téměř vše může, „požral“ i jeho inspiraci. Zůstává jen vyšeptaná groteska, absurdita vedená k nepochopitelnosti

Jan Pelc napsal svůj román ve správný čas a na správném místě. Ve svém přátelském okruhu se jistě stále plně a uspokojivě realizuje. V obecném povědomí možná zůstane někde mezi jemně vypelichaným „máničkou“ a světaznalým poctivým adeptem na ponocného, Valentinem Bláhou ze Stroupežnického *Nasich furiantů*.

Autorka je estetička a literární kritička.

GR GUERRILLA RECORDS Louny

VYDALI JSME:

Dg 307
Umělá hmota
Aku Aku
Do Shaska!
Houpací koně
Skrýtý půvab byrokracie
Kvartet Dr. Konopného
Bílé světlo
Aktuál
Radost
BBP
Hally Belly
Bratři Karamazovi
Libor Krejcar
...a řadu dalších

PAVEL ZAJÍČEK (Dg 307) KAKOFONIE CESTY
de-irická slova/obyčejný hlas

Melancholie i divokost, naděje i prohry, klid i nervozita, cesta i spočinutí....
Originální vidění světa podané mimořádně vnímavým a citlivým básníkem.



1.3. vychází autorské CD

NÁŠ TIP
THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE
DO LESÍČKA NA ČEKANOU
na 2 CD kompletní koncert undergroundové legendy z 1.12.1973
hudba „veselého gheita“

SSM VELEŘ POKADA
1. 12. 1973 V 18. HODIN
KONCERT SKUPINY
THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE
POD NÁZVEM
DO LESÍČKA NA ČEKANOU
VSTUPNÉ 15 KčS

OBJEDNÁVKY NA info@guerilla.cz

HUDBA PRO MLSNÁ OUŠKA
www.guerilla.cz, Guerilla records, Rybalkova 1140, 440 01 Louny, Czech republic

13. mezinárodní knižní veletrh a literární festival

Svět knihy Praha

HOSTÉ VELETRHU...

A ▶ Carlos A. Aguilera (KUBA) Risto Ahti (FIN) Zuzana Augustová **B ▶ Khalil Baalbaki Antonín Bajaja Monika Bandasová Jana Barochová Attila Bartis (H) Jan Bauer Libuše Bělunková Alexandra Berková Pascale Berteloot (EU) Martin Bezouška Hillary Binder (USA) Pavel Bobek Miroslav Bobek Jan Boněk Lisa Borg (CH) Petr Borkovec Pavel Borowiec Eva Bouchnerová Anne Bouteloup (F) Lubomír Brabec Tereza Brdečková Otakar Brousek st. Ivan Brož Pavel Brycz Ivona Březinová Alexandra Büchler (GB) C ▶ Metin Celal (TUR) Václav Čilek Roman Čilek Petru Cimpoeșu (RO) Eduardo Fernández Couceiro (ESP) Wolfgang Czesla (D) C ▶ Přemysl Čech Jiří Černý David B. D ▶ Jiří Dědeček Martin Dejar Radka Denemarková Miquel Descot (ESP) Ivanka Devátá Amalaine Diabová Tomáš Dimter Antonín Doležal Miloslav Doubrava Karel Drábek Jan Drbohlav Jana Dřtilová Edgar Dudka Jaroslav Dušek Karen Duve (D) Joachim Dvořák Michal Dvořák Libor Dvořák E ▶ Stefan H. Ehlers (D) Martha Elefteriadu Tena Elefteriadu Eduard Escoffet (ESP) F ▶ Jan Faktor (D) Martin Fendrych Petr Fiala Viola Fischerová Daniela Fischerová Sylva Fischerová Jiří Fixl Josef Fousek Valentína Fratto (EU) Eleonore Frey (CH) Charles Fries (F) Barbara Frischmuth (A) Maria Froydová Pavel Frybort Robert Fulghum (USA) Otakar A. Funda Katja Fusek (CH) G ▶ Maria Grech Ganado (M) Bill Gertz (USA) Šárka Grauová Adrián Grima (M) Thierry Groensteen (F) Jiří Grygar H ▶ Jan Halada Alexander Halvoník (SK) Milan Harvalík Josef Havel Libuše Hečzková Jakob Hein (D) Zbyněk Hejda Markéta Hejkalová Lukáš Hejlik Annette Herzog (D) Bernie Higgins (GB) Martin Hilský Christian Ide Hintze (A) Paulus Hochgatterer (A) Věra Hollá Alan Holmes (GB) Michal Horáček Tereza Horváthová Anna Housková Lenka Housková Mariana Housková Ivo Hrachovec Marta Hrachovinová Věnceslava Hrdličková Daniela Humajová Miroslav Huptych CH ▶ L. Chalupková Jiří Chalupa Petr Charvát Anežka Charvátová I ▶ Jorma Inki (FIN) John Irving (USA) J ▶ Markéta Jahodová Marek Janáč Mladen Janderlić (CH) Jaromír 99 Marian Jelinek Vlastimil Ježek Ota Jiráček Gert Jonke (A) K ▶ Eva Kačírková Tomáš Kaška Jiří Kahoun Eva Kantůrková Daniela Kapitáňová (SK) Pavel Karas Tomáš Karger Svatopluk Káš Petr Kautský Orhan Kıpçak (A) Bodo Kirchhoff (D) Silke Klein (D) Jaroslav Klempíř Alena Klempířová Richard Klíčnik Ivan Klíma Jan Kodeš Pavel Kohout Petr Kolář Josef Kolmaš Ivan Kopecný Andrej Kostić Věra Koubová František Koukolík Peter Kováč Uršula Kovalyk (SK) Oldřich Král Petr Král Ivo Kraus Ivan Kraus Juditha Krejcarová Vendula Krejčová Eda Kriseová Václav Křištof Petr Kristůfek (SK) Gabriela Kuckart (D) Dušan Kučera Miroslav Kučera Viera Kučerová (SK) Jiří Kuchař Jan Kuklík Michaela Kukovičová Blanka Kulínská Jiří S. Kupka Benjamin Kuras L ▶ Jiří Lábus Ioan Lacusta (RO) Liāna Langa (LV) Leevi Lehto (FIN) René Levínský Viktor Límř Lucie Lomov M ▶ Hana Maciuchová Rolando Sanchéz Majías (ESP) Radek Malý Jindřich Marek Josef Maršál V. Maťa Martin Matejka (SK) Pavlos Matesis (GR) Blanka Matragi (LIBANON/CR) Jan Měšťák Manfred Metzner (D) Clemens Meyer (D) Galina Miklinová Tatána Miková Marie Miková Marka Miková Miroslav Mikšovský Dušan Mítana (SK) Ivan Mládek Václav Moravec Alena Morávková Kamila Moučková Radka Müllerová N ▶ Bořivoj Navrátil Ondřej Neff Risto Niemi-Pynttári (FIN) Petr Nikl Jiří Noha Věra Nosková Jindřiška Nováková Mariana Novotná David Novotný Jenny Nowak O ▶ Jaroslav Olša Leonard Orban (EU) Ivo Osolsobé Pavel Oubram Jana Outratová P ▶ Jaromír Palme Václav Pankovčín (SK) Radim Passer Tomáš Paul Jindřich Pazdera Iva Pecháčková Jiří Pelán Jan Pelc Iva Peřinová Jan Petránek Eva Pilarová Alan Piskač Vladimír Piskoř Milan Pitkin Petr Placák Michal Plzák Marek Podhorský Dana Podracká (SK) Rosemarie Poiarkov (A) Josef Polišínský Lukáš Pollert Viliam Poltikovič Viktor Preiss Angelo L. Prieto de Paula (ESP) Iva Procházková Francine Prose (USA) Jan Přeučil Artūrs Punte (LV) R ▶ Kamila Radostová Jan-Matěj Rak Joaquim Coelho Ramos (P) Janez Ramoveš (SLO) Uršula Ramoveš (SLO) Chris Rankin (USA) Jens Redmer (D) Tomáš Reichel Lenka Reinerová Karel Richter Ruda Roden Eva Rodenová Inna Rottová Vassilis Rouvalis (GR) Kateřina Rudčenková Jaroslav Rudiš Matěj Ruppert Jarmila Růžicková Michal Rydval S ▶ Filip Sajler Josef Sanitřák Michaela Sedláčková Vladimír Seifert Helena Selucká Robert Silverio David Šis Vladimír Sitta František Skála Zuzana Skalníková Petr Skarlant Martina Skočková Zoë Skoulding (GB) Ondřej Slanina Lubor Slovák Wilbur Smith (USA) Jaroslav Smolka Martin Smrček Petr Sommer Jana Sopé Daniel Soukup Pavel Soukup Blanka Stárková Michael Stavaric (A) Yves Steinitz (EU) Barbara Stejskalová Bohdana Stoklasová Josef Straka Jiří Stránský Alfréd Strejček David Strnad Jaroslav Suchánek Jiří Šlupka Svěrák Zdeněk Svěrák Jan Svěrák Eduard Světlík Dana Syslová Jiří Šerých Karel Šiktanc Jitka Skápičková Zdeněk Smíd Ivo Šmoldas Alena Šourková Michael Špirit Tomáš Šponar Petr Šrámek Petr Štědroň Jaromír Štětina Alex Švamberk Pavel Švanda Miloslav Švandrlík Zdena Švarcová T ▶ Miroslav Táborský Pavel Taussig Eckhard Thiele (D) Jáchym Topol Pavel Toufar Iveta Toušlová Michael Tréštitk Helena Tréštitková Bohdan Tůma Pavel Tumlíř U ▶ Képa Uharte (ESP) Miloš Urban Petr Urban Radim Uzel V ▶ Ludvík Vaculík Marie Vágnerová Martin Valášek Fernando Valenzuela (ESP) Fernando Valls (ESP) Hilde Van Loon (EU) Pavel Váňa Petr Vančura Ivo Vaněk Magda Váňová Eva Vavroušková Václav Veber Jiří Vedral Miroslav Verner František Veselý Michal Viewegh Reijo Virtanen (FIN) František Vlček Jan Vodňanský Václav Vokolek Antoine Volodine (F) Vlastimil Vondruška Vít Voženilek W ▶ Bernard Wallet (F) Olga Walló Tomáš Weiss Jan Wiendl Jan Wiener Zuzana Wienerová Alec Williams (GB) Vlasta Winkelhöferová Jiří Winter-Nepřakta Thomas Wohlfahrt (D) Chantal Wright (GB) Z ▶ Hana Zahradníčková Alena Zárbynická Alena Zárbynická Petr Zavadil Jan Dismas Zelenka Miroslav Zelinský Šárka Ziková Karel Zima Jana Zoubková Matthias Zschokke (CH) Jiří Žáček**

www.svetknihy.cz

Proglas kultura literatura náboženství



Martin C. Putna:
Náboženská stránka díla Arna Nováka

Esaj Paula Jabsona o tvůrčí odvaze
Vzpomínky Jiřího Jana Pojeza

Ouaha Alana Jacobse o posedlosti
hulácním tajných kódů

Jiří Hanuš o románu Milana Kundery
Nesecitelná lehkost bytí

1
2007

Proglas

- Nový časopis pro kulturu, literaturu a náboženství
- Navazuje na časopis *Teologie & Společnost* a kulturní přílohu *Proglas*
- 6 čísel ročně, formát A4, 48 stran
- Roční předplatné 300 Kč
- Bonus: sleva 25 % na všechny knihy CDK
- Ukázkové číslo zdarma

Objednávky předplatného nebo ukázkového čísla zdarma:
CDK, Venuhova 17, 614 00 Brno,
tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdkbrno.cz

Objednávkový formulář: www.cdk.cz

Román

NE SOUSTAVNÉ POZNÁMKY 14

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

„Hrabal je neschopen napsat román, novelu, povídku skloubenou příběhem. V Hrabalových textech se toho spoustu odehrává, ale nikdy se nic neděje. Nikde tu není děj, s kterým bychom mohli jít.“ (Ivan Diviš) Něco na tom bude. Hrabal je případem toho, jak v moderní próze vyprávění vystupuje ze zákrytu fabulace, ba namnoze už fabulaci přestává potřebovat. Napsal jediný román (*Obsluhoval jsem anglického krále*) a i v něm se spolehl na samonosnou epiku života (dítě — jinoch — muž — starý muž). Nejvíce okouzující na Hrabalovi je, jak tento střípkovitý pointilismus umí naplnit obrazy... a nakonec je i poslepuvat v celek. Ono se to přece jen nějak pospojuje. Jak vlastně? Logikou obrazů a mluvené řeči. Tam, kde se to nepodaří, zůstávají jenom plky (pozdní Hrabal). Hrabalovým epickým orgánem jsou stejně tak oči jako ústa, nikoli hlava. Je to vzdělaný estét, ale současně stále i bázlivý a naivní povídálek. Jako by se v Hrabalovi pořád nacházelo něco zastuzeně surrealistického...

A přece. *Obsluhoval jsem anglického krále* (1974 v samizdatu) je román, před kterým padáme na zadek. Jako by se tady Hrabalovi podařilo obnovit ty nejvitálnější síly románu. Kniha silná stylem, obrazy a nakonec i celkovým příběhem.

Šance pro román v naší době. „Romanopisci vám mohou ukázat, jaké jsou lidské životy v jiných situacích, a udělat z nich součást vašeho světa. Literatura má takové možnosti a dnes, kdy k porozumění světu skutečně potřebujeme představivost, román podle mě znovu nabývá na důležitosti. Bývalo možné psát třeba o Londýně nebo Kašmíru nebo Štrasburku nebo Kalifornii bez jakéhokoli propojení. Ale dnes je to celé jeden příběh.“ (Salman Rushdie) Je zjevné, že Rushdie tu obhajuje i svou vlastní poetiku. Člověk druhdy „třetího“ světa usídlený ve světě „prvním“. Autor, který „překládá“ svou původní zkušenost do zkušenosti jiné, přičemž zároveň ve světě své původní domoviny umí prorocky zahlédnout i cosi z dějů příštích. Román v jeho pojetí — toť mise *transpoziční* i mise *prorocká*. Příběhy jiných, v nichž se naše současnost ukazuje už v očekávání dějů možně příštích. Román jakožto způsob „porozumění světu“ by tedy měl — podle Rushdieho — stát na empatii a představivosti. Umět v jednom vyprávění propojit *cizí* a *možné*, aniž se opustí *vlastní* a *dané*.

K románu Františka Švantnera *Život bez konca* (dopsán 1949, vydán 1956). Léta 1894–1934, monarchie a pak republika, slo-

venská vesnice, pak město malé a nakonec velké; život Pavlíny, stíhané nepřízní osudu, několik mužů jejího života, nic se jí tak úplně nedaří. Jakýsi epický hymnus na vitální sílu života, na jeho energii, která ani nepovstává, ani nekončí. Švantnerův román získal na slávě tím, že autor ani ne rok po jeho dopsání umírá (1950), tedy jakási závěť. Román je vydán až za sedm let po dopsání, přičemž je jiný než většina tehdejší české i slovenské produkce, čímž oponuje tehdy panujícímu socialistickému realismu. Na věhlasu mu přidalo, že v prvním vydání vyšel cenzurovaně, takže až vydání z roku 1974 mělo podobu, jak ji zanechal autor. Co s tímto románem dnes? Podle všeho je *Život bez konca* mrtvým dílem. To, co tento román umrtvuje, činíc ho čtenářsky nezajímavým, je autorova ambice neustále vypouštět jakési lyricko-reflexivní mlhy. Pěkný děj i zápletky tak tonou v nabubřelosti Švantnerova podání. V románu se téměř nevyskytují přímé řeči. To proto, že vypravěč ze sebe potřebuje stále něco okázalého soukat; dělat dojem, že žádná životní událost není jen tak. Každý skutek je tak vystaven — často obudné — krasomluvě na téma život a jeho síla. Postavy se tak stávají pouze stafáží tohoto velkého „úkolu“. Lze-li na něčem ukázat literární provinčnost, pak je to právě toto. Stále dělat dojem něčeho onačejšího; neumět ctít banalitu v její epické potenci; přelévat se přes ni okázalým mudrováním. To vše v megalomanském rozsahu více než 500 stran velkého formátu. Švantnerův román není rozežírán popisnými scénami, to by bylo ještě snesitelné; je rozežírán ambicí tzv. velkého literárního stylu.

Dvacáté století přineslo několik silných prorockých románů, takových, které dokázaly předestřít člověku nějakou určující vizi, obraz toho, co mu posléze dějiny nabídly jako makavou skutečnost. Tato skutečnost na sebe vzala podobu buď konkrétních historických událostí (různé totality, genocidy), nebo situací každodenního života. Přitom nejde o sci-fi ani o různé dystopie typu *1984* od G. Orwella či Zamjatinova románu *My*.

Robert Musil: *Zmatky chovance Törlesse* (1906) — pudová iracionalita, která v každém okamžiku hrozí propuknout a vzít na sebe podobu té nejsurovější agresivity.

Franz Kafka: *Zámek* (vydán 1926) — neproniknutelnost byrokracie, její anonymita a všemoc, nelze ji uniknout, ale nelze se s ní ani setkat.

Elias Canetti: *Zaslepení* (1935) — vzdělání, učenost a kultura, které jsou zcela bezmocné proti primitivní, tupé síle.

Albert Camus: *Cizinec* (1942) — není důležité, co jsi a co si myslíš, ale co hraješ pro druhé, jak jsi jimi vnímán, a nepřistou-píš-li na tato pravidla, můžeš přijít o život.

Max Frisch: *Homo Faber* (1957) — před vlastní minulostí je neschováš a před budoucností neutečeš, technicky vypočítaný život, který je drcen osudovou logikou mýtu.

Isaac Bashevis Singer: *Kejklář z Lublinu* (1960) — myslíš si, že Boha odhodils, že jsi na něm nezávislý, ale pleteš se, on si tě najde a přivolá si tě zpátky; svého druhu anti-Dostojevskij, především jako autor *Běsů*, románu o těch, kteří se od Boha odpoutali.

Milan Kundera: *Nesmrtelnost* (1990) — ztráta identity a soukromí, člověk žijící v liberálním světě, který mu skýtá veškeré pohodlí a osobní svobodu, a přesto je tento člověk vystaven kontrole a řízen „imagology“, a proto i něčím podstatným nesvobodný.

Ve všech těchto románech dochází k setkání řádu, racionality s iracionalitou, tj. s něčím, s čím se už nepočítalo jako s něčím reálným. Jde tedy o setkání se silou, jež se vymkla kontrole či pochopení toho, kdo si myslel, že je s to svůj život zvládnout ve vlastní režii. Pouze v jednom případě (Singer) je setkání s tímto nevypočitatelnem záchovné; ve všech ostatních hrdinu drtí.

Kniha Petry Dvořákové *Proměněné sny (deset rozhovorů o iluzích a deziluzích, které přináší víra)* (2006). Deset životních příběhů lidí mezi 26 a 58 lety, většinou však kolem třicítky. Jde vesměs o lidi mladé, kteří za sebou už přesto mají nějakou určující zkušenost s vírou. Kněz nastupuje do své první farnosti,

je systematicky peskován svým starším kolegou, opouští kněžskou službu a zakládá rodinu. Dívka, která po bouřlivém období divokého sexu a drog se stává řádovou sestrou. Žena proměňuje se po uzdravení své dcery ve fanatickou mariánskou ctitelku; doma má růžičku na baterku a ta sama od sebe vydá zvuk, když jí Panna Maria chce něco sdělit. Žena zakládá se svým mužem vzorné katolické manželství, narodí se jí první dcera, z toho zklamání, chtěla syna; narodí se jí syn, ale záhadně umírá v době matčina šestinedělí... Jsou to všechno silné příběhy z naší (již posttotalitní) doby. Příběhy nikterak modelové, ba často vnitřně velmi rozporné a mnohdy i bez jasného rozlišení dobra a zla, manipulátora a jeho oběti. Určující roli hraje skoro ve všech rodina, bigotní a despotická, a proto i zdroj mnoha pozdějších traumat. Jsou to silná vyznání těch, kteří hledají víru, ztrácejí ji, bojují o ni, bojují s ní, často i proti ní... a dost často bojují sami se sebou. Každý příběh — toť námět na silný román. Takový, v němž nejde jen o silný osud, ale také o silný konflikt, takový, který si žádá nejednoznačnost, proměnu postojů, ba zvraty. Souřadnice tohoto konfliktu, jak nám je představuje autorka u svých hrdinů a hrdinek, jsou často nejasné. Jak to, že práci romanopisců odvádějí vnímavé publicistky? Nebo že by se román naší doby už definitivně vystěhoval do žánru knižních rozhovorů? *(zapsáno 15. května 2006)*

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

■ K POSLEDNÍMU FILMU MILOŠE FORMANA

GOYOVY PŘÍZRAKY NEJSOU O GOYOVÍ?

Goyovy přízraky nejsou o Goyovi — zlobí se někteří filmoví kritici i bezejmenní účastníci diskusí na internetu; rozebírají film na šroubky, každý z nich zváží a výsledky sečtou. Postavu mnicha Lorenza označí popiskem „padouch“, zakrouží hlavou, proč obě hlavní ženské postavy hraje stejná herečka, a Goya mezitím někam zmizí. Dobře jim tak.

Miloš Forman a spoluscenárista Jean-Claude Carrière nevytvořili životopisný film — ostatně proč taky, když Konrád Wolf už v roce 1971 natočil výborný snímek *Goya*, adaptaci Feuchtwangerova stejnojmenného románu. Oba filmy — Wolfův i Formanův — mají společnou vytříbenost obrazové stylizace i některé motivy (například postavu mnicha, který zradí ideály svaté inkvizice pro lásku k ženě, nebo vyličení královského páru jako dvojice v podstatě komických figurek), v tom zásadním se ale liší. Jestliže Forman na rozdíl od Wolfa mlčí o Goyově rodinném zázemí či milostných pletkách, není to oponentů, ale bezpochyby tvůrčí záměr.

Forman s Carrièrem vytvořili svěbytné dílo, které s malířem „jen“ rozmlouvá napříč staletími. Příběh drží pevně v rukou — o čemž svědčí i suverenita, s jakou dobře rozehraný děj přetnou a posunou v čase

o patnáct let — a dávají jím nahlédnout do labyrintu lidských osudů. Mnohem spíš než „padouchem“ je mnich Lorenzo erupcí nesmiřitelných svárů lidské duše (snad proto radši zvolí smrt, než aby odvolal učení, které je mu přitom zřejmě stejně lhostejné jako víra, již zradil předtím). Postavy dívky Ines a její dcery lze zase číst jako symbol životní síly, zrození nových variací stále téhož...

Osud Lorenza a Ines směřuje k jediné čisté lásce — k lásce na popravčí káře. A hlásky děti, které je v závěrečné scéně obklopují, znějí nevině jako pozdravy z pekla. Jistě je slyší i k vnějšmu světu hluchý malíř, krácející pár kroků za károu; volá na Ines, ale nedokáže změnit směr její chůze — myšlenkově ta scéna připomíná obrácené finále Felliniho *Sladkého života*; a výtvarně je podmanivá tak, že mimoděk připomene nejkrásnější záběry z dalších velkých filmů — od Viscontioho *Smrti v Benátkách* po Bergmannovy *Šepoty a výkřiky*. Není třeba zabývat se jednotlivými složkami filmu, hudbou, kostýmy nebo hereckými výkony, protože všechny tyto jednotlivosti získávají skutečný smysl až spojením v celek, ale zmíněné finále je coby přirozené vyvrcholení snímku natolik silné, že zaslouží i samostatnou pozornost.

Ovšem skutečná pointa přichází až se závěrečnými titulky, pod nimiž se začnou zjevovat *Goyovy přízraky*. Autoři do té chvíle



Záběr z filmu M. Formana *Goyovy přízraky*

na plátně ukázali jeho portréty malované na zakázku nebo silně ironické karikatury; teprve teď vidíme Goyův umělecký vrchol: ani stopa po ironii, jen obrazy naplněné hrůzou... bůh Saturn požírající zkrvavené torzo svého syna... břemena těžší, než unese jeden lidský život... Goyovými plátny Forman nabízí klíč k celému příběhu, vysvětluje, proč byl malíř „pouhým pozorovatelem“. Ty obrazy chrlí bolest dosud spíš tušenou a dovolí divákovi prožít *katarzi* v nejpůvodnějším smyslu toho slova. Ten dotyk metafyziky staví v mých očích *Goyovy přízraky* do čela Formanovy filmografie. Ten film je o Goyovi, úplně nejlíp. ŠTĚPÁN KUČERA

Autor (nar. 1985) je prozaik, publicista, redaktor magazínu *Dobrá adresa*.

Ale sny se slétají jako ptáci k rozsévajícímu...

ŠALDA A BŘEZINA — SEN O ŘÁDU

JAN WIENDL

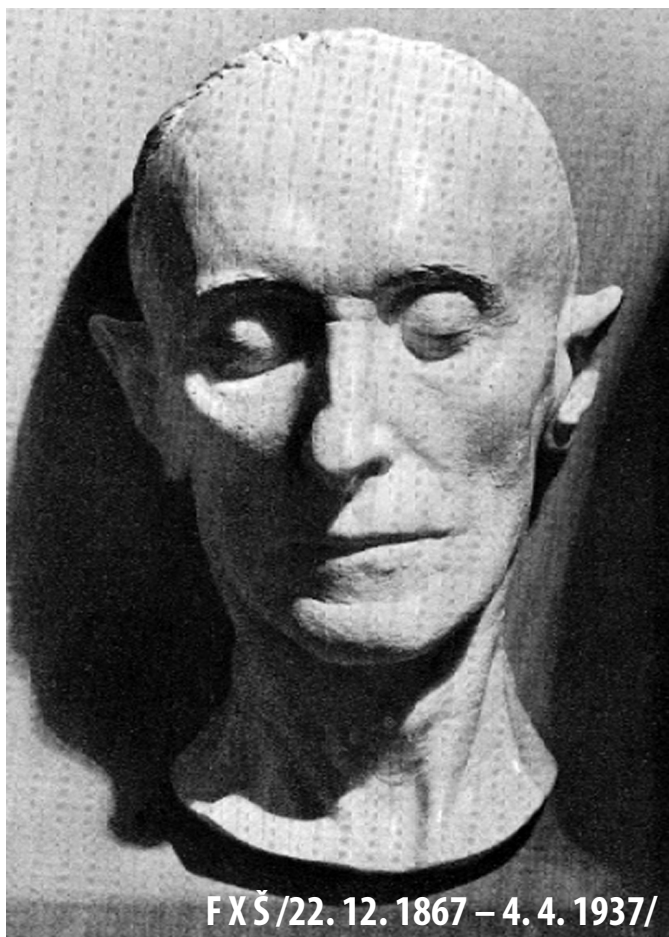
Básnické dílo Otokara Březiny vstupuje do Šaldova kritického díla za zvláštních okolností. Nestávalo se totiž často, aby mladý kritik nechal bez povšimnutí zrod a utváření poezie, která — viděno z širší historické perspektivy — vyjádřila tak hlubokou spřízněnost s kritickými postuláty a programovými maximami, jež Šalda tehdy vyslovoval. O to více proto překvapuje, že ani *Tajemné dálky* (1895), ani *Svítání na západě* (1896) Šalda u příležitosti jejich vydání kriticky nezhodnotil ani neglosoval. Prvním kritickým textem věnovaným Březinovu dílu byla až stať o třetí básnické knize *Větry od pólů* (1897). Omezím nyní pozornost na tento prvopočátek a pokusím se v několika náčrtech poukázat k souvislostem, které vymezují nejen vzájemný poměr mezi těmito dvěma klíčovými osobnostmi českého fin de siècle, ale vztahují se zejména ke konstruktivnímu úsilí mladého Šaldy, a to v perspektivě tehdejší snahy o konceptualizaci ideální vize uměleckého a životního řádu.

I Nelze přitom zjednodušeně tvrdit, že by Březinovo rané básnické dílo Šalda neznal. Podrobnou kontextovou znalost prvních dvou básnických knih dosvědčuje jednak zmíněná kritická stať, v níž se kritik snaží o to, aby prostřednictvím srovnávacích figur¹⁾ dokázal, že Březinova lyrika, jakkoli se k ní vyjadřuje veřejně poprvé, patří svým založením již dlouho k stálícím Šaldova zájmu. Celou řadu dobově aktuálních dokladů o jejím skutečném přijetí přináší ovšem zejména korespondence. Lisujeme-li například v souboru Šaldových dopisů Růženě Svobodové, kde Šalda nejednou zaznamenal první dojmy z nových setkání s díly domácích i zahraničních tvůrců, objevíme již na podzim 1895 — v době vydání Březinovy básnické prvotiny — zajímavou pasáž, kdy rozjitřená spisovatelka, rozhořčená pravděpodobně debatou v užším kruhu přátel, v níž Šalda horoval pro Březinovu poezii, vyčítá příteli: „Místo ženy, jen ono samo, na to stačí statisíce jiných, a ono, které jsem myslela, že zaujímá[m], zaujal zcela Březina. Před nimi přede všemi jsi mne umluvil, protože jsem vůbec hlasem a horečnou hlavou nestačila na debatu a za nimi jsi mi svědčil, až když odešli! [...] A teď Ti povídám a sama za sebe, že Březina sprostě nápodobí Francouze, že píše, protože čte. Tys řekl, že každý. A není to pravda. Já nevím o jiných. Ale já píšu, protože žiju. A Březina není český člověk. [...] A on ten Březina, který zapadl v české vesnici píše francouzsky cítěné verše (který napsal pěknou jen ‚Matku‘, a to proto, že ji cítil a že ji nerozbil na těch tisíc hran, kterých je proto tolik, že jsou nahromaděné v paměti), ten zaujal místo mé u Tebe. My se tak dlouho neviděli a on zatím Tě objal, Tebe prostoupil. Ať je místo pro mne vedle něho nebo ne, já nechci

se s nikým dělit a ne dokonce s Březinou“ (Šalda — Svobodová 1969: 92–93).

Tomuto úryvku pochopitelně nemůžeme přikládat větší význam, než který má, dává-li nám nahlédnout spíše za práh temných psychických proudů a intimních nálad. Rozhodně však ilustruje intenzitu Šaldova setkání s rozvíjejícím se básnickým dílem, které se mu stane klíčovým pro nárys jeho kritických koncepčních snah. Pravdou nicméně zůstává, že s výjimkou soukromých vyjádření byl Šalda ve vztahu k Březinovu dílu zpočátku spíše skrytým pozorovatelem než vykladačem. O důvodech tohoto postoje se můžeme domýšlet, Šalda sám nikdy — pokud je mi známo — tuto skutečnost nekomentoval. Ba naopak: nahlížíme-li z této perspektivy na sérii březinovských článků následujících po roce 1897,²⁾ jež vrcholí slavnou studií „Vývoj a integrace v poezii Otokara Březiny“ z *Duše a díla*, Šalda nikdy neopomine příležitost hovořit o Březinově díle jako o organickém celku, z hlediska logiky vývoje této poezie, u jejíhož zrodu jako by asistoval.

Za tímto počátečním „vyčkávaním“ si ale můžeme představit hned několik možností, z nichž všechny odrážejí spíše určité „strategické“ důvody dané Šaldovou programotvornou a polemickou aktivitou v devadesátých letech. Jedním z podstatných byl bezpochyby Šaldův polemicky vyhocený vztah k dekadentnímu modernistickému konceptu, tak jak jej představoval zejména okruh autorů kolem *Moderní revue*. A jak známo, Březinova básnická prvotina nejenže byla vydána v ediční řadě Knihovny Moderní revue, ale sama bytostně odrážela celou škálu dekadentních noetických a estetických východisek a postupů. Z hlediska Šaldova symbolistně-syntetizujícího konceptu, vyhraňujícího se postupně právě v opozici vůči dekadentním postojům, byl proto klíčový teprve onen známý obrat, který nastal v Březinově lyrice v souvislosti s jeho druhou básnickou sbírkou. Jde o onen „tvůrčí skok [...], kdy ze sebemučitele vrostl sebevykupitel i vykupitel jiných“ (Šalda 1918/1957: 408), kdy z „rozkošnického impresionisty“ (Šalda 1918/1957: 408), pohrouženého do „mlh iluzionistického nihilismu“ (Šalda 1913/1950: 136), a „sebepitvajícího nihilisty“ (Šalda 1918/1957: 408) vykukil se prostřednictvím spirituální objektivace subjektivně cítěné bolesti „tvůrce heroický“ (1918/1957: 408), tvořící „básnický čin veliké odvahy a síly“ (Šalda 1913/1950: 136). Teprve prostřednictvím tohoto skoku — zdá se — Březina dovyslovil to, co si kritik z hlediska svého programotvorného úsilí přál slyšet, co bylo sice v náznacích přítomno již v prvotině, ovšem naplno bylo rozvinuto až nyní. Jak výstižně uvádí Josef Vojvodík: „[Šaldův] symbolismus/syntetismus znamená proces poznání



Snímek byl publikován v posledním ročníku Zápisků bezprostředně po Šaldově smrti; autorem posmrtné masky je sochař Vincenc Makovský

a tím i osvojování si světa prostřednictvím (poetického) myšlení ,v obrazech‘. V procesu symbolizace získává slovo status transparentního, podstatu nezahalujícího symbolického znaku. Cílem tohoto procesu je zduchovnění umělecké substance“ (Vojvodík 2004: 34). *Svitáním na západě* se tak Šaldovi zrodil básník kongeniální jeho kritickým maximám, nejvýznačnější básník kritikovy současnosti, jenž je hluboce vnořený do duchovních souvislostí světa a života a který ve svém díle představuje po zákonu vykupitelské lásky (prazkušnosti své bytosti) a navzdory vši dogmaticčnosti mohutný impuls pro rozvoj nábožensky založené obrody moderního člověka, o niž se opírá rovněž vize nové uspořádanosti života, světa a umění.³⁾

Březina sám tuto výzvu nenechal nevyslyšenou. V prvním dochovaném dopise z 28. července 1898 básník Šaldovi píše: „Po léta jdu s Vaší myšlenkou a poznávám v ní čím dál tím radostněji sladké akcenty mateřské řeči jedné země. Viděl jsem Vás vedle sebe mnohokrát při své práci; byl jste mezi těmi několika dušemi u nás, jimž jsem prvně předčítal své dílo. Vábi-la mne k Vám tvůrčí síla, která sálá z Vašeho slova.“ A o něco dále: „Máte pravdu: vytvořit atmosféru, kde by všechno, co v nás zraje, vydalo ty nejsladší a nejsilnější vůně! [...] Mít takový kus společné země, kde bychom všichni vedle sebe stavěli své město, pobřežní kolonii plavců, kteří se vrátili ze všech moří a přinášejí bohatství zlata a jantaru a snů o podivných souhvězdích jižního nebe! Stavět, konečně připravovat syntesu všech synthes!“ (Šalda — Březina 1939: 7–8). Sen, snová vize ideál-

ního urbánního prostoru, jenž metaforicky vyjadřuje ideu nově budovaného řádu života; vize, která se rodí z vůle a nutkové potřeby tvořit z nepřehlednosti, chaosu a tříště magické město souladu, porozumění, jakousi duchovní citadelu založenou na nejvyšších hodnotách ducha... Takováto vize ostatně vystihuje rovněž Šaldovy postoje, které v polovině devadesátých let stále ostřeji kolísají v napětí mezi hledáním pevně sklenutého a přitom dynamického duchovního fundamentu, a nedůvěrou v tradiční náboženská či systémově filozofická paradigmatata. Kritik přitom volá po hlubším založení kritéria života. Toto kritérium vystupuje z těchto kolizí jako široké vyjádření základní kritické maximy té etapy Šaldovy tvorby, započaté v druhé polovině devadesátých let a plně realizované v prvním desetiletí nového století. Lze ji lapidárně vyjádřit Šaldovou tezí „všecky cesty vedou k životu“ (Šalda 1897/1950g: 462). Nejde ovšem o jakési jednostranné materialisticky založené oslavování života zde a tady, jako spíše o nalézání hluboké obrody duchovních předpokladů, z nichž náš život vyvěrá.

II Rok 1897, kdy byla publikována zmiňovaná první kritická stať o Březinově díle, je v jistém slova smyslu klíčový také proto, že se tehdy Šalda více než obvykle pokusil na velice široké frontě o průzkum různorodých dosud nevyzkoušených metodologických, filozofických a stylových cest. Několikrát se obrátil také k pojmu renesance současného umění, a to ve statích „Renesance — čeho?“ (Šalda 1897/1950e) a „Renesanční sen“ (Šalda 1897/1950g). Právě v této době se zřetelně odráží jistý přelomový moment, který je určitým prahem na Šaldově cestě vymezené *Syntetismem v novém umění* a *Boji o zítřek*. Daniel Vojtěch, který se na charakteristiku tohoto zlomového okamžiku soustředil, k tomu říká: „Esej Renesanční sen [...], ač se může jevit jako vyústění Šaldovy cesty započaté *Syntetismem v novém umění*, označuje zároveň jistý přerýv, práh mezi kritikovou cestou v devadesátých letech a jeho úsilím v prvním desetiletí. Naznačuje dvojakou povahu esejů *Bojů o zítřek*, vnitřní svár v této knize.“ Dále Vojtěch dodává: „Je však nutné rozlišit dvě roviny pojmu renesance v Šaldově pojetí. Je tu jednak Renesance, obroda duchovních, spirituálních rozměrů existence jako východisko z krize společnosti a subjektivity, jak ji reflektuje dekadence. Proto může být renesance ‚komplementární‘ k dekadenci a zároveň jejím ‚důsledkem‘: jsou tu totiž ještě různé renesance (viz recenze Neumannovy, Fučíkovy a Theerovy poezie), jež jako reakce na dekadentní tematiku a motiviku přinášejí pouze ideologicky zjednodušené a stereotypní antiteze stereotypů dekadentních autostylizací a poetik. *Boje o zítřek* však tematizují situaci kvalitativně jinou — situaci, která usiluje překlenout právě zmíněnou dichotomii“ (Vojtěch 2002: 253–254).

Pro nás je v tomto okamžiku rozhodující vidět pojem renesance zejména v jeho důrazu na rozvoj a prohloubení duchovní akcelerace v soudobém životě a umění. Stupňování života, jemuž je rozuměno jako vyššímu zpředmětnění duše, jako základnímu předpokladu ideové syntézy, která vnáší do života vědomí jednoty, dynamizované ovšem „duševní aktivností výběru, tříděním a hodnotovým ceněním látky“ (Šalda 1897/1950e: 427), tedy kritérii odrážejícími se při jakémkoli aktu utváření, v procesu budování řádu. Pojem, nebo lépe idea renesance se v důsledku proto jeví jako programový pokus o nastínění etických a současně estetických pravidel pro takové pojetí řádu, který by byl

nejen řádem života, ale také řádem krásy. Žít a tvořit v souladu s požadavky vyváženosti, rovnomocnosti protikladných složek znamená stát se spolutvůrcem „nové říše svatého ducha“ (Šalda 1897/1950e: 431). Učinit „krásný čin“ (Šalda 1897/1950e: 431), v němž by se odrážel heroismus duchovního vzepětí, zakládající snovou říši svobody, to je podle Šaldy vrcholná meta, k níž směřuje současný moderní umělec. Šalda neváhá tohoto umělce přirovnat k rytíři. Píše: „Nový heroismus musí se vykristalizovati, nové rytířství, nový řád, nová kázeň, nový styl tvořit“ (Šalda 1897/1950g: 462).

Šaldův koncept nového umění rehabilituje ideu klasicismu, která se opírá nikoli o její konkrétní historické realizace, ale spíše o původní východiska. Mluví-li se tedy o renesanci klasicismu, míní se tím v první řadě renesance typičnosti, dokonalosti, zákonů, rozumovosti, zdraví a touhy množit a stupňovat život (Šalda 1897/1950e: 431). Podle kritikova pojetí zahrnuje takovéto kritérium výběru nepřebornou a chaotickou jevou plnost života, o níž se opíral zejména romantický umělecký koncept. Vyžaduje naopak třídění a hodnocení. Šalda říká: „Ne za konkrétností, ale za *typičností* žene se nové renesanční umění. Ne za fenomenální, jevou statikou, ale za *ideovou dynamikou*. Ne za pocitovou a dojmovou trpností, za překypující náhodnou hutností a chaotickou předmětností jevů, nýbrž za napjatou architekturní stylizací, za aktivností a *bojovností*, s napětím nového odkrývání a hodnocení života“ (Šalda 1897/1950e: 430). Takovéto maximy ovšem předpokládají, že umění plní svou funkci ozdravnou, kultivační, vyžaduje přímo, aby bylo „zachováno jen životu krásnému, zdravému, vypjatému, silnému, jen takovým jeho jevům, které jsou krystalizací, typickou reprezentací ostatních nedokonalých a chatrných, jen takovým jevům, jež znamenají *vrcholy lidsví*“ (Šalda 1897/1950e: 430). Takovýto aristokraticismus nového umění se však nezuzuje pouze na opovrhování davem a samoučelnou povýšenost. Jde o aristokraticismus, jehož účelem je povznesení, vychovávání lidu k vyššímu a lepšímu životu, jehož příklady jsou právě ony vrcholy lidsví, tito reprezentanti — vrcholní představitelé lidsva. Jedná se o zvláštní způsob služebnosti, vrcholného altruismu takovýchto představitelů, který velice zřetelně odráží například inspiraci transcendentalistickou filozofií Ralpa Waldo Emersona, oné — jak Šalda říká — „duše velice drahé nám moderním, kteří všude na ni navazují“ (Šalda 1897/1950d: 383–384), jenž tehdy zvláštním způsobem u Šaldy modifikoval určující vliv filozofie Friedricha Nietzscheho. Šalda v těchto souvislostech zdůrazňuje zejména snahu po vzájemnosti, sblížení a sepětí všech, což chápe jako pojmový protiklad egoismu. Právě v oné snaze po sepětí a vzájemnosti celého života, všeho vesmíru, spočívá podle kritika podstata modernosti, která neodráží nic menšího než velikou renesanci duchové krásy, jejíž jádro tkví ve schopnosti vstřebat a sloučit maximum vzdorujících sil. Jejím vlastním cílem je proto hluboká syntéza, sounáležitost — tedy v zásadě kvalita etická. V tomto aspektu tkví podle Šaldy princip modernosti — v tomto je vyslovena silná napjatá touha moderního člověka po životě čistším, vyšším, intenzivnějším, který se vpsledku, z odstupu, může jevit jako krásný.

Úsilí vytyčit modernímu člověku transcendentní perspektivu, zintenzivňující jeho život, zároveň však nezastíraná konfesijní skepse Šaldy inspirovaly v tomto období k pokusům o vyjádření povahy nové náboženskosti, jejíž rozvinutí považoval za nutný předpoklad rozvoje moderního umění i společnosti.

Nové umění, renesanční umění chce být podle Šaldy „*množitelem a stupňovatelem života*“, chce působit „kladnou a přímou“ sugescí své obsahové hodnoty. Chce být podle kritikova názoru dynamickou složkou života, chce pomáhat stavět z dnešního chaosu a bažin bídy, nemoci a smrti nový, vyšší, slunnější a lepší svět... Takovéto formulace nezastírají povahu vize, která se jejich prostřednictvím projevuje. Charakter této vize je bezesporu snového založení. Jde o iluzi, o sen, o touhu po upevnění nadvlády duše, jež by po zákonu komplementarity umocnila a rozvířila život v nespočtu zákonných a vyvážených variací. „Ano,“ tvrdí Šalda, „je třeba *ji* učinit pevnější a *sebe* pružnější. Jak *ona* bude růst do svalů, tak *my* do nervů, jak *ona* do extenzity, tak *my* do intenzity, tak *ona* do vnějška, tak *my* v nitro“ (Šalda 1897/1950g: 463). Proces „ztělesnění“, utužení duše a naopak „zesenzitivnění“ fyzického těla — takto tradičně inkorporačně vymezený předpoklad moderního umění, založený na představě umění jako metafyzické činnosti, kterou, jak známo, Šalda převzal z Nietzscheova *Zrození tragédie* (srov. Kouba 2001: 104), úzce koresponduje s pojetím nové náboženskosti, založené důsledně antropocentricky.

Například v referátu o dramatu Maurice Maeterlincka *Agla-vena a Selysetta* Šalda tento vztah charakterizuje slovy: „Náboženství krásy, náboženství prohloubení sebe, růstu a zkrásnění, náboženství přiblížení sebe k ostatním, sepětí a vzájemnosti co největší a tím vzájemného růstu co největšího... [...] Slyšeli a četli jsme to a myslili sami... Jako touha světem rozlitá a zde jen scezená nám to připadá. Ano, touha moderního člověka, touha po životě, po vypracování a prohloubení života. Moderní duše tu mluví, která nechce smrti, která překonala již romantickou hru s ní, která chce život, jas, sílu, krásu a růst jich a nejen pro sebe, i pro ostatní, s ostatními..., neboť jen tak jsou všechny ty pojmy pravdou a spravedlností“ (Šalda 1897/1950d: 383).

III Vraťme se ale k Šaldově kritické recepci Březinovy poezie. Onen bílý sen nové renesance, jak Šalda říká, nachází první výrazné umělecké zpředmětnění v domácí české lyrice právě v souvislosti s kritikou třetí Březinovy básnické knihy *Větry od pólů*, jež byla dotištěna v září 1897. Šalda se netají tím, že Březinova kniha pro něho představuje nejvýznamnější událost moderní lyriky, jež je nesena v proudu tzv. novoidealistické renesance. Pro nás je tato kritika podstatná tím, že právě v souvislosti s první kritickou reflexí Březinovy tvorby Šalda vyzdvihne básníka nejen jako nejvýznačnějšího reprezentanta soudobé české poezie. Představí jej rovněž jako kongeniálního představitele svých vlastních programových snah a tužeb, jako jednoho z prvních naplnitelů své ideální vize uměleckého a životního řádu. Kritiku Březinovy knihy tak nezbyvá než postavit do stejné řady jako statí „Renesance — čeho?“ a „Renesanční sen“, čili ke statím, které neskrývají snový, programově-vizionářský charakter. Jejich hlavní význam spočívá v uplatnění a rozvinutí programových východisek zmíněných statí na představitele domácí poezie. Toto gesto je o to důležitější, uvědomíme-li si, jakou krizí procházela mladá generace devadesátých let po jejím rozštěpení, které následovalo po zveřejnění Manifestu České moderny v roce 1895, a zejména jak obtížně Šalda od počátku své tvorby hledal českého básníka, který by ve svém díle rozvinul kritikovy programové maximy.

Samo představení Březinovy básnické knihy nepostrádá rysy bezmála iniciačního zážitku. Šalda říká: „Zavřel jsem se



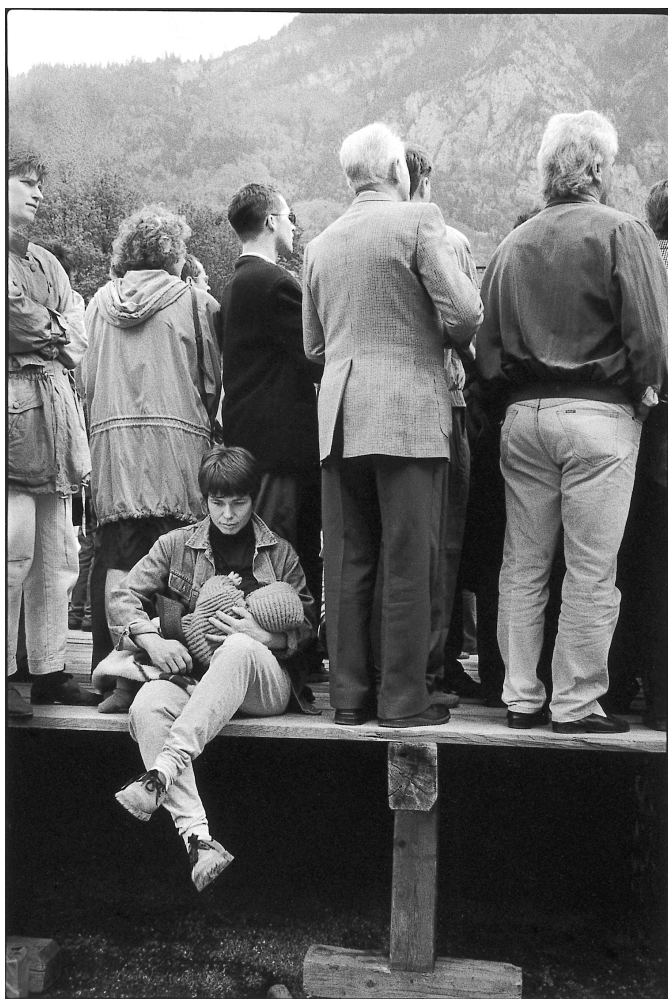
DANA KYNDROVÁ Dolní Bojanovice 1994

na několik dnů do samoty s novou knihou p. Březinovou. Svět hmoty, barev a tvarů ležel před zdí, pod závojem mlhy. Jiný, svět světla a hodnot, vstával, rostl, rozevíral se před duší“ (Šalda 1897/1950f: 432). Důsledná interiorizace čtenářského zážitku, která hned na úvod sugeruje ráz jistého přisvojení, zosobnění vnitřního světa Březinovy lyriky kritikem, dává možnost vyzdvihnout jeden z nejcharakterističtějších prvků, a tím je její zvláštní lucidní charakter. Světelné moře, jakoby z jiných světů, prostupuje tento mysteriózní svět, členěný a jemně diferencovaný zámotky mlh, které — pronikající zvenčí — Šaldovi člení oslňující světlo díla, jinak řečeno, napomáhají mu členit básně, jejichž úplnému významovému vyzařování není práva žádná přirozená lidská apercpece.

Tento lyrický, chtělo by se říci esoterní svět, který se však — a to je podstatné — prolíná s venkovním světem, aniž by byl na něm ovšem přímo závislý, je důsledně semknutý, „seřetěžený“, je to svět stylizovaný, tedy uspořádaný, jenž má svůj střed, je celý obrácen k jednomu Principu. Založen je na ideji vyplývající z poznání, že nic v tomto světě není osamocené, uzavřené a hotového. Vše je tok, plynutí, přítomnost se jeví jako pouhý přelud, „stín života uplynulého již a nenarozeného ještě“. Přítomnost je vlastně jakýmsi „okamžikovým mostem“, po němž putují naše nejskrytější myšlenky, jež jsou nám ovšem předávány, jak Šalda říká, duchovněma rukama tisíců mrtvých bytostí a které naším prostřednictvím putují do „jiných bran“, k jiným řetězům Duší, čekajícím, ještě nezrozeným. Tento rá-

mec mysteriózního společenství, které je i není z našeho světa, naplňuje prastarou myšlenku duchovní vzájemnosti, odrážející se v rozličných podobách v různých esoterních naukách a náboženských vizích. Jak známo, myšlenka tohoto řetězce duší byla v Březinově esteticko-eschatologickém konceptu hojně rozvíjena a zdá se, že v druhé polovině devadesátých let nalezla odezvu také u Šaldy. Kritik — skryt za březinovskou vizi — říká: „Hlasy naše jsou jen echa mrtvých, a když šeptáme sami k sobě o půlnoci, co je v nás nejčistšího a nejhlubšího a nejdůvěrnějšího, nejvíce *svého*, zpívá k tomu duchový chorál nezrozených ještě nápěv barev a života“ (Šalda 1897/1950f: 433–434). Prolínání živých, mrtvých a nezrozených, mnohost tvarů a rozličnost cest, které — byť protisměrné, kontradikční — pracují k jednomu cíli. Tímto cílem je podle kritika zmnožení a zhodnocení života, které tvoří středobod toho básnického vesmíru *Větrů od pólů*. Šalda tvrdí: „*Větrů od pólů* je kniha života. Smrt není nic v sobě a o sobě, smrt je přechod, smrt je klam, cítíte z této knihy“ (Šalda 1897/1950f: 436). Březina ze své lyrické vize ovšem smrt nevylučuje; smrt zde ale nefiguruje sama o sobě. Nepůsobí tu jako samostatná entita, která sama o sobě představuje tmu, chaos, ne-řád. Vědomí smrti zde stimuluje prožitek bolesti, která — v paradoxním smyslu — zhodnocuje a prozařuje život v jeho hloubce a šíři.

Objektivizovaná bolest, tj. bolest, která se vymyká jednostranné, individuální, a proto sžíravé recepci, se stává prostředkem pro vyjádření sounáležitosti s tragickým údělem



DANA KYNDROVÁ Glarus (Švýcarsko) 1993

smrtnosti lidstva jako celku a je pro svou sdílenou podstatu předpokladem radosti. Obojí (život a smrt / život a bolest / bolest a radost) figuruje u Březiny v rovině komplementarity. Život a smrt se z tohoto pohledu jeví jako dvě strany téhož principu. Kritik říká: „A celý svět je nesmírná zladěná hra životů a smrtí, tónů a barev, tvarů a látek, kde v každém bodě je ohnisko a periferie zároveň, otřes bolesti i rezonance radosti“ (Šalda 1897/1950f: 435). Největším Březinovým uměleckým úspěchem je právě lyrická transpozice tohoto ideového schématu do nespočtu obrazů a figur, které umocňují jeho působnost, ale v první řadě přispívají k hlubšímu uvědomění si tohoto principu. Zdá se ostatně, jako by v této fázi svého setkávání s Březinou Šalda ideově etický kontext jeho díla vnímal jako primární. Březinův lyrický koncept, který — jak vidno — stále více a více přerůstá do svébytného Šaldova teleologického vyjádření, představuje svět v důsledném procesu ideace. Hmotné fyzické tvary jsou tu brány jen za substrát nekonečných ideových a metafyzických metafor, celý svět je podřízen vládě jednotného duchovního principu. Nepřipomíná se tu nikdo jiný než Goethe, a to zejména Goethe svého posledního období, kdy podle Šaldy „ozdravěl“ z romantických chorob hypersenzitivismu i z barských nehorázností a nevkusností titanismu, a „který došel k řádu a harmonii, řecké eurytmii ne pedantickým schématem, ale vyžitím života“ (Šalda 1897/1950e: 420). Podle Šaldova

názoru nebylo v Goethovi jeho finálního období rozporu mezi subjektem a objektem, „vlastní duší a vesmírovou“; dovedl „odlišit, zestupňovat, odstínit a zapjat ten sporný chaos jako nikdo druhý po něm, přetvořit se do každého osudu a každého charakteru, hovořit, hledat a radovat se v druhých a cizích“ (Šalda 1897/1950e: 420). Podobně i Březinova lyrika realizuje proces „nekonečn[é] metamorfozace, transponování jednoho typu ideového do mnoha poloh citových a názorových“ (Šalda 1897/1950f: 435).

Z těchto důvodů Šalda ve finále charakterizuje Březinovu knihu jako knihu optimistickou, a to navzdory smutku, vážnosti a hloubce její inspirace. Kvituje její primární založení, které je cele ponořeno do víry v „neztratitelnost duše a lásky“ (Šalda 1897/1950f: 436), v účelnost bolesti a zla. Optimismus vyvěrající z takové životní a tvůrčí perspektivy je však podnícen ještě dalším podstatným hlediskem. „Bůh,“ říká Šalda, „sám není posud hotov, rozumím-li dobře p. Březinovi, mnohá ho čekají ještě vítězství, mnoho záhad a snů“ (Šalda 1897/1950f: 436). Do Šaldova textu zde vstupuje vize nedokončeného kreativního světa, který neustále roste nejen z boží vůle, ale také příčiněním člověka, jež se v zásadě promítá do myšlenky synergismu, a rozvíjí tu podobu masarykovského synergismu, jak je možno ji v Šaldově díle mapovat po celá devadesátá léta. Nejde nyní už o spor s Bohem, hledaným i popíraným, ale — viděno rovněž na pozadí důsledné theologizace světa v Březinově lyrice — stává se člověk-báseň podle Šaldy spolupodílníkem na božím díle, čili se účastní na dotváření a množení života fyzického a duchovního. Z podstaty věci pak vyplývá, že básník — opakuje tak kreativní božské gesto — spolutvoří celek svého díla ze tmy, z chaosu, z ničeho. Zřetelně se tu odráží ona poloha modernistické maximy, která bývá nazývána principem *creatio ex nihilo*. Toto spolupodílnictví však klade na tvůrce nesporný nárok odpovědnosti, neboť je mu dáno pobývat na hraně světelného řádu, který je vždy komplementárně svázán s hlubokou propastí temnoty, jež ho ohrožuje. Takovýto postoj k životu je proto heroický, ovšem pokorně heroický; březinovský heroismus je podle Šaldy dokonce „heroismem trpným“, soucitným, který je takto pojat v jádře křesťanský. Šalda tvrdí: „Je a chce být z tohoto bolestného a nejistého světa, jenž zvolna rodí se ze tmy“ (Šalda 1897/1950f: 437).

IV Lze poměrně dobře rozpoznat, že v těchto souvislostech se nejedná o nic menšího než o další fázi Šaldova neutuchajícího zápasu o profilaci individuality stejně jako o její hlubší duchovní zakotvení. Povaha individua je tu vyjádřena na základě vědomí o jeho výlučnosti. „Rytíř svatého ducha“ — spolupracovník boží, aristokrat stylu, ctitel života a odpůrce smrti, nový člověk. Takový je Šaldův „renesanční“ hrdina sklonku devadesátých let. Ovšem jeho výlučnost je — jak lze ukázat na rozboru Březinovy lyriky — podstatně korigována jeho altruistní povahou, jeho vědomím rozporuplného a bolestného světa, znovu a znovu propadajícího chaosu a utrpení. Čím hlubší vědomí tohoto nejistého pole, čím větší snaha vyvážit tuto rozkolísanost prostřednictvím stylově přísné a vyvážené architektury všech životních složek, o to vyšší založení duše se tu vykazuje. Je zcela zřejmé, nakolik tu sehrává svoji rozhodující roli základní křesťanská premisa, podaná prostřednictvím pojmů a obrazů bližších vnímání moderního člověka a jeho doby. O Březinově knize Šalda v těchto souvislostech říká: „Chce být bílou učitelkou heroismu života

duchového [...]. A v tom smyslu je právě příznačná naší době, jež přichází po pustém materialistickém naturalismu, době, jež chce být idealistickou nejen stylem svých figur a vůní svého slovníku, ale hlouběji... profilací svých nadějí a dynamikou svých tužeb“ (Šalda 1897/1950f: 437).

Příznačné je, že právě Březinovo dílo stálo ve svých počátcích v těsné provázanosti s touto vizí. Je známo, že mnohé ze svých pozdějších hodnotících hledisek Šalda ve vztahu k této poezii přehodnotí. Snad nejradikálnější doklad této revize přináší shodou okolností jeden z posledních textů, který Šalda Březinovi věnoval, a to glosa k Chalupného vydání básnickova eseje „Dílo smrti“ z roku 1931. Zde kritik nad esejem, ale evidentně též na pozadí úvah nad ideovými východisky Březinova básnického díla a venkoncem nad svým tehdejší naprostým přijetím těchto východisek konstatuje: „[...] nejsem dnes slepý k některým slabším esejů Hudby pramenů, počítám k nim přílišnou abstraktnost myšlení Březinova, nedostatek analýzy důsledně vedené až k jádru skutečnosti a plynoucí z toho příliš snadný optimismus

harmonizátorský“ (Šalda 1930/1931: 324). Sen o novém obrozujícím umění, který kritik snil ve druhé polovině devadesátých let, však zůstává prvním komplexním vyjádřením předpokladů tvorby duchovního a lyrického řádu, realizovaného v napětí mezi duchovním, nábožensky založeným a smyslovým, materiálním pólům života. S tímto rozpětím se lze v různorodých vychýleních setkávat po celou dobu Šaldova kritického a uměleckého působení (srov. např. Pistorius 1997). Jakkoli však Šalda bude vystupovat jako hlasatel idealistické renesance či naopak jako ten, kdo volá po smyslové obrodě, vždy se bude základně opírat o požadavek rovnováhy těchto pólů a varovat před jejich vychýlením. Nezůstane však sám, právě tento zřetel inspiruje zanedlouho celou řadu následovníků k převzetí a rozvinutí těchto východisek, z nichž Šaldovi bude v předválečném období nejbližší (a to nejen na materiálu březinovském) zvláště Miloš Marten.

Autor (nar. 1969) je literární historik, působí jako zástupce ředitele Ústavu české literatury a literární vědy FF UK v Praze. Od roku 1997 zastává funkci předsedy Společnosti F. X. Šaldy.

POZNÁMKY

- 1) Jde například o figury typu: „[...] p. Březina v nové knize více, myslím, než v předešlých je básníkem světa úzce seřetěženého [...],“ nebo ještě suverénněji o kus dále: „[...] Březinovy vize a koncepty lze těžko zavřít v rámci lyrické poezie. *Bylo to citit vždycky, ale v této knize* [...] myslím, zvláště“ apod. [zvýraznil JW].
- 2) Po vydání kritiky Březinových *Větrů od pólů* (1897) se Šalda k básnickovu dílu vrátil ještě mnohokrát, podstatné jsou podle mého názoru březinovské texty publikované v *Novině* v letech 1908, 1909 a 1910, poté významná stať „Vývoj a integrace v poezii Otokara Březiny“ publikovaná v roce 1913 v *Duši a díle*, v roce 1918 pak ještě studie „Národní podobnost tvorby Březinovy“ otištěná v *Kmeni*. Poté lze už říci, že Šalda podstatně své pojetí Březinova díla nemění. Stylizuje se postupně spíše do pozice jakéhosi ochránitele a „strážce“ březinovského odkazu, poprvé významněji v březinovském jubilejním roce 1928, kdy tváří v tvář vážnému zájmu části mladé generace, soustředěně tehdy kolem časopisu *Tvar*, o návrat k hodnotám skrytým v Březinově díle glosuje texty Miloše Dvořáka, Bedřicha Fučíka aj. Tato ochránitelská rovina se v Šaldových textech posiluje poté zejména ve třicátých letech, kde vedle uznalých glos k vydávaným neznámým částem básnickova díla, o které se tehdy přičinil zejména Emanuel Chalupný, Šalda kritizuje zejména zavádějící interpretační pokusy, jež podle kritikova názoru využívají díla k demonstraci vlastních ideologických hledisek (například „Nezralá kniha březinovská“, *Šaldův zápisník IX*, s. 11–18).
- 3) V referátu pro časopis *Hrvatska Misao* v roce 1897 Šalda na pozadí kritické reflexe soudobé české literatury o Březinovi napsal: „Otokar Březina

na je básník mohutné rozkřídlené inspirace a vysoké, čistě spiritualistické koncepce života, symbolik díků i slohem, mystický vizionář pojmů a představ metafyzických, jemuž je nejmilejší formou kosmický hymnus. Tu klade perspektivu na perspektivu, tu buduje a staví! Čtete jeho verše, a působí to na vás, jako byste kráčeli mezi oblaky, které se každou chvílí otvírají v nové a nové průzory a vize, jež ti zpřítomňují daleké horizonty a předjímají v předtuchách osudy člověka a kosmu.“ Dále je tu — v souvislosti s otázkou zařazení Březiny do určitých dobových literárně kulturních souvislostí — zajímavá zmínka o původní Březinově skupinové příslušnosti: ten nyní (tj. v roce 1897) podle Šaldy „stojí osamocen“, předtím byl bližší *Moderní revui*, poté *Novému životu*, orgánu mladého směru katolického, tzv. Katolické moderny, jejíž redaktori „usilují o moderní umění slovesné v soulase s katolickým názorem na svět“. Vrátime-li se k otázce možných důvodů Šaldova počátečního mlčení o díle Březinově, možná právě tato údajná básnickova „příslušnost“ k hnutím, s nimiž Šalda polemizoval nebo jim z patřičné distance přihlížel, byla zdrojem kritikova strategického mlčení o prvních dvou knihách, které se z dnešní perspektivy může pochopitelně jevit jako malicherné. Teprve v okamžiku, kdy kritik konstatuje „osamocenost“ básníka, jako by tím vyjádřil princip vnitřní spřízněnosti a přijal básníka za svého. Bezesporu v tom vidíme jednu z typických poloh tehdejší Šaldovy autostylizace, a to jako tvůrce osamělého, výsostného, stojícího v jádru jakoby nad dobovými kauzami a tendencemi, mimo dobová umělecká uskupení. (Srov.: Šalda 1897/1950: 357–365)

LITERATURA

- Kouba, Pavel
2001 „Kritérium života: Šalda a Nietzsche“; in tž: *Smysl konečnosti* (Praha: Oikoymenh), s. 100–110
- Pistorius, Jiří
1997 „Baudelairova přítomnost v kritickém díle F. X. Šaldy“; in: *Literární archiv* 1997, č. 29, s. 67–89
- Šalda, František Xavier
1897/1950d „Maurice Maeterlinck: Aglavena a Selysetta“; in tž: *Kritické projevy 3* (Praha: Melantrich), s. 382–389
1897/1950e „Renesance — čeho?; in tž: *Kritické projevy 3* (Praha: Melantrich), s. 419–432
1897/1950f „Otokar Březina: Větry od pólů“; in tž: *Kritické projevy 3* (Praha: Melantrich), s. 433–438
1897/1950g „Renesanční sen“; in tž: *Kritické projevy 3* (Praha: Melantrich), s. 462–466
1913/1950 „Vývoj a integrace v poezii Otokara Březiny“; in tž: *Duše a dílo* (Praha: Melantrich), s. 131–156
1930/1931 „Otokar Březina: Dílo smrti I“; *Šaldův zápisník III*, 1930–1931, s. 323–324
Šalda, František Xavier — Svobodová, Růžena
1969 *Těživá samota*. Korespondence F. X. Šaldy a Růženy Svobodové (Praha: Odeon), eds. Jaromír Loužil, Jarmila Mourková, Jan Wagner
Šalda, František Xavier — Březina, Otokar
1939 *Vzájemné dopisy* (Praha: Melantrich), ed. E. Chalupný
Šalda, F. X.
1918/1957 „Národní podobnost tvorby Březinovy“; in tž: *Kritické projevy 10* (Praha: Československý spisovatel), s. 407–411
Vojtěch, Daniel
2002 „Polemičnost a strategie: k proměně české literární kritiky po roce 1900 (II. část); *Česká literatura* 50, 2002, č. 3, s. 250–277
Vojvodík, Josef
2004 *Od estetismu k eschatonu* (Praha: Academia)

F. X. Šalda / z poezie

OTÁZKA

Cos odstavcuje se, cos rodí se, cos umírá.
Jen srdce moje, jež se bítí neznává,
přeryvu nechce znát, znát nechce únavy.
Je smrti, je života v něm, můj bože, přemírá?

(prosinec 1932)

ZIMNÍ

Když duje mráz a vítr na nás naléhá,
co v stromech zcuchaných a větvích zlámaných
se zmítá, je jen kalná pěna bezbřehá,
ó duše má, nad víry věrných hlubin tvých.

Jen od návěje rmutu oheň obnaží,
lež neuhasí žár a srdce nezlomí.
My víme: v nás věčnost na hlídce a na stráží,
vrch na rozvodí jsme, bojiště světla, tmy.

Žár ještě hloub se do nás propálí
a zasvítí pod obnaženou vrstvou popela.
Jsme jako echo odražené od skály:
a smrt jak píseň čekáme, by bytost naši dopěla.

(září 1935)

PROSBA

Co včera k nebi trčelo, je dnes jen rumu hromádka,
jsou sutiny, kde včera chrámy byly, brány, hrady.
Zavanul smrti dech, a jejich památka
je míň než popel na zemi a mlha nad vývrátí
a zhrda jimi ledva rozkrabatí
ret mladý.

Téma smrti stejně jako celý vějíř základních otázek lidského života postupovaly se značnou intenzitou celou básnickou tvorbou F. X. Šaldy. Smrt jako tematická, osobně vztahovaná dominantna se však stále častěji vracela do Šaldových veršů zvláště od poloviny třicátých let, s jeho blízcími se 70. narozeninami. Porozumět jí můžeme jednak jako projevu Šaldova typického celoživotního stylizačního gesta. Na jedné straně tu je vědomí smrti akcelerátorem smělé výzvy, heroického stanoviska; se stejnou intenzitou ale jinde vrůstá do zcela osobního vyznání, jež často proklamativní stanovisko relativizuje a odhaluje senzitivní, zjitřený a znejistěný pól umělcovy bytosti. Do určité míry se tu však zhodnocuje i jisté intuitivní zření. Říká se totiž, že Šalda v osobních hovorách často připomínal zvláštní okolnost věku, kdy zemřeli jeho rodiče (otec jednoosmdesátiletý a matka jednašedesátiletá); z toho prý velký kritik odhadoval hranici života, jehož mez kladl kamsi do svého sedmdesátého či jednadmdesátého roku... At' je tomu jak chce, v Šaldově pozdní poezii téma smrti vyhraňuje básnickovu lidskou a uměleckou zkušenost a motivuje vznik jedněch z nejvzrůdejších děl Šaldovy lyriky.

Ó dej, bych pevně stál v tom světě, kde se všecko kolísá a řtí,
sloup, který nese tvého nebe klenutí,
jej možno rozdrtit, jej není možno podvrátiti,
jej pokleknout jen láska k tobě přinutí.

(leden 1936)

PASTÝŘKO MRTVÝCH LET...

Pastýřko mrtvých let a snů, jež pásalas tam v údolí,
v klínu těch svahů a těch skal,
tvou píseň vítr odnes a déšť a mráz se bijí na poli:
je mrtev, kdo ji tehdy poslouchal.

Já zbyl jsem jen a chodím tu, zrak vrytý do země,
a hledám, co odpadlo z tvého kužele.
Tys předla v smíchu jim, tys milovala je, ne mne:
já sbírám vlákno odlétlé a zpuchřelé.

(prosinec 1936)

POBÍDKA

...A vezmi ruku mou a pobídni mne v chvat,
můj princi: vyjděme rychle a kradí.
Ať zrak náš o mrtvoly nezavádí;
ať nezřím to, co plálo a co jsem miloval,
stydnout a vychladat.

Časněji zemřít než druzí,
odejít včas,
v tom všecko vždycky je.
Kdo víno pil,
ať nikdy se netkne patoků, přezírá pomyje.

Já na Olympu seděl, žil s bohy při kvasu,
ret smáčel v nektaru, já bil se o krásu;
mne mezi vepře neklad', ni hadry, špinu, pastuchy:
ó veliký, ó stožárný, ó stoduchý!

(únor 1937)

Z řady podobně založených Šaldových veršů vybíráme — jako připomínku 70. výročí jeho úmrtí (* 22. 12. 1867 – † 4. 4. 1937) — pěti básní. Všechny byly publikovány v Šaldově zápisníku — konkrétně Okamžik v ŠZ 5, 1932/1933, č. 3, s. 67; Zimní v ŠZ 7, 1934/1935, č. 11–12, s. 371; Prosba ŠZ 8, 1935/1936, č. 4–5, s. 148; Pastýřko mrtvých let... ŠZ 9, 1936/1937, č. 3, s. 101 a Šaldova vůbec poslední báseň Pobídka v ŠZ 9, 1936/1937, č. 4–5, s. 158. jav

Můj literární kánon

KNIHY, KTERÉ V MÉ ČTENÁŘSKÉ ZKUŠENOSTI VYTVÁŘEJÍ OBRAZ ČESKÉ LITERATURY



MARTIN
C. PUTNA
Útěcha v této
zemi studené...

1. Božena Němcová: *Babička*. Protože to je zpráva o božském řádu, zjevujícím se v řádu lidském a v kraji českém, a o bódhi-sattvech čiliž o mariánských slitovných postavách bytujících mezi námi.

2. Jindřich Šimon Baar: *Jan Cimburá*. Protože to je totéž v mužské a jihočeské verzi. (Proč bych zapíral lokální patriotismus.)

3. Kosmas: *Kronika česká*. Protože to je první verze „kánonu českých národních příběhů“.

4. Alois Jirásek: *Staré pověsti české*. Protože to je poslední všeobecně přijatá verze „kánonu českých národních příběhů“, kdyžť Kosmas ani Beckovský už se nečte.

5. Bohuslav Reynek: *Básnické dílo*. Protože to je útěcha v této zemi studené.

6. Ivan Martin Jirous: *Labutí písně*. Protože to je dvojnásobná útěcha v této zemi bolševismem dvojnásob studené. (Podotýkám, že jsem psal, že Magor je největší český duchovní básník druhé půle století ještě tehdy, když rodověrní katolíci pohoršeně pištěli „Fuj!“)

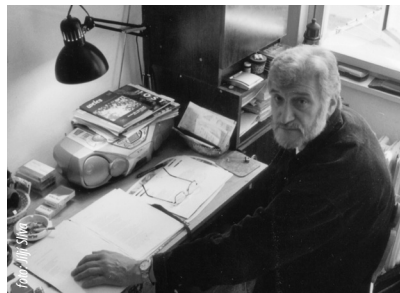
7. Jaroslav Hašek: *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Protože to je děsivě pravdivé zrcadlo českého hnusu, při kterém opravdu není do smíchu.

8. Jan Kollár: *Slávy dcera*. Protože to je naopak nekonečná legrace, pravá orgie kreativity, na kterou by se surrealisti nemohli, ani kdyby se zabsintovali a zmarxovali do nevidím.

9. Jakub Deml: *Podzimní sen*. Protože Deml v kánonu kánonů být musí, ale jak to tak čtu nevím-pokolikáté, připadají mi už *Moji přátelé* poněkud vyčpělí a smrti texty poněkud příliš efektně nesrozumitelné, a protože o komunismu se nesmí přestat mluvit.

10. Adam Michna z Otradovic: *Svatořeční muzika*. Protože to je pravá modlitba česká na celý rok.

Autor (nar. 1968) je literární historik.



VÍT
SLÍVA
Čtenářská
ontogeneze

1. František Hrubín: *Říkejte si se mnou*. Věčná kniha. Četla mi z ní maminka a čítal jsem si v ní pak sám, četl jsem z ní svým dětem a koupil ji i vnoučatům. Na gymnáziu se někteří studenti přidávají, když začnu recitovat: *Princeznička na bále / poztrácela korále...* Nikdy si neodpustím „psychologicko-filozofickou“ miniaturu *Zdalo se mi, zdálo, / mám kuliček málo. / Chtěl jsem jich mít víc, / a teď nemám nic.* (Nešťastní gambleři!) — Ty nesmrtelné ilustrace Jiřího Trnky...

2. Alois Jirásek: *Husitský král*. Prý dílo nezdařené, ale pro mě brána k Jiráskovým spisům. Otevřela se mi na podzim roku 1961, pátáková. Tak začalo mé tříleté „husitské“ období: o prázdninách mezi pátou a šestou třídou jsem si pořizoval podrobné výpisky z Palackého *Dějin* a brzo nato hlтал Čechovy básně s husitskou tematikou. Ale už v deváté třídě napíšu slohovou práci „Mistr Jan Hus trochu jinak“, přesně podle pravověrně katolické brožury *Lži a bludy v dějinách...* — Mnohem později mě ohromí zjištění, že Vladimír Holan byl jako dítě uchvácen Jiráskovým románem *Mezi proudy*.

3. Karel Hynek Mácha: *Máj*. Poprvé přečten v sedmé třídě. Jeho jamb mi tehdy vsugeroval verše: *Když setmí se, pak noc zahalí kraj / a zapamuje měsíce stříbrojasný srp, / vše vůkol změní se v pohádkový ráj, / tma rozhostí se v lůně korun vrb.* Atd. — V dospělosti čten znovu a znovu, s úžasem, který dostupuje vrcholu na počátku druhého zpěvu: *Klesla hvězda z nebes výše, / mrtvá hvězda, siný svit; / padá v neskončené říše, / padá věčně v věčný byt. / Její pláč zní z hrobu všeho, / strašný jekot, hrůzný kvíl. / „Kdy dopadne konce svého?“ / Nikdy — nikde — žádný cíl.* Toto místo je mi jednou z nejzazších výsep české poezie.

4. Josef Hora: *Čas, bratr mého srdce* (2. svazek V. ročníku KPP). Jaro 1966, devátá třída, za peníze získané umístěním v Matematické [sic!] olympiádě si v bohumínském knihkupectví kupuju tři čtvercové svazky Klubu přátel poezie: Heina (výbor Ludvíka Kundery), Apollinaira (výbor Milana Kundery) a tohoto Hrubínova Horu. A o prázdninách v rodném Hradci, na

lehátku před Boudou v zahradě na Kopci, nořím se celé hodiny hned do pevně sázených Horových slok a hned zase do proměnlivých oblak... Osudový zážitek! Sedmého srpna napíšu verše: *Kosmoplavec / plyne tiše tiše / ve svých očích / k bělomodru říše / říše mapy glóbu* atd.

5. František Halas: *Staré ženy*. Neklame-li mě paměť, první Halasovu báseň jsem slyšel jako osmák či deváťák v televizní Nedělní chvílce poezie: byl to „Děšť v listopadu“ a udělal na mě veliký dojem, i tím Pilátem, i tím úlevným drobkem nahé ženy... Lásky byla počata. V městské knihovně jsem pak narazil na svazček *Potopa — Hlad* z brněnského Bloku, do toho přišel v roce 1966 páně Ludvíkův „čtverec“ s názvem *Hlad*... A v něm také „Staré ženy“. Báseň uhrančivá. Ve druhém ročníku vysokoškolských studií o ní budu psát seminární práci a při té příležitosti mě docent Tenčík seznámí s panem Ludvíkem Kunderou...

6. Vladimír Holan: *Na sotnách*. V šestnácti jsem se stal členem Klubu přátel poezie; mezi prvními tituly přišel z Prahy ten temný... Co je to, „sotny“? — Už na základní škole jsem si v *Básnickém almanachu 1959* s trnutím přečetl závěr Holanových druhých *Mozartian*, nazvaný Mozart umírá; ale *Sotny* byly těžšího kalibru, musel jsem s nimi svést urputnou bitvu, kruté krásnou bitvu. Zaskakovaly mě jejich alogismy, antinomie, kontradičky, takové to *Nebudu zde, až přijдете, / přítomný, až když odejdu*. Mnohem více však bylo toho, co se okamžitě vpalovalo, nadosmrti: *Muž se odvrací... A žena / utírá si břicho kyticí vlčích máků...* Nebo: *Slyším, jak smrt žere řev duše. A tak dále!*

7. Vladislav Vančura: *Pekař Jan Marhoul*. — *Prostor noci je tichý, nikde se neozývá hlas a mrazem a tmou fičí vesmír. Lidé podobní tajemně setbě spí v domech. Kdyby chudoba a bolest řvaly, sloup volání šlehal by vzhůru až tam, kam dosahuje tma*. — Je mi šestnáct a jsem ohromen. Úryvkovitá četba *Obrazů z dějin národa českého* ještě na základní škole mě jaksi znepokojila, toto je však zjevení. Zjevení Básníka v próze. „Páté evangelium, jen světské!“ napadne mě brzy. „Marhoul kristovský jako Myškin!“ — Až budu na fakultě psát seminární práci „Pekař Jan Marhoul v evangelijní tradici“, zjistím, že jedna z dobových recenzí Vančurova románu se jmenovala „Evangelium chudého člověka“...

8. Karel Poláček: *Bylo nás pět*. O prázdninách mezi šestou a sedmou třídou jsem knihu přečetl poprvé, bez většího zaujetí. Zato když byl v šesté nebo sedmé třídě můj syn Vojtěch a společně jsme falšovali čtenářský deník, nadchl jsem se pro ni a zařadil ji mezi nejznamenitější a nejdůležitější česká literární díla vůbec. A nejen to: nikdy nezapomenu, jak jsem se jednou v noci při víně nad stránkami tohoto románu, zalitými světlem lampy, rozeštkal, poražen čistotou a velikostí Poláčkovy duše, oslněn přesností a podrobností, s nimiž si uchovala vzpomínky na dětství, a zdrcen hrůzami, které jí v době, kdy dílo vznikalo, trýznily...

9. Jakub Deml: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Habent sua fata libelli. První, už takzvaně salátové vydání této knihy z roku 1931 mi v září 1982 předala vrátná našeho gymnázia v Králově Poli: že prý mi to tu nechal nějaký student z mé bývalé třídy, jméno neprozradil; a že to našel, když dělal pořádek na půdě u babičky... S tou knihou, tolikrát kaceřovanou a tolikrát vzývanou, jsem strávil překrásné chvíle, doma i po hospodách. Těch výpisků v deníku „Dnění“! Některé z nich pak posloužily i jako zadání slohových prací... Dodnes nevím, kdo byl tím

skromným dárcem; jen tuším: mohl to být Ivan Charvát, košíkář. Na maturitním večírku mě v červnu 1981 na ragbyovém hřišti v Bystrci, sotva si trochu rozvázal jazyk pivem, zahrnul výčtem děl prokletých básníků, která přečetl! — K jeho obrazu patří myslím i to, že už jako gymnazista trénoval v košíkové žáky...

10. *Básnické dílo Otokara Březiny*. Červenec 1986, Hradec nad Moravicí. Prázdniny se syny, Březinou a Králíkem. Se syny cvičíme na Kopci karate. Nebo si pouštětji ve strouze lodičky z kůry a já na kládě opodál, uchvácen, pročítám spis Oldřicha Králíka z roku 1948 *Otokar Březina 1892–1907. Logika jeho díla*. Nebo se pečů na koupališti a čtu přitom „Vedra“. Nebo si v Boudě přečtu „Dithyramb světů“, spočítám, že se mi z něho líbí 28 slov, a když tento počet podělím číslem 202 — tolik slov tvoří celou báseň —, vyjde mi, že účinnost textu je přibližně 14 procent, tedy o šest více, než je účinnost parní lokomotivy. A ta utáhne vagonů!

11. Petr Bezruč: *Slezské písně*. Dětství a jinošství ve Slezsku: Bezručova stezka, Bezručova vyhlídka, Bezručovy sady, Bezručovo muzeum, Bezručův okruh... Hotel Starý ještěr, restaurace Stuzkonoska modrá... K tomu Janáček a Moravští učitelé se sbory „Maryčka Magdónova“, „Kantor Halfar“ a „70 000“... Ve druhé polovině osmdesátých let pak na vědeckých konferencích Bezručova Opava. — 1987: „Maryčka Hradecká“... O frýdeckém osmém srpnu 1994 báseň „Okolo Frýdku“ s verši *Když jsem šel kolem frýdeckého náměstí, / potkal jsem dvě školačky: — Znáte tu báseň, / jak matka Bernarda Žára / přes všecko milovala? / — Ne, ale paní učitelka / nám ve škole hrála Frýdeckou Pannu Marii*...

Abych nezapomněl! Kromě „Bernarda Žára“ mě ve *Slezských písních* dojal k slzám i „Papírový Mojšl“.

12. Vítězslav Nezval: *Neznámá ze Seiny. Premier plan*. Dvě básně, nikoli kniha... Obě jsou triumfem imaginace, moci, která v první z nich vymítá předsudky poetismu — *rci co vidělas v té chladné vteřině / co tě rozněžnilo v noční bařině / Či je nic tak sladké když nás zbaví křidel / nic jež mele čas jak černý mlýnský hřidel* — a v druhé už potichu ohlašuje příchod surrealismu: *Asie napojená vůněmi vlnila se jak žlutý prapor, / v němž byly vetkány jemné ornamenty lotosových zahrad, / mezi nimiž zářila města jak porcelánové koflíky*... Vím, „Premier plan“ mluví o vládě nad světem a vyzývá — „avantgardně“ — k nástupu do předních hlídek... Ale je v něm i jedno letní odpoledne roku 1988 v mém rodišti, kdy jsem tuto báseň předčítal Maryčce, ležící vedle mě na pohovce...

13. Václav Havel: *Moc bezmocných*. — *Vedoucí obchodu se zeleninou umístil do výkladu mezi cibuli a mrkev heslo „Proletáři všech zemí, spojte se!“*. Slavná věta! Eсей, jehož je základním stavebním kamenem, mám navždy spojen se „Svatým adventem“ roku 1989 na královopolském gymnáziu. Ve všech třídách, které mi byly tehdy svěřeny, jsem *Moc bezmocných* předčítal, s patetickým předznamenáním, že stane-li v čele našeho státu člověk *takových* morálních a intelektuálních kvalit, jaké jsou zřejmé z tohoto textu, budu na to pyšný! — Pronikavost eseje přitom v mnohém prohloubila pohled i mně, který jsem vyrostl v rozhodném vlivu otce-dějepisce, posluchače „štavých vysílačů“, informovaného antikomunisty. Co všechno Havel nad zelinářský obrázek vztyčil, muselo mě naplňovat obdivem a úctou i proto, že jsem za normalizace na brněnské ulici Staňkově vyfotografoval výkladní skříň řeznictví, v níž se dalo číst: *Závěry*

XIV. sjezdu KSC splníme! KUŘATA HUSY KACHNY... Vyfotografoval, předkládal k zasmání — a nic víc.

14. Ferdinand Peroutka: *Budování státu*. Nedlouho po převratu jsem si mezi knihami, které měl můj šéf Josef Filouš v ředitelně královopolského gymnázia, povšiml čtyř svazků vázaných v hnědé kůži s červenobílým potiskem... A poprosil o jejich zapůjčení. — Fascinující četba. Ta hora faktů! Ty detailní analýzy a rozsáhlé syntézy! A na dovršení: ten nádherný jazyk a styl! Na každé stránce jsem se přesvědčoval, že Peroutka patří k největším duchům našeho národa. — A šéf? Ten mi, když jsem v červnu 1998 svou milovanou školu opouštěl, na rozloučenou věnoval balík povědomého objemu...

15. Emanuel Frynta: *Písničky bez muziky*. Geniální. Úchvat nadmorgensterský:

*Mluvil jsem tuhle s červotočem,
jenže už nevím přesně o čem
a taky přesně nevím proč
a jestli to byl červotoč.*



KNIHOVNIČKA
JANY KLUSÁKOVÉ

Skvělou četbou pro chytré čtenáře od deseti do sta let je POVÍDÁNÍ PRO DĚTI od známého švýcarského melancholika a mistra malých forem Petera Bichsela, který proslul větou: „Kdo nemá sklony ke smutku, je pro literaturu ztracen.“ Hrdiny těch podivných příběhů jsou samozřejmě podivní, kteří se ani v dospělosti nepřestali ptát, hledat, srovnávat a dokonce i vynalézat. Bichselovo Povídaní pro děti vydal Host v překladu Petry Koryčánkové, s ilustracemi Fero Liptáka a v grafické úpravě Bedřicha Vémoly.

„Na začátku sedmdesátých let to s českou egyptologií nevypadalo růžově. Po letech destruktivního záměru vedení Filozofické fakulty Univerzity Karlovy zlikvidovat Egyptologický ústav došlo roku 1976 k obratu,“ tak začíná kapitola „Odhalené tajemství zapomenutého faraona“ v knize Miroslava Vernera a Jana Boňka ČTYŘICET LET V EGYPTĚ ANEB O NOVÝCH OBJEVECH V EGYPTOLOGII, O ŽIVOTĚ A ZÁHADÁCH OSUDU.

Vydal Eminent s originálním DVD „Egyptem s profesorem Vernerem“.

Dnes už u nás málokdo ví, že ruský prozaik Ivan Bunin, narozený v roce 1870 (v době říjnové revoluce mu tedy bylo čtyřicet sedm let!), emigroval v roce 1920 do Francie a navzdory tomu, že v roce 1933 získal Nobelovu cenu za literaturu, zemřel v Paříži v chudobě a v podstatě opuštěn v roce 1953.

Nebo:

*Kromě paní učitelky
celá třída chytá lelky...
[...]
...jí se totiž nelekne
nikdo, ani lelek ne.*

Geniální. Nejenom těmi rýmy. Nebo v básni „Angličané“:

*Už jejich první omyl je ten,
že píšou I — a čtou to aj!
To jako kdyby psali květen
a vyslovovali to máj.*

Naprosto geniální! — Jsem šťasten, že jsem mohl nad takovými velebánsněmi srdcem i rozumem plesat s dcerkami Zuzkou a Ivkou, když byly malé. Na samém vrcholu písemnictví.

Autor (nar. 1951) je básník.

Bunin proslul jako autor lyrických povídek a novel (do češtiny je kongeniálně překládal Jan Zábrana); v roce 2000, kdy se zdálo, že k jeho dílu už není co dodat, se stalo událostí ruské literární sezóny vydání jeho deníkových zápisků z přelomových let 1917 až 1919. Kniha PROKLATÉ DNY nyní vyšla také česky, doporučuji všem — jednak pro mimořádně literární hodnoty, jednak jako jedinečný Buninův autoportrét, ale především jako poutavou a napínavou učebnici ruské a sovětské historie.

Vybírám dvě ukázky.

„17. října 1917: Ráno bohatá námraza. Šli s Jevgenijem na nákup. Světlý a chladný den, osvětlením připomínající léto — prostě skvělý.“

Ohlédl jsem se — u srdce mě sladce a něžně zabolelo; tam v háji leží maminka, která tolik prosila, abychom nezapomínali na její hrob, u něhož já nikdy nebyl.“

A takto uvažoval Ivan Bunin zjara roku 1919 o ruské povaze:

„Jsme osudově naivní, lehkomyšní, nedokážeme se chovat seriózně ani v opravdu vážných okamžicích. Vytvrvalé každodenní práce jsme se vždycky štítili; z čeho se také zrodil náš velkopanský idealismus, naše věčné opozičnictví a sklon ke kritice všeho a všech: kritizovat je přece vždycky snazší než pracovat — a tak jsme se dočkali. Ze stejného soudku je i Nikolka Seryj z mé prózy Vesnice — sedí na lavičce v tmavé a studené světnici a čeká, až se přinatrefí nějaká vopravdická práce — sedí, čeká a souží se. Věru pravá stará ruská nemoc, tohle soužení a věčné doufání, že přijde nějaká žabka-carevna s kouzelným prstenem a všechno za nás udělá.“

Buninovy Proklaté dny vydalo Argo v překladu Libora Dvořáka.

*Ptali se svatě Cecilie
na nebi andělci:
Opravdu se ti líbí
jak hrajou Plastici?
Za to jak krásně hrajou,
za jejich Pašije
Pán Bůh je zvláštní branou
do nebe vpašuje.*

Torst vydal MAGOROVY LABUTÍ PÍSNĚ od Ivana Martina Jirouse.

„A svléknul jsem ji zelené pyžamo a ona řekla, že by neměla, a já řekl, ale můžeš. Bylo pozdní léto a my měli pokoj nad říčkou. A bláznivou pokojskou, co nám dávala do postele kytky, a Marion si je té noci vpletla do vlasů, splývavých po modrém županu, než jí spadly ty falešné přední zuby za prádelník, a to se pak zabalila do deky a zhroutil se do křesla a štkala...“

Argo nabízí bezvadný román Jamese Patricka Donleavyho ZRZOUN — kniha měla v Británii takový úspěch, že si autor mohl za honorář koupit v Irsku zámek. Zrzouna přeložila Michala Marková.

„Počátkem roku 1985 chilský filmový režisér Miguel Littín, uvedený v seznamu pěti tisíc emigrantů, kteří mají absolutní zákaz vrátit se do vlasti, ilegálně strávil v Chile šest týdnů a natočil přes sedm tisíc metrů filmu o skutečném stavu své země po dvanácti letech vojenské diktatury: točil se změněným obličejem, falešnými doklady a pod ochranou ilegálních demokratických organizací,“ píše v úvodu své napínavé knihy DOBRODRUŽSTVÍ MIGUELA LITTÍNA V CHILE autor Gabriel García Márquez. Vydal Odeon v překladu Vladimíra Medka.

Alexej, syn ruského carského páru, byl hemofilik — trpěl dědičnou chorobou, při níž i sebemenší poranění způsobí prakticky nezastavitelné krvácení. Tehdy, na začátku dvacátého století, léčba neexistovala. Jediný Rasputin dokázal nešťastnému chlapci ulevit — díky tomu se stal nejmocnějším mužem Ruska.

Ikar vydal **PŘÍHODY SOUDNÍHO PATOLOGA Rakušana Hanse Bankla** (přeložil Vítězslav Čížek), a pokud stále platí věta o tom, že nic nepotěší tak jako cizí neštěstí, získá kniha o zákulisí některých historických událostí hodně čtenářů.

„K městskému lékaři doktoru Novákovi v Táborské ulici v Praze přišel 21. dubna 1910 odpoledne jednadvacetiletý zámečník JL a žádal o poradu. Když ho však chtěl lékař vyšetřit, chopil se pacient židle, ulomil z ní nohu a počal do užaslého doktora bušit. Přivolaný strážník násilníka spoutal.“ — Zdeněk Šesták, rostlinný fyziolog, napsal sobě i čtým čtenářům pro potěšení (po knize Jak žil Žižkov před sto lety) další poutavé svědectví, ve kterém se zaměřil na oblast kriminality. Kniha **JAK HŘEŠIL ŽIŽKOV PŘED STO LETY**, doplněnou dobovými fotografiemi, vydala Academia.

Český čtenář, který se zajímá o ruskou literaturu jen zběžně, nejspíš už zaslechl jméno Daniila Charms; pokud by ho měl podle ukázky z tvorby zařadit v čase, mýsl by si možná, že se jedná o našeho současníka.

Daniil Charms proslul jako autor několika proudů ruského alternativního umění a undergroundu: psal absurdní povídky, scénické skeče, úvahy, verše a svou tvorbou jako by zásadně provokoval.

Narodil se v roce 1905 v Petrohradě; nebylo mu ani dvacet, už ho okolí znalo jako výtržníka a mystifikátora. V roce 1927 založil s podporou malíře Kazimira Maleviče **OBERIU** — sdružení reálného umění — to bylo po čtyřech letech zakázáno. Počátkem třicátých let Charms zaujal petrohradskou veřejnost happeningovou „hrou na nestvůry“ — vzápětí byl obviněn, že odvádí pozornost sovětských občanů od budování komunismu, a odseděl si půl roku.

Po propuštění byl z rodného města vyhoštěn; následovala řada zakázů, a v srpnu 1942 byl Daniil Charms znovu zatčen. Zemřel v únoru následujícího roku — asi prý zmrzl cestou na Sibiř. Bylo mu 37 let.

V roce 1956 byl posmrtně rehabilitován a až mnohem později začalo jeho dílo vycházet i v Rusku.

Český čtenář nyní dostává sborník textů Daniila Charms **ČTYRNOHÁ VRÁNA A NOVÉ TAŠKAŘICE** (vydalo Argo, ilustrovala Darja Čančíková). Pokud máte rádi černý humor a absurditu, přijďte si na své. Ostatně Charmsův překladatel Ondřej Mrázek v předmluvě píše: „Jen smíchem (smutným, děsivým, nečekaným, cynickým, dětsky upřímným nebo božským) může se člověk povznést nad veškerá svinstva, ulehčit duši a na chvíli se vymanit z démonické šedi všednosti a vyprázdněných rituálů zkamenělých v ubíjející stereotypy.“

Helmut König, muž mnoha zájmů a pestré minulosti, vydal osm let po knize *Hledání rodného listu další upřímnou výpověď ZE STŘE-PŮ STRÍPKY*. Kapitola „Dva kamarádi“ (příběh o tom, že jeden ji miluje a druhý ji dostane) končí takto: „Toužit po lásce a mít krásné představy s věkem nepřestává. Dokonce možná toužíme více, neboť se nám lásky tolik nedostává. A jen částečně se dá žít ze vzpomínek i ze snů. Ale zkuste si je zakázat!“

Na závěr jedna z básniček Helmuta Königa, jmenuje se „Samo-zřejmě naschvál“:

Když se rozhodnu smétat ze země prach,
zvedne se vítr.
Radostně běžím s dětmi pouštět draka.
Vítr ustane.

Autorka je překladatelka, tlumočnice a redaktorka ČRo 1 Radiožurnálu.



NA ŠPATNÉ ADRESE

U Pavla Řezníčka

Milan Uhde v jistém televizním pořadu vyprávěl, že ono slavné anglicko-české „ahoj“ je prý zkratkou nápisu na bocích středověkých či novověkých lodí **AD HONOREM IESU CHRISTI** — Ku slávě Ježíše Krista (A HO I). Vždycky jsem se domníval, že to byl spíš výkřik anglického námořníka visícího na stěžni: „A HOVI!“ Tedy: „Lod' (hoy), vidím lod!“ Třetí výklad je asi pravdě nejbliže — na Valašsku, když chtěli, aby kráva nebo volec táhli při orání pomaleji, volali: „A hóóój“, čili „ahoj“. Skutečnost je vždycky fantastičtější než imaginace.

Když začátkem roku 1945 Američané omylem bombardovali Prahu, dopadlo pár bomb taky na hřbitov na Malvazinkách, kde je pohřben Jiří Karásek ze Lvovic. Za výbuchů létaly ve vzduchu (podle pamětníků) kusy rakví i těl nebožtíků. Bomby se vyhnuly hrobu Ladislava Klímy i místu pozdějšího uložení Jiřího Karáska. Ta část hřbitova zasažena nebyla. Myšlenka jeho morózního směru je vůbec nezničitelná. Na nedávné výstavě „V barvách chorobných“ v pražském Obecním domě tři čtvrtiny návštěvníků tvořili mladí lidé nad dvacet let věku. Duchovní rozervanost je asi mladým blízká v každé době. Že by ožilo ono Karáskovo „Žít je tak odporo a umírat nudno“?

Vzpomínka na právě skončivší zimu: sladký puch špíny z nemytých těl udeří vás do nozder, když vstoupíte do čítárny Městské knihovny v Praze na M. náměstí. Mrazy jsou nepříjemné; v čítnárně sálá ústřední topení, a proto osm bezdomovců sedí vedle sebe jako vlaštovky na drátě a vousaté hlavy v kuliších schovávají za *International Herald Tribune*, *Washington Post* a *Le Monde*. Jedna lehčí žena z Perlovky předstírá, že čte *Financial Times*. Podmínkou, aby zůstali v teple, je čist a nespát. Komu klesne za *Washington Post* hlava, bude nemilosrdně vyhozen na mráz. A takto bych donutil český národ číst. V určité dny by městská teplárna přestala topit. Ústřední topení by sálalo jen v knihovnách u zvláště určených regálů, kupříkladu „Česká poezie“ nebo „Česká beletrie“. Nebo u regálu „Symbolismus, dekadence“, případně „Patafyzika“ — ale ta skutečná, ta Alfreda Jarryho, a ne ta, jak ji packají dnes ti různí patajehovové. Atd. atd.

Non excusare! Neodpouštět! Tuto devízu začínám razit, když vidím, jak postupuje mánie omlouvání se a děkování. Někdo vám vrazí kudlu do zad a řekne: „Omlouvám se.“ Domnívá se, že tím je věc odbyta. Všichni se dnes s křiváckými úsměvy neustále navzájem omlouvají, a přitom se jim kudly otvírají v kapsách. Jistý vrah prohlásil před kamerou v reportáži z Mirova: „A pak z mé strany došlo k zabití poškozeného. Omlouvám se.“ Lotr sám sobě advokátem. Všichni se omlouvají: za vládu jedné strany, za křičáky, za hladomor, za otrokaření, za pojídání dětí i za kradené hrušky. Když jeden herec z Brna nastoupil do pražského Národního divadla, vyprávěli mu tam o pokoře. Bylo to velmi módní slovo posledních dvaceti let. „Ne,“ odpověděl herec. „Drzé čelo je víc než poplužní dvůr.“ A měl pravdu. Dost bylo pokory! Myslím to vážně, protože ti z Mirova by pak měli nad námi vrch. Non excusare! Neodpouštět, a pokoru... tu už vůbec ne.

Německá ministryně školství Schavanová chce, aby se děti v Evropské unii učily z jednotné učebnice dějepisu napsané úřady EU schválenými historiky. To už známe: už jsme tu měli jednotnou tělovýchovu, jednotné odbory, jednotu pracujícího lidu atd. atd. EU žádá jednotné rozměry kurníků, jednotný rum jen z cukrové třtiny, likvidaci olomouckých tvarůžků; teď zase chce jednotný dějepis. Žižka se v něm bude jmenovat Marobud, na přílbě bude mít volské rohy a o Janu Husovi se dozvíme, že stával před středověkými mateřskými školkami a lákal středověké holčičky na středověké bonbony (z jednotné cukrové třtiny).

Autor (nar. 1942) je básník a prozaik. Žije v Praze.

březen-květen²⁰⁰⁷

www.listovani.cz

...prožijte knihu více smysly



LiStOVání.CZ
cyklus scénických čtení

Stará dáma vaří jed (Arto Paasilinna)	20. 3.	Havlíčkův Brod - Kavárna U Notáře, Sázkavská 430 . .	19:00
	22. 3.	Praha - Obratník, Jindřicha Plachty 28, Anděl	19:00
Příhody včelích medvídků	24. 3.	Praha - Městská knihovna, Mariánské náměstí 98/1 . .	15:00
Plyš (Michal Hvorecký) za účasti Michala Hvoreckého	26. 3.	Praha - Obratník, Jindřicha Plachty 28, Anděl	19:00
Básníci cestující autostopem	3. 4.	Praha - Obratník, Jindřicha Plachty 28, Anděl	19:00
Patriarchátu dávno zašlá sláva (P. Brycz) za účasti Pavla Brycze	5. 4.	Bratislava - Štúdio12, Jakubovo námestie 12.	20:00
Hodinový strojek (Philip Pullman)	12. 4.	České Budějovice - divadlo SUD, Hroznová 8	19:00
	24. 4.	Brno - Skleněná louka, Kounicova 23.	20:00
Co jsem to proboha udělal? (R. Fulghum) za účasti Roberta Fulghuma!!!	30. 4.	Havlíčkův Brod - sál Staré radnice, Havlíčkovo nám. 87 . .	19:00
	2. 5.	Brno - HaDivadlo, Alfa pasáž, poštovská 8d	19:30
	3. 5.	České Budějovice - Malé divadlo, Hradební 18	19:30
	4. 5.	Praha - Svět knihy 2007	17:00
Mrtvý holky (Miloš Urban) křest knihy za účasti autora	5. 5.	Praha - Svět knihy 2007	17:00
	13. 5.	Brno - Skleněná louka, Kounicova 23.	20:00
	14. 5.	Praha - Obratník, Jindřicha Plachty 28, Anděl	19:00

naši partneři:



A2 kulturní týdeník



kult.

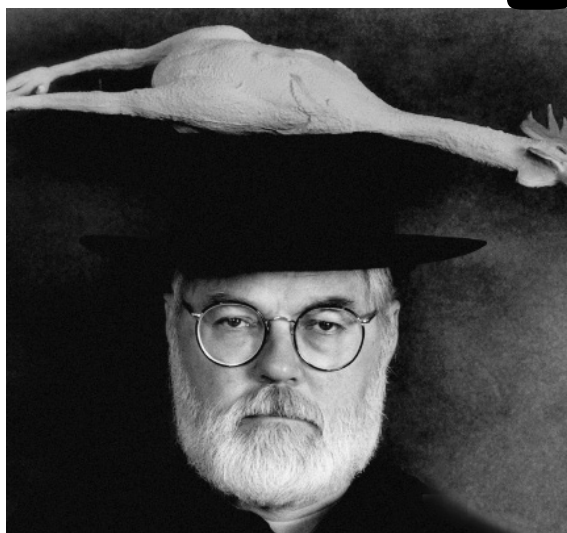
HOST

www.listovani.cz

robertfulghum



LiStOVání.CZ
cyklus scénických čtení



Co jsem to proboha udělal? (Robert Fulghum)

- 30. 4. Havlíčkův Brod
sál Staré radnice, Havlíčkovo nám. 87 19:00
- 2. 5. Brno
HaDivadlo, Alfa pasáž, poštovská 8d 19:30
- 3. 5. České Budějovice
Malé divadlo, Hradební 18. 19:30
- 4. 5. Praha, Svět knihy 2007. 17:00

Fulghum naživo v LiStOVání křtí svou novou knihu!!!

naši partneři:



A2 kulturní týdeník



kult.

HOST



DANA KYNDROVÁ Soutěž Miss Pardubice 1996



DANA KYNDROVÁ Žarošice 1996

Ženy fotografky Dany Kyndrové

JOSEF MOUCHA

Dana Kyndrová kdysi řekla: „Mým ideálem je, aby se mi jednou podařilo spojit všechny pořízené cykly do jednoho velkého a celistvého — o životě. Ale to je předsevzetí tak na dvacet let práce.“ Výrok tehdy čtyřiaadvacetileté fotografky pomalu dochází svého naplnění.

Daně Kyndrové (nar. 1955) předala zájem o fotografii matka. Ta jednak sama fotografovala, jednak se začátkem šedesátých let stala redaktorkou *Československé fotografie*. V onom měsíčníku vyšla postupem času řada textů představujících nejen domácí, ale i zahraniční příklady dokumentární tvorby v duchu humanismu.

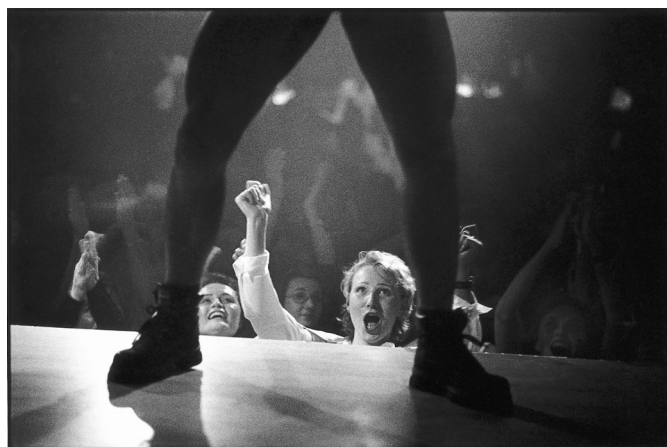
Humanistická fotografie usiluje o zprostředkování poznání o lidském rodu. Fotografové, kteří se takové úlohy ujmají, musejí vyjít vstříc nejen divákům, nýbrž i fotografovaným. Dana Kyndrová vstupuje současníkům do soukromí, ale nechce-li být někdo fotografován, nenaléhá. Na druhé straně považuje za nepřijatelné snímky nahrané a publikované coby autentické obrazy života. Přisvědčení elektrickým bleskem zpravidla nepoužívá; neplí na nějakých zšedělých náladách, spíše se vyhýbá stržení pozornosti k fotografování a narušení přirozeného vývoje událostí.

Kyndrová se postupně soustředila k práci na několika cyklech. Určité námětové okruhy — jako komunistické slavnosti či odchod sovětských vojsk — jsou objektivně uzavřeny a dostaly svá místa v knihách. Jiné, zejména *Rusové*, *Podkarpatská Rus* a *Poutní místa*, ukončeny nejsou.

Ke Kyndrové knižnímu debutu *Nepolepšitelná víra v lepší budoucnost* (1998) napsal předmluvu Ludvík Vaculík. Titul alba pochází z beletristova úvodního slova a slouží jako jednotící perspektiva postřehů o tom, co kdekdokdo z obyvatel české kotliny prožil v průběhu sedmdesátých až devadesátých let minulého století.

Zájem Dany Kyndrové o ženy a jejich sociální role vyústil v putovní výstavu a knihu *Žena mezi vdechnutím a vydechnutím*. Album vydalo nakladatelství Kant a pocházejí z něj ukázky zařazené do tohoto čísla časopisu *Host*. O zdařilý doslov se knize o ženách postaral scenárista Jaroslav Boček.

Fotografie ukazují klíčové hodnoty lidství a navazují na sebe tak, aby sklenuly obrazný oblouk existence. Výstižnou sekvenci



DANA KYNDROVÁ Ladies' Party Hrdly 1999

věnovala Kyndrová zasvěcení dívek do soukolí společenských vztahů. Napřed ještě nevinnost, něha, zkusmé doteky v tanečnicích, navazování partnerských vztahů... A pak? „Svět je divadlo a pravda se hned tak nedostane ven,“ glosuje autorka.

Nadčasová sudba člověka, symbolizovaná ženským údělem, se opticky větví zejména v produktivním věku, kdy se lidé identifikují s různými profesemi. Jako fotografka ve svobodném povolání sleduje Kyndrová pracovní úlohy žen s patričním zájmem i pochopením.

Celek vede k úvahám nad tím, co se stalo v průběhu minulého čtvrtstoletí — nejen ženám a nejen v českých zemích, odkud vesměs pocházejí starší záběry. Zajímavé je, jak těžko se dá bez čtení popisek u mnoha soudobých fotografií identifikovat, kde vznikly. Do značné míry je to důsledek globalizace. Vždyť spolehlivým ukazatelem místopisu již nebývá ani slovní výbava městských scenerií — zobrazená hesla a reklamní slogany.

Titul *Žena mezi vdechnutím a vydechnutím* je odvozen z verše Františka Hrubína. Básník viděl mezi prvními a posledními věcmi člověka „nesmírný krásný živoť“. Jenže fotografka je realistkou a motto může pro někoho vyznít až ironicky.

Autor (nar. 1956) je publicista a fotograf.

Svět úžasný jako čůrající mrtvá kráska

ANEB DRÁŽDIVÝ STYL LITERÁRNÍ PERVERZE

ELIŠKA F. JUŘÍKOVÁ

Talent Miloše Urbana vyrůstá z autorovy spontánní potřeby — a umu — vyprávět: sprádat bizarní příběhy na pomezí reality a fantazie, zaplétat své postavy do vypjatých groteskních situací. Slabost Urbanových románových próz naopak spočívá v tom, že autor občas podlelehne vlastní zručnosti a schopnosti působivě fabulovat a tok svých slov a obrazů opře o chabou myšlenkovou konstrukci. Zdá se, že limity, jež s sebou přináší volba kratší, povídkové formy vyprávění, tuto negativní polohu Urbanova prozaického nadání poněkud omezují.

Pravidla povídky jako sevřeného žánru přísné stavby totiž Urbana — k jeho prospěchu — spoutávají. Brání mu v tom, aby jednotlivé dějové efekty a scény svých příběhů volně navěšoval na pomocná lešení, která nejsou s to udržet pohromadě stavbu celku. Nutí jej soustředit se pouze na jedinou situaci, v jeho pojetí literatury na jedinou čtenářskou atrakci, a pokoušet se z ní „vyrazit“ co nejvíce. Pro autora příznačná extenzivní, „pažravá“ fabulace se tak mění v intenzivnější ohledávání vyprávěcích a literárních potenci zvoleného příběhu a úsporného tvaru. Z Urbanových kratších próz tak mizí všechny časové, ideové, politické, ekologické či moralistní přílepy, které měly jeho prózy hodnotově povyšovat, a zůstává autor sám se sebou, svými dráždivými fantasiemi a svou chutí vytvářet vlastní, autonomní literární svět pocitů, emocí a dějů. Stačí to však? Nevím...

Erotické představení

Sadu svých — zpravidla již dříve samostatně publikovaných a nejednou patrně na objednávku psaných — povídek autor soustředil do přítomného souboru *Mrtvý holky*. Jsou to prózy velmi různorodé, a to jak svým pojetím, tak dějem, nicméně současně jsou všechny svým způsobem stejné, vyslovují stejnou vizi literatury a života. Jejich společným fabulačním základem je láska, respektive dráždivá erotika, navíc zpravidla poněkud perverzního rozměru.

Slovo perverzní nepoužívám způsobem hodnotícím, není mi nástrojem moralistního odsudku autora — je jen výrazem toho, že Urban se ve svých příbězích zcela záměrně pohybuje na pomezí toho, co je normální, a co je výstřední, vyšínuté až zvrácené. Urban je romantik poeovského ražení a prostě ho baví osnovat ve svých textech bizarní situace, které mají dráždit a šokovat „měšťáka“. Ostatně jak jinak má ve světě, v němž je všechno možné a v němž už ani smrt není pořádnou tragédií, spisovatel oslovit čtenáře než tím, že se jej pokusí vyrušit z jeho klidu něčím hodně nezvyklým.

Příkladem může být „Běloruska“, první povídka knihy, vyprávějící o antikváři Maxi Unterwasserovi, jenž si koupí bezbrannou dívku a pro své přátele připraví unikátní erotické představení. Do nahého těla své krásné otrokyně napichá ostré drahé

šperky a vystaví je nadšeným pohledům znalců pravého umění. Vrcholem exhibice je pak okamžik, kdy dívka na jeho pokyn začne močit, čímž nejenom svlaží okolostojící diváky, ale také překrásně roztočí kamínek na šperku, jímž má prošpikovaný klín. Škoda jen, že kouzlo okamžiku rozbije blbá americká feministka, která nemá smysl pro pravou krásu a diváky vyfackuje.

Jsem si vědoma toho, že žijeme v době bez sexuálních tabu. Nejsem pruderní a počítám s tím, že povídky tohoto typu zanedlouho budou i v čítankách pro šestý ročník základních škol. Nicméně se na druhé straně nestydím konstatovat, že tu autora fantazie pro mne poněkud překročila míru obyčejného vkusu. Je ostatně zřejmé, že tento text vznikl ve stejné době, kdy autor své sexuální vize vtěloval do kultivovaně napsané (avšak pro mne již čistě pornografické) prózy *Michaela*, již pak publikoval právě pod jménem Max Unterwasser.

Oběšenec na ženských vlasech

Po vstupní provokaci v Urbanově souboru povídek přicházejí již tradičnější prozaická čísla, vždy ovšem spojující erotiku s motivem smrti nebo alespoň násilí. Povídka „Faun“ je příběhem s tajemstvím o groteskním mileneckém trojúhelníku a o žárlivosti, která vede až ke groteskní vraždě. „Občina“ je tajemný příběh s malými čarodějnicemi a mrtvolou zvířete. V povídce třetí je vyznavač rafinované erotiky natolik fascinován dlouhými ženskými vlasy, že by se nechal oběsit na copu ženy svého života: „Políbila ho. Omotala mu cop kolem krku a udělala smyčku. Pomalu ji utahovala, nebránil se. Vlasy mu těsně sevřely krk, ale ne tak, aby se začal dusit.“ Naštěstí žena mu své vlasy obětuje: „Vzala mu nůžky a pomalu, pramen po prameni si celý cop odstříhla. Zůstal mu na krku jako žíněný chomout.“ Čtvrtá povídka je „Záznamem rozhovoru se ženou středního věku“, v němž autor pomalu odhaluje dráždivé nemravnosti, která tato obyčejná žena v mládí dělala, včetně sadomasochistického sexu. Jeho výsledkem a pointou příběhu je jizva po ráně, patrně někde v podbřišku, kterou se tato žena ráda pochlubí svému mladistvému posluchači. Pátá povídka je anekdotou o chlápku, jenž má bizarní potíže se ženou, jejíž orgasmus se doslova podobá malé smrti. Povídka pátá, „Pražské Jezulátko“, je morbiditkou,

v níž zázračně nalezené šaty čerstvé oběšenkyně hrdince otevrou cestu do postele známého spisovatele. Sváteční náladou je prostoupen horor o partě mladých lidí, kteří musí strávit noc na tajemném zámku — „Štědrý večer baronky z Erbanů“.

Poslední příběh, odkazující na E. A. Poea a K. J. Erbena, přitom ukazuje, nakolik je výpověď, již Urban svým vyprávěním utváří, ve své podstatě literární a umělá, bez přímých vazeb na žitou realitu. Jednotlivé motivy a příběhy autorovi vyrůstají z četby a zjevně také — možná především — ze zhlédnutých filmů. Výrazná vizuální a výtvarná stylizace Urbanova textu přitom ale nepřipomíná ani tak drsnost a krutost současné kinematografie, jako spíše černobílý, případně přehnaně barevně kolorovaný, kaširovaný svět hollywoodských filmů padesátých či šedesátých let.



Obálku, ilustrace a grafickou úpravu opět obstaral Pavel Růt

Motiv násilně rozrušeného lidského těla

Urbanův svět je dekadentně stylizovaná hra, v níž ani smrt není autentickou, metafyzickou či existenciální záležitostí, z níž by autora či čtenáře jímala hrůza. Smrt, a to zpravidla násilná a neobvyklá, je u Urbana zábavnou a ozdobnou součástí literárního ornamentu. Je to jen jedna z podob autorovy koketerie s násilím — je to afrodiziakum, jež Urbanovi dráždivě rozněcuje fantazii.

Nejsem příznivkyně analýz, které po vzoru Freuda chtějí z díla vyčíst tajemství autorova myšlení a podvědomí, a už vůbec nejsem feministka, toužící autora usvědčit ze sexismu. Nechci Urbana jako interní subjekt próz spojovat s reálným člověkem, protože věřím, že jeho svět je jen literatura, dosti vzdálená od reality všedního dne. Nicméně současně je zjevné, že určité motivy se spisovateli Urbanovi vracejí s neochvějnou pravidelností, a jedním z nejčastějších je motiv manipulované, ba mučené dívky. Ten Urban, jehož znám z jeho próz, si žen váží, dokonce bych řekla, že je uctívá: jsou pro něj něčím tajemným, záhadným, úctyhodným, tajemnými čarodějnicemi či kněžkami sexu. S takovými ženami ovšem nelze kamarádít — takové ženy lze jen z odstupů zbožňovat. Pokud ale s nimi přijdete do bližšího kontaktu, tak máte na výběr pouze mezi dvěma možnostmi: buď jejich kouzlu naprosto podlehnete a ztratíte svou vůli, nebo je naopak musíte zcela ovládnout a podrobit si je vlastní vůli. A kdo vám patří více než ten, kdo se vám zcela oddá a kvůli vám statečně podstoupí bolest? A kvůli komu jste ochotni podstoupit bolest vy?

Urbanův oblíbený motiv ostrého předmětu vnikajícího do těla ženy, vypravěče či některé z mužských postav ovšem není jen sublimací sadomasochistického erotického pudu, ale má v sobě pro autora i cosi tajemného a estetického.

Bez obalu je toto vyjádřeno v již zmíněné pornografizující knize *Michaela*, kde vrcholem autorovy fantazie jsou například okamžiky, kdy se hrdina při milování poraní o ostrý předmět skrývaný v hloubi pohlaví ženy. Na počest Urbanova umění je navíc třeba říci, že v přítomné povídkové sbírce jsou okamžiky, kdy autor umí s velkou sugescí vyjádřit stejný erotický motiv daleko decentněji. Příkladem může být následující pasáž z povídky „Faun“, kde se žárlicí hrdina poraní o nastraženou růži, metaforicky představující vagínu:

Jeden květ byl větší, druhý menší. Oba sytě žluté, s tenoučkými nádechy růžové, s okrajovými plátky na samých konečcích ztmavými a zvrásněnými. Přivoněl jsem k oběma. V namačkaných lístcích se perlila rosa. Napadlo mě ji slíznout, s chutí bych zabořil do květů jazyk i nos. A nedokážu vysvětlit, co mě od toho odradilo.

Opatrně jsem sáhl do toho většího, bylo tam mokro, a dvěma prsty, ukazovákem a prostředníkem, jsem poodhrnul plátky v samém středu. Stejně jsem nebyl dost opatrný, bolest se vpila a nepustila. Vytrhl jsem prsty z pastí a prohlédl si je: bříško prostředníku krvácelo, rána šla až na kost. Z nachově ztropeného kalicha vykukovala žiletka, našikmo zařízlá doprostřed květu.

Motiv násilně rozrušeného povrchu lidského těla je obsedantně se navracujícím motivem Urbanových próz, a to nejenom přítomných povídek, ale i jeho románů. Stálo by za to spočítat, kolikrát se u něj objevuje situace, kdy se postava pořeže o žiletku či o nějakou ostrou hranu, případně je nabodnuta na ostré nůžky, na nůž nebo na nějaký kůl, nebo popravena ještě kurióznějším způsobem. To vše má pro autora značnou přitažlivost a zvláštní rozměr.

Zdá se mi, že tu autor staví na estetizaci přirozeného, avšak také velmi silného lidského strachu z narušení vlastního těla. Motivy ran, krve, bolesti, krutosti a koneckonců i motiv smrti vnímám u Urbana coby součást jakéhosi obřadu, jehož prostřednictvím si Urbanovy postavy a patrně i autor ověřují, že v našich jinak nudných a stereotypních životech opravdu přicházejí okamžiky, kdy jsou schopny něco skutečného cítit. Tam, kde není řádu, je bolest a krása autorovi jedinou jistotou. A jejich vzývání vyžaduje své kněžky, ministranty, obětiny a oběti.

Možná že jsem trochu odbočila od autorovy přítomné knihy, nicméně je to patrně tím, že tato kniha je jakýmsi koncentrátem autorova způsobu myšlení o literatuře a světě kolem nás. Koncentrátem, který je — jak již jsem zmínila — oproštěný od dodatečných ideologizujících či schematizujících konstrukcí, díky čemuž se Urbanovi daleko přesněji podařilo formulovat sebe sama a své estetické axiomy. Urbanovy povídky jsou svrchovaným výrazem určitého způsobu psaní.

Přesto se mi však trochu stýská po rozhněvaném mladém muži, jenž kdysi napsal *Sedmikostelí* a *Hastrmana*.

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

Miloš Urban: *Mrtvý holky*, Argo, Praha 2007

Recenze

Bedekr pro pět cest

Tomáš Halík: **Prolínání světů. Ze života světových náboženství**, NLN, Praha 2006

Nebylo by možné uplynulý rok zcela ukončit, kdyby se na knihkupeckých pultech neobjevila další publikace religionisty, vysokoškolského učitele a katolického kněze Tomáše Halíka. Kniha naštěstí vyšla, i když si tentokrát čtenář nepřiloží další „cihličku“ do řady. *Prolínání světů* je publikace formátem dvakrát větší než Halíkovy předešlé knihy z edice NLN, tištěná na křídovém papíře a vybavená barevnými fotografiemi. Zároveň s ní vznikla a doprovázel ji osmnáctidílný dokumentární cyklus, který v poslední třetině roku 2006 odvysílal druhý program České televize.

Televizní dokument *Prolínání světů* byl praktickým příspěvkem autora k problematice dosud promyšlené na teoretické bázi. Profesor Karlovy univerzity se v doprovodu kameramana vydal takzvaně do terénu, aby své úvahy podložil, doložil a ověřil v reálném světě a prostředí. Obsah knihy je oproti vysílané dokumentární řadě poněkud odlišný, záměrně ji nekopíruje doslovně. Jde o myšlenkovou rekapitulaci a rozbor inspirativních momentů. Tomáš Halík se opět vrátil ke svému pracovnímu stolu, do své oblíbené lesní poustevny, aby prožité promyslel, a uzavřel tak kruh i téma.

Nejnovější Halíkova kniha je jakousi západkou. Pojistkou, držící smysl televizního dokumentu a prakticky nabyté zkušenosti a zároveň odkazující k dřívějším autorovým knihám.

Podněty, jež publikace nabízí, jsou dvousměrné. Fungují jednak jako informace. Před čtenářem se rozprostírá náboženský svět, rozdělený dle přirozeného cyklu, do něhož patří vstup do života, dospělosti, rodiny, smrti, a zdůrazňující jednotlivé výrazné odlišnosti. Zároveň je publikace jakýmsi „Halíkovým sumářem zajímavostí“, východiskem i souborem impulsů a stimulantů, které představují religionistovy názory a způsob uvažování, včetně problematiky definovatelnosti základních pojmů.

Jestliže je slovo „prolínání“ zásadní nejen v názvu Halíkovy knihy, ale především v jejím obsahu, je třeba se k němu zaměřit a všimnout si, co a kudy se má vlastně prostupovat, mísit, procházet.

Pokud přistoupíme na parametry, které profesor Halík stanovuje jako základní, podstatné a oprávněné, porozumíme také záměru, směřování a smyslu díla. Pokud zůstanou nepřijatelné, budeme stále vně, našťvaní a ostře vyhranění, uzavřeni a neprolnuti. Halík nikoho nenutí, vlastně ani nepřesvědčuje. Dělá to,

co ho baví, čemu věří, v čem je dobrý, nač je skutečným odborníkem. Nutno pozitivně hodnotit, že Tomáš Halík zůstal pevně ve „svém“ západním světě a ve svém křesťanském náboženství, ale zároveň se dokázal vcítit do oněch „navštívených“. Jako by tak trochu zkusil být židem či hinduistou. Procházel posvátná místa, promlouval s věřícími, modlil se s nimi, pobýval v jejich obydlích, u jejich stolů. Ladil se na jejich struny. Nemusel odborně diskutovat, hájit argumenty, přesvědčovat. Stačilo naslouchat. Rozhlédnout se a poznávat, jak onen prostor existuje a funguje, že nejde o nějaký prelud nebo „opium“, ale reálnou tradici, kterou lidé po staletí i tisíciletí prožívali.

Autor se specializoval na pět hlavních a nejsilnějších náboženství, která zároveň prakticky mapují rozlohu celého světa. Vydal se na skutečnou i myšlenkovou pouť do míst, jež jsou tradičně spojena s křesťanstvím, židovstvím, islámem, hinduismem a buddhismem, do jejich chrámů, na poutní místa i pohřebišť. Navštívené oblasti ani jednotlivá náboženství nejsou představeny od elementárních základů. Neměla vzniknout nějaká úvodní příručka, žádný slovník či ukázková srovnávací studie.

Jednotlivé systémy zůstávají jako pestrá a méně či více výraznými hranicemi oddělená skládanka. Což sám autor avizuje. Nesnaží se nějak násilně „promísit“ navštívené světy, dokonce se nesnaží ani o objevení nějakého „společného pramene“ či „prvotní souvislosti“. Pozoruje, podává výklad autonomních oblastí. To, co je podobné, sympatické, i to, co je protichůdné či odpudivé, si vyzoruje čtenář sám. Příležitost k tomu dostává díky zasvěcenému průvodci a jeho kvalitní encyklopedii náboženských světů. Halík uvádí náboženství, jejich zvyky a rituály v čisté formě.

O skutečné prolínání jde tam, kde je domyšlen kontakt se současností, a především s vnějším světem, sekularizovaným, vyvanutým. V knize jsou to úvahy „o povaze a poměrech náboženství v našem světě [...] o vztahu náboženství k sekularitě a k soudobému fundamentalismu“, hlavně v poslední kapitole nazvané „Násilí nebo dialog?“. Zde je rovněž naznačeno téma, které snad naplní některou z dalších Halíkových knih, otázka, co vyrovnává oblast mezi světem náboženským a tím, který stojí nějakým způsobem „mimo“.

Vedle textu mají své místo v předkládané publikaci fotografie, poskládané z archivů několika autorů (např. Jaroslav Hodík, Hana Rysová, Vojtěch Vlček). Je škoda, že nemohly být využity autentické záběry pořízené přímo při natáčení. Ovšem při vědomí distance mezi publikací a televizním dokumentem je i toto pochopitelné a přijatelné.

V nové knize Tomáše Halíka jde o osobitý pokus z oboru publicistiky soustředěné k multikulturní problematice. Autor

se nezpronevěřil svým zásadám, uplatnil své znalosti, kontakty a koneckonců i osobní charisma a šarm, využil nabídnuté příležitosti. Vzniklo dílo poučné, přehledné a komunikativní. Žádný

převratný originál či vzor, spíš rekapitulace než premisa, komentář než spekulace. Ale o to tentokrát šlo. Vytvořit praktický bedekr po pěti cestách. MILENA M. MAREŠOVÁ

Takový „normální“ svět

Věra Nosková: *At' si holky popláčou. Fejetony a jiné krátké texty*, Abonent ND, Praha 2006

Po úspěšném románu Věry Noskové *Bereme, co je* (nominace na cenu Magnesia Litera 2005) vydalo nakladatelství Abonent ND její fejetony a krátké texty. Autorka je v uplynulých šesti letech publikovala v různých periodikách (*Listy*, *Týdeník Rozhlas*), na internetovém *Neviditelném psu*, nebo je odvysílal rozhlas. Při prvním setkání s knihou ve mně její poněkud křiklavý přebal vzbudil lehkou nedůvěru a rozpaky. I při průzkumu několika knihkupectví jsem zjistil, že mé obavy o správné žánrové zařazení knihy nebyly tak neopodstatněné. Někteří knihkupci ji automaticky zařadili do regálu s dívčí prózou. Nic proti výtvarnému nápadu, který přímo odkazuje na jeden ze zařazených textů a koresponduje s humornou a ironickou nadsázkou autorčina pohledu na svět, ale kniha tak možná poputuje ke správnému čtenáři o trochu déle.

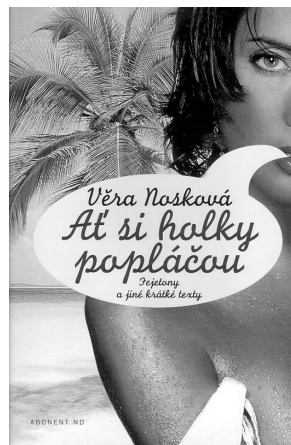
Už z několika prvních stránek postřehneme příbuznost nově vydaných textů s předchozím románem a poznáme jejich autorku podle osobitého stylu. Lehkost, s jakou vypráví, humor a vtíp, nadsázka, ironie a nadhled patří do její základní výbavy. Živým a dynamickým podáním i bohatým pestrým slovníkem se Nosková blíží mluvenému projevu, což posiluje dojem autenticity vyprávěného. Obdivuhodné je jazykové uchopení situací, cit pro jazykové nuance a komiku, pro lakoničtější i lyričtější polohy jazyka. Biografickému zabarvení příběhů napomáhá užítí ich-formy. Vypravěčka přímo říká, co si myslí, nevykrukuje se a nehledá alibi a ospravedlnění ani pro sebe, ani pro druhé. Podobně jako v románu se opět setkáváme se skřítkem glosátorem, vnitřním polemickým hlasem, který vstupuje do vyprávění právě tehdy, když se hrdinka snaží přizpůsobit společnosti a říká něco jiného, než co si skutečně myslí a co cítí.

V podloží všech textů najdeme pro autorku zásadní téma svobody, a to v širokém rejstříku podob. I v tom se potvrzuje příbuznost s předešlým románem, kde je hrdinka pro svou spontánnost a svobodné projevy rodinou i společností odmítána. Zatímco však předešlý román působí jako svědectví ukotvené v historickém čase, nově vydané texty „zkoumají“ zejména přítomnost. Společným rysem pak je umné propojování individuálního osudu se společenským děním. V textech, kde narážky na minulost na-

Bolest se unaví, prázdnota ne

Magdaléna Platzová: *Aaronův skok*, Torst, Praha 2006

Třetí prozaická kniha Magdalény Platzové se od předchozích dvou liší hlubším vykreslením postav a pevnější kompozicí. S první povídkovou knihou má jednu společnou konstantu: kultivovaný jazyk.



jdeme, fungují spíše jako výzva ke konfrontaci s přítomností („Partyzánská vatra v popelníku“). Paradoxně přitom vyplouvají na povrch stále tytéž osobní i společenské problémy a nešvary dostávající v nových podmínkách pouze jinou podobu. Princip jejich zrodu a fungování je ovšem zachován, neboť vycházejí z lidské hlouposti, povrchnosti, omezenosti atd. Narážky typu „Masa zafixovaná v naprostém omylu. Jak běžný jev“ (s. 14) tak mohou ilustrovat dobu před několika desítkami let

stejně jako dobu současnou nebo nedávnou. Můžeme být svědky generačních střetávání a posunů („Hospody je nutno vychodit“) i stále zhoubnosti ideologie, byť by to byla v malém měřítku a nadsázce ideologie nudismu („Nazí, a tedy svobodní“).

Kromě uvedeného tématu Nosková v textech vtípně glosuje fenomény, kterým i přes občasná varování bezhlavě propadá současná společnost, ať už se jedná o reklamu („Reklamní občasník“), bulvár („Proč chceme bulvár?“), romantické a akční filmy („Romantický kanál“) nebo esoterismus, léčitelství, sektářství, fanatismus, xenofobii atd. Všimá si přitom toho, jak jsme těmito jevy (nebo jejich nositeli) manipulováni, jak je nám sugerována jejich nepostradatelnost či prospěšnost. I zdánlivé banality tu poukazují na způsob života i myšlení společnosti. Naštěstí však v textech nenajdeme polohu mentorování, nemáme pocit, že jsme poučováni, ale spíš že se bavíme v kruhu přátel o věcech veřejných i intimních. Další účinek textů pak spočívá v konfrontaci, protože od komického je kousek k bolestnému, od banálního k vážnému a naopak.

Vyznění knihy by se dalo shrnout povzdechem vypravěčky na konci jednoho z textů „A tak tady žijem...“ (s. 97), „tady“ — v takovém „normálním“ světě obklopeni různými nástrahami a pastmi stejně jako minulá generace. Autorka nás vybízí k tomu, abychom si v něm uchovali trochu zdravého rozumu a sebeucty a přes neúspěchy nevzdávali boj s větrnými mlýny konzumu. Ne na okraj vlastního svědomí bychom pak měli mít sílu si přiznat, že ten náš skřítek glosátor někdy mlčí, i když by měl v jistých situacích nejen mluvit, ale dokonce křičet. RADOMIL NOVÁK

Knihou odráží dějinné události v Evropě od roku 1914 do naší současnosti. Osudová setkání a rozhodování hrdinů probíhají na ose Vídeň, Berlín, Praha, Tel Aviv.

Protagonistky jsou tři: Kristýna — hlavní vypravěčka děje, její mrtvá přítelkyně malířka Berta Altmannová a Kristýnina vnučka Milena. Tolik k základnímu rozvržení.

Přestože autorka přináší řadu historických dat, jmenuje politiky či umělce dané doby, není *Aaronův skok* v pravém slova smyslu historický román. Jednak jsou historická fakta uváděna jen z hlediska logiky příběhu, jednak v nich můžeme

neustále nacházet aspekt, který je spíše psychologický než historický.

Autorka zvolila formu retrospektivního vyprávění, které je samozřejmě rámováno současností. Ne všechno, co kdysi bylo bolestně až mučednický prožito, vyvolává stejný pocit u současníků. Hned na začátku příběhu se například dovídáme, že třiačtyřicetiletá Milena moc o Terezínu neví, dokonce jej neumí ani správně umístit na mapě.

Stará paní Kristýna je vybidnuta izraelskou televizí ke spolupráci. Svými vzpomínkami má oživit památku malířky Berty Altmannové, provázet je Náchodem a Terezínem, kde Berta před deportací do Osvětimi žila. Do Terezína odjíždí s televizním štábem Kristýnina vnučka Milena a tento letný odklon od hlavního dějového pásma dává prostor pro další samostatný příběh: milostnou epizodu mezi Milenou a kameramanem Aaronem. Třebaze je to téma čtenářsky vděčné, je v silném příběhu Berty i Kristýny prvkem navíc.

Díky Kristýniným myšlenkovým návratům prokládaným Bertinými vstupy jsme svědky uměleckého rozvoje Vídně, Berlína a Prahy dvacátých a třicátých let dvacátého století a vníkáme do podhoubí politických názorů a sporů. Sledujeme snahy španělských republikánů i komunistických emigrantů, Hitlerovu politiku i mezinárodní pakt. Téměř plasticky je líčena doba Bertina dospívání, lidského i uměleckého dozrávání a expresivní atmosféru podtrhují verše Georga Trakla a tušená hudba Gustava Mahlera.

Sledujeme mimořádný osud nadané malířky, která se však přesto nestala velkou umělkyní. Mnohých svých představ a přání se musela vzdát. Nestala se ani matkou. Přesto se mnohým vryla do paměti. „Mrtvá Berta ještě dnes dává Kristýně víc energie než všichni živí lidé kolem ní“ (s. 13).

Pokud čtenář očekává příběh bojovné, emancipované ženy, může být zklamán. Vlastně se moc konkrétního nedovíme ani o Bertině tvorbě. Berta má sice odvahu vykročit z mezí své společenské vrstvy, ale její život je silně ovlivňován mužskými pro-

tějšky. Milovaný Max a obdivovaný Robert ji přivedli k marxismu, který mladá malířka přijala spíše citově než intelektuálně, aby se stejnou intenzitou prožívala později duchovní přerod pod vlivem Roberta, osoby nezařaditelné, vždy vyčnívající ze zavedeného řádu. Bertinu uměleckou dráhu zase nasměroval malíř K. A naopak její setkání s Nesmrtelnou (v níž vytušíme slavnou inspirátorku umělců své doby) je téměř trapné.

Co tvoří příznačnou atmosféru knihy, je právě ono polarizující napětí: věčná touha po osobní i umělecké svobodě a zároveň (asi stejně věčná) schopnost vzdát se sama sebe pro milovaného člověka. Citová vypjatost, kterou až do krajnosti prožívá Berta a kterou Kristýna chápe, je zcela nepochopitelná mladičké Mileně: „A ty tomu rozumíš?“ zeptá se Milena. „Že ženská zůstane tolik let s ženatým chlapem, který s ní nechce žít? Že ta ženská kvůli němu chodí na jeden potrat za druhým, takže už pak nikdy nebude moct mít děti? To ti připadá normální?“ (s. 97)

A Kristýna uvažuje: „Mužské sebevědomí má před ženským náskok o stovky let...“ (s. 97)

Stejným způsobem, tedy znepokojivě i provokativně, se autorka dotýká dalších aspektů: názorů na umění, na víru, náboženství, na válku, na politiku...

Kristýniny vzpomínky dospějí až k zásadnímu odhalení: Kristýna svou milovanou přítelkyni, svůj umělecký i lidský vzor nakonec podvedla — stala se milenkou Bertina milence (později i matkou jeho syna), zatímco Berta nastupuje svou poslední cestu do Osvětimi.

Aniž bych bagatelizovala váhu zrad a osobního selhání, toto vyústění na čtenáře jaksi čeká v záloze. Skutečným bušením na kovadlinu zůstává v knize strmý střet víry a ideologie, křesťanství a židovství, komunismu a prostě lásky k bližnímu. Motiv viny a trápení. Čisté linie a jednoduché křivky. Touha mít někoho nablízku i přirozená snaha nejen o přežití, ale také potřeba plného života. Jak se v knize praví: „Bolest se unaví, prázdnota ne.“

MILENA FUCIMANOVÁ

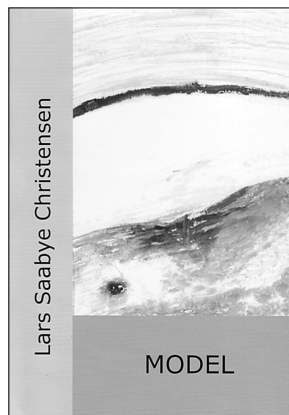
Proč se ptát malíře, zda by byl raději hluchý, nebo slepý?

Lars Saabye Christensen: **Model**, přeložila Jarka Vrbová, Doplněk, Brno 2006

Pro většinu nakladatelů je samozřejmým pravidlem, že osvědčeného autora je dobré se držet. Vydáme-li mu bestseller, bude dost takových čtenářů, kteří si koupí i dodatečně vydanou prvotinu či dlouho očekávaného následníka bestselleru. I když třeba nebudou tak dobré jako bestseller. Přidanou hodnotou může být pak v případě překladové literatury fakt, že čím rychleji po originálu překlad vydáme, tím cennější bude. Tak přemýšleli i v případě nového románu spisovatele Larse Saabye Christensena *Model* (norsky 2005).

Jak už v Norsku všichni vědí, Christensen s oblibou obléká své mužské postavy do více či méně autobiografického oděvu, staví je doprostřed krajiny svého srdce — do čtvrti hlavního města, které stejně jako on vykazují známky středního věku — a nechává vyniknout jejich rysům nezakořeněných, beznadějných, osamělých, zakomplexovaných a za chimérami se pachtících outsiderů.

V románu *Model* tohle všechno chybí. Christensen nastoluje nový vzorec, který nevyplývá jen z podoby hlavní postavy (dobře



zavedený malíř Peter Wihl s manželkou a dítětem), ale i z odlišného jazyka (přímočařejší, zbavený typických christensenovských metafor) a z odlišné struktury vyprávění (zachycuje koncentrát malířova života skrze krátký dramatický úsek před jeho padesátinami, nadto pak v er-formě). Ani Oslo už není jednou z hlavních postav příběhu; je poníženo na kulisu kulisy, příběh by se mohl odehrávat kdekoli.

Slavného Petera Wihla čeká bilanční výstava u příležitosti padesátých narozenin, jenže několik měsíců před ní se ke sžíravé nejistotě, že už jako malíř nemá co říci, přidá diagnóza nevyléčitelné oční choroby, která má vést k úplné slepotě. Pro malíře není horší ortel, a tak se uchýlí k faustovskému kroku. Zaprodá se ďáblu v podobě bývalého spolužáka, který mu klade krutou, ale zároveň zbytečnou otázku: Chtěl bys být raději hluchý, nebo slepý? Pomoc mu však poskytne a malíř nabude dojmu, že teď se vše zase může vrátit do starých kolejí. Ale Mefistofeles v bílém pláští si svou daň vybere na malířově svědomí. →



V umění se sny naplňují

Mimořádného štěstí se dostalo Brnu díky Domu pánů z Kunštátu, který až do dubna představuje polskou autorku videoartu a performerku Katarzynu Kozyróvó (nar. 1963). Je to prezentace formátu, jakého se v Česku podaří občas dosáhnout jen pražskému Rudolfinu — současné umění v plné síle. Autorka se proslavila již v devadesátých letech poněkud tezovitou *Horou zvířat*, pyramidou sestavenou podle bratří Grimmů ze zvířat osobně odsouzených k smrti a vypreparovaných. Světové slávy se Kozyróvó dostalo roku 1999 na Benátském bienále, když pronikla, vybavena umělým penisem, do mužské části turecké lázně a ještě to nafilmovala. Prostorově prezentovanou instalaci promptně představila pražská galerie Švestka. Náš divák měl příležitost prozkoumat autorčinu dvouvrstevnatost — multimediální projekt monumentálních rozměrů, doprovázený dokumentací precizní přípravy na monitorech. Není to nic jiného než klasicky pojatá výstava obrazů nebo soch a skic k nim. Digitální performerka je vlastně naprosto klasická umělkyně.

Brněnskou příležitost využila osobně skromná a nenápadná performerka k prezentaci obsáhlého cyklu z posledních let. Jak je pro ni obvyklé, propojila v nich performanci a videoart u nás nevídaně důsledným způsobem. Téměř uzavřený

kruh hudebních performancí je narušen krokem k náboženské symbolice (*Madonna z Pelaga*, 2006), kdy socha Madony-umělkyně se po aktu procesí materializuje v živoucí zjevení doprovázené kardinálem-krysou. Razantní kritičnost těchto obrazů slibuje pokračování v příštím barvitěm cyklu.

Autorka se rozhodla podstoupit až nelidskou drezúru výuky zpěvu u skutečného mistra oboru a vystupovat jako zpěvačka klasického i současného popového projevu. Velkým tématem „naplňování snů v umění“ se staly proměny identity ve zdokumentovaných performancích i přípravách na ně. Jak snadně: pocítila v sobě talent, realizovala jej a sen se splnil — navzdory pochybám odborníků (*Lekce zpěvu*, 2004). *Koncert před průčelím* (2006) je performance, v níž zpěvačka pěje koloratury a probíhající čas je členěn měnicemi se kostýmy. Představení se jeví jako pouhá etuda k opulentnímu představení *Kastrát*. Krutost obřadu, který autorka zakouší na své „tělové masce“, se blíží síle představení Matthewa Barneye. Podle autorky jsou pod kůží a pohlavím všichni stejní. *Reinkarnace operní divy* (2005) je verzí téhož — performerka oblečená do kůže ošklivé nahé operní zpěvačky, přivezené v kleci pro medvěda, manýrovaně pěje.

Proměna identity spojuje operní zpěv s barovým rockem. Kozyróvó navázala kontakt s transvestitou Gloriou Viagrou, jehož vizáž dokonale napodobila a na jehož narozeninovém večírku v klubu zazpívala. Gloria Viagra jako „zlá královna“ a několik masochistických trpaslíků jsou také hrdiny interpretace pohádky o Sněhurce coby zpěvačce vytrénované z bedny vytaženým Maestrem. Zde se Kozyróvó vzdaluje od sociální a genderové kritičnosti a mění se v surrealizující pohádkářku stylu téměř švankmajerovského. Tento posun, zjevný i v díle jiných performerů a autorů videoartu, značí i základní rozdíl mezi dávno odešlými devadesátými léty a novým stoletím. Umělci jakožto autoři genderových a sociálních studií a minoritních výkřiků a recyklatoři konceptuálních performancí jsou součástí kulturního establishmentu, který má vlivné kontakty, precizované ptydepe a klíče ke grantovým pokladnicím. Tím jeho akční radius končí. Život je jinde, v barvitěm a složitěm vyprávění, v obrazech budovaných v prostoru i ploše. Umění je zase věcí snu, který se kdykoliv může splnit, pokud člověk nejen chce, ale i dokáže překročit své hranice.

PAVEL ONDRAČKA

Katarzyna Kozyra: *In Art Dreams Come True*, Dům pánů z Kunštátu, Brno

→ Paralela k Ibsenově *Divoké kachně*, na jejíž scénografii pracuje malířova manželka Helena, se s příběhem stýká jen v některých bodech, ale poskytuje napětí, jehož nás zbaví až konec příběhu. Ibsenova „pravda“, která přiměje malou Hedviku k sebevraždě, kontrastuje s pravdou o ceně za zdravé oči, která i zde vyplave na povrch a připraví Petera Wihla o lásku manželky a dcery. Katarze však nepřichází, chybí postava, která by jako Ibsenův Gregers Werle řekla, že oběť nebyla nadarmo, a z úst malíře a jeho ďábla je takový osvobozující rozsudek jen potvrzením jejich zločinu.

Je těžké vyhnout se otázce, proč Christensen napsal právě takový román. Obrovitý stín, který vrhal jeho veleúspěšný *Poloviční bratr*, se mu podařilo překročit už *Rodem náprstnikovitých* (2003) a vynikající sbírkou povídek *Výtah Oscara Wilda* (2004); tady vykročil stranou, možná jako by jeho úmyslem bylo vypořádat se se stejným problémem, jaký má Peter Wihl — s obavami a s nářčením z toho, že se na prahu padesátky opakuje a nemá co říct. *Model* rozhodně není opakováním motivů ani stylu, ale sdílí s mnoha dalšími Christensenovými díly snahu postihnout osobnost umělce, jeho vnitřní svět, proces tvorby a závislost na ní. Pokud chtěl Christensen napsat román, který by se od těch ostatních opravdu lišil, podařilo se mu to. Jeho výjimečnost však nespočívá v kvalitě, a tu nemohou zachránit

ani některé excelentní ostře narýsované dialogy malíře s galeristou Benem či s manželkou Helenou, ani výstižný popis Wihlova zoufalství. Jejich mistrovství ubírají na přitažlivosti i scény z Estonska, které jako by vystříhl z kteréhokoli průměrnějšího skandinávského románu o zemích bývalého východního bloku. Je opravdu nutné, aby se právě Christensen dopouštěl takových klíšé? A má právě takový autor zapotřebí psát román jako důkaz, že umí psát i jinak, když jinak neznamená ani lépe, ani stejně dobře?

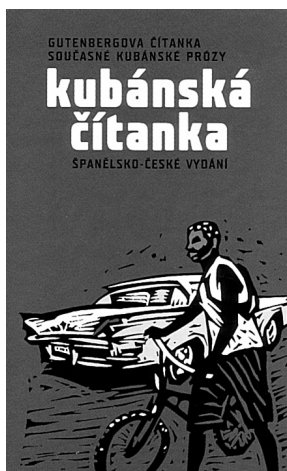
Pro nás je však závažnější otázkou, proč český vydavatel zvolil právě tento titul v záplavě tolika dalších, které mnohem více vypovídají o charakteru a úrovni Christensenova vypravěčského umění. Možná je za tím mnohem obecnější charakter celého příběhu, jehož zakotvení v čase a prostoru je na rozdíl od předchozích děl jakoby náhodné — mohl by se odehrávat v kterékoli (západní) zemi v uplynulých desetiletích. Pouze paralela s *Divokou kachnou* vyžaduje od čtenáře určitou znalost. Překlad je však šitý opravdu horkou jehlou a je obtížné soustředit se na těkavý text, když je k tomu všemu ještě plný norvagismů a nepřesností, které lze opravdu jen s těžkostmi považovat za záměrné aktualizace. Doufejme, že na příští počín jinak velice chvályhodné norské řady nakladatelství Doplněk bude mít jak překladatelka, tak redaktoři více času. DANIELA MRÁZOVÁ

Drobky ze žhavé kubánské literární pece

Kubánská čítanka, Labyrint, Praha 2006

V edici Gutenbergova čítanka se v zrcadlovém vydání českému čtenáři prezentuje tučt povídek současné kubánské literatury. Ambicí editorů bylo touto dvojjazyčnou publikací podat „plastický obraz kubánské literatury“. Je pochopitelné, že k výběru z nepřehledného množství textů bylo nutné pro malou antologii stanovit nějaká kritéria. Ta, která si stanovili editoři, však byla v některých aspektech paradoxně až příliš omezující. Všechny povídky musely být například vydané nejpozději začátkem devadesátých let. K plastičnosti měl přispět zřejmě výběr autorů, z nichž část působí nebo působila z politických důvodů v exilu. Zbylá část patří k autorům tolerovaným či dokonce protežovaným Castrovým režimem. Pokud jde o výběr témat, zde jako by si editoři opět kladli za cíl co nejužší a zároveň značně stereotypní záběr. V úvodu se píše, že se jedná o „reflexe témat, která jsou pro kubánskou literaturu nějakým způsobem příznačná“ a kterými jsou, jak jinak, homosexualita, exil, postavení ženy, magická Havana a výjimečně tentokrát i jednou povídkou reflektovaná kubánská angažovanost v koloniální válce v Angole.

Téma homosexuální problematiky reprezentují povídky „Vlk, les a nový člověk“ Senela Paze, „Portrét“ Pedra de Jesúse Lópeze a „Dým“ Jesúse Davida Curbela. První z nich se stala předlohou ke slavnému filmu *Jahody a čokoláda*. Povídky spojuje stále se opakující schéma: intelektuální nebo umělecké prostředí, v němž erotické scény či jejich náznaky bývají doprovázeny oduševněnými intertextuálními dialogy a monology hrdinů. Oproti „umírněnému“ Senelu Pazovi, jehož oduševnělého revolučního hrdinu lze považovat za ztělesnění cudnosti,



zbylé dvě povídky detailně a barvitě vykreslují milostné scény místy hraničící až s pornografií. Typickým rysem povídek je, že aluze a odbočky do intelektuálních či uměleckých sfér jako by byly pouze jakousi vatou, jednoduchou otřepanou záminkou a jen sloužily ke svádění druhého („Vlk, les a nový člověk“, „Dým“). Jako by se zároveň autor snažil své postavy, zběsile smýkané primitivními sexuálními pudy, násilně obohatit o duchovní dimenzi a dát jim nějaký vyšší smysl („Portrét“).

Ze sbírky asi nejvíc vyniká povídka „Tonoucí žena“ od Guillerma Cabrery Infanta, jehož mnohovrstevné texty se vyznačují hrou se slovy a pojmy a který ukazuje, že patří mezi vynikající vypravěče jiné třídy než mnozí generačně mladší kolegové. Absurdní realitu popisovanou místy s černým až cynickým humorem zde reprezentují například povídky „O jednu krávu víc nebo méně“ Ernesta Péreze Castilla nebo „Duch prasete“ Reného Arizy nesoucí se až příliš okatě v „duchu“ odkazu Franze Kafky či dalšího kubánské klasika Virgilia Piñery. Zbylé texty doplňují „příznačnou“ tematickou mozaiku. Prakticky všechny příběhy a osudy jejich postav více či méně souvisejí s jediným referentem, tedy s režimem, který do značné míry determinuje životní osudy všech postav. Výjimku tvoří legenda o Havaně v kratičkém povídkovém eseji „Havanagua“ Zoé Valdésové, kde však chybí v medailonu avizované vědecké hledisko.

Celkově sbírku charakterizuje nevyváženost, jak po stránce kvality a závažnosti literárních textů, tak především po stránce

překladové. Pozornějšího čtenáře například trochu zarazí, proč se slavný Velázquezův obraz *Las meninas* překládá *Dvanáct dam* a ne tradičně *Dvorní dámy*. Dále jen namátkou stačí nahlédnout do originálu povídky „Vůně citronu“ a porovnat jej s překladem, kde jsou nepřesnosti, ba dokonce fatální významové posuny prakticky na každé straně. Na druhou stranu za docela zdařilý považují překlad povídek „Návrat blázna Osvaldita“, „Stín na pláži“ nebo „Tonoucí žena“, kde se překladatel musel vyrovnávat s velkým množstvím slovních hříček. Ne vždy se mu však podařilo nalézt vhodný český ekvivalent a zachovat přitom původní význam.

Otázkou je, zda v úvodu zmiňovaná příznačnost není kritika a editory dlouhodobě vytvářena někde jinde než na Kubě a zda není určena především čtenářstvu vyspělého Západu neúnavně prahnoucímu po karibské exotice spojené s kubánskou

politickou realitou. Jako by už titul úvodního slova „Než TO spadne“ v sobě skrýval špetku smutku z toho, že se TO, tj. éra kubánského komunistického skanzenu, pomalu uzavírá, a že než TO teda spadne, musíme TO ještě zažít a musíme být tím erotickým a zároveň zručným magickým komunismem stále fascinováni, třeba prostřednictvím kubánské čítanky. Jako by to všechno bylo jen o TOM. Otázkou rovněž je, co zbude z celé exilové literatury, o čem budou psát tito nebo jiní zakázaní a povolení autoři, až ztratí nepřítele, a koho to bude ještě zajímat. Jen čas ukáže, který současný autor dokáže oslovit čtenáře ještě dlouho po smrti bratří Castrů. Doufejme, že se konečně objeví pořádný křupavý pecen současné kubánské literatury, hodnocené tentokrát více z hlediska literárního než politického, a ne jen tu a tam jeho nedopečené drobky.

DANIEL NEMRAVA

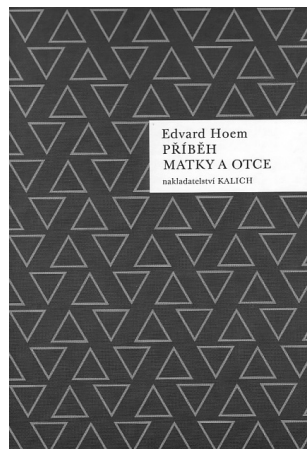
Dva prosté příběhy

Edvard Hoem: **Příběh matky a otce**, přeložila Jarka Vrbová, nakladatelství Kalich, Praha 2007

V euroamerické literatuře lze už delší dobu pozorovat návrat k silnému příběhu. V takovém ovzduší kvete žánr románu jako málokdy předtím. Také v Norsku zažívá román novou renesanci. Ta předposlední ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století objevila román psychologický, s pečlivě vystavěnými charaktery, zápletkou a morálním ponaučením. Od osmdesátých let — po modernistickém období, které charakterizovala experimentální próza, a po socrealistické odbočce levicově orientovaných spisovatelů — se do norské literatury pozvolna vrací román s plnokrevným příběhem. Tentokrát jde ovšem o metaromán, tedy román zaumně konstruovaný, pohrávající si s intertextualitou a kladoucí nemalé požadavky na vzdělání čtenáře (Jan Kjørstad, částečně Jostein Gaarder). Čtenářsky nepřitažlivější ale zůstává nově objevený realistický román, který sází na silné lidské osudy, spádny děj a epičnost (Erik Fosnes Hansen, Herbjørg Wassmoová, Lars Saabye Christensen). V kontrastu k těmto dvěma dominujícím tendencím působí nejnovější dílo zavedeného spisovatele Edvarda Hoema jako velmi konzervativní záležitost, již charakterizuje výmluvná stručnost příznačná především pro orální projev všech Seveřanů.

Svou autobiografickou črtu nazývá Hoem dokumentárním románem. Zbeletrizoval v něm totiž životní příběhy vlastních rodičů, jejichž syrové osudy vytvářejí paralelu k novodobé norské historii a dobře navíc ilustrují skutečnost, že Norsko bylo až do začátku sedmdesátých let velice chudou zemí, kde se ještě několik let po válce na mnoha místech svítilo petrolejkami a většina obyvatel se živila zemědělstvím nebo rybolovem. Jde o vyprávění skutečně nepřikrášlené, jež — jak autor poznamenává na závěr knihy — vzniklo „na základě jednotlivých epizod, které mi matka a otec vyprávěli v dětství, ale i s použitím jiných ústních zdrojů“.

Kouzlo knihy spočívá právě v její jednoduchosti a prostém jazyce. Hoemův otec Knut byl laickým kazatelem lidového protestantského hnutí (norský venkov objížděl na kole až do roku 1984). K této činnosti se cítil povolán samotným Bohem, jeho rodiče od něj ovšem očekávali správu rodného statku, pro-



tože oba starší synové postupně zemřeli. Ani plánovaný sňatek se Knutovi nevydařil. Nevěsta byla bohatá a také její statek čekal na nového pána. Hoemovu matku Kristinu zase potkal osud „německé děvky“, jak se pejorativně označovaly ženy, které měly za války milostné vztahy s německými vojáky a tím se v očích veřejnosti dopouštěly kolaborace. Z románku s důstojníkem Wilhelmem Schaeperem zbylo mladičké Kristině pouze nemanželské

dítě (Hoemova nevlastní sestra Wenche). Mladý kazatel, který sedm měsíců v roce brázdil Gudbrandsdalské údolí, se do ženy v komplikované životní situaci zamiloval a začal ji pomalu dobývat. Kristina si Knuta nakonec vzala spíše proto, že jí to velel zdravý rozum. Stigma německé souložnice norská společnost totiž dlouho neodpouštěla a děti narozené z těchto svazků byly často týranými outsidersy (toto téma zpracovaly ve svých knihách například spisovatelky Torborg Nedreaasová nebo Cecilie Løveidová). Na synovu otázku, která stojí na úplném počátku knihy: „Mami, miluješ tátu?“, nicméně udřená matka pěti dětí odpovídá kladně.

Zajímavá je vypravěčova perspektiva. Ačkoli nás autor nechává na pochybách, že je to on, syn, který životní peripetie svých rodičů zachycuje, marně čekáme na nějaké hodnocení z jeho strany či na zapojení vlastních vzpomínek. Hoem vstupuje do děje maximálně jako badatel, který kráčí po zavátých stopách (dovětek o skutečném pátrání po Wilhelmu Schaeperovi, rešerše z trondheimských novin přinášejících zprávu o úrazu Knuta Hoema, doplnění historických fakt podle sekundární literatury). Jeho vlastní vzpomínky problesknou jen na několika málo místech knihy a i zde jsou jaksi odosobněné. Jako by se autor na svou paměť nemohl nebo nechtěl spolehnout. Oba Hoemovi rodiče jsou už po smrti (matka zemřela v roce 2001). Knihou, která byla v loňském roce nominována na Cenu Severské rady, jim autor složil hold a nepřímou tak navázal na portréty norského venkova klasiků, jako byli Knut Hamsun nebo Tarjei Vesaas.

KAROLÍNA STEHLÍKOVÁ

Špetka Pirandella teoretika

Luigi Pirandello: **Humor**, přeložila Alice Flemrová, Havran, Praha 2006

Luigiho Pirandella, nositele Nobelovy ceny za literaturu, znají mnozí především jako autora divadelních her (připomeňme alespoň *Šest postav hledá autora*), povídek a románů (např. *Staří a mladí*), překládaných do češtiny ve větší míře již od konce padesátých let. Nakladatelství Havran však přichází s *Humorem*, který není nic méně a nic více než autorův esej na literárněteoretické téma.

Vrstevníci i pozdější kritici několikrát poukázali na to, že Pirandello esej napsal hlavně kvůli své žádosti o profesuru na pedagogickém ústavu v Římě, k níž potřeboval předložit vlastní odborné publikace, a teprve ve druhém plánu proto, aby vyložil své literárněteoretické názory. Esaj se může zdát být tímto účelem trochu poznamenán hlavně v místech, kde se autor snaží ohromit svou erudicí (která je jistě nepopíratelná) a hromadí různá tvrzení a citace, často bez přesného bibliografického uvedení zdroje, což mu bylo vícekrát vytknuto (velká polemika probíhala mezi ním a Benedetto Croce). Faktem však zůstává, že historie kvalitu eseje prověřila a učinila z něj jedno ze základních děl italské literární vědy, o němž se učí Italové už na středních školách.

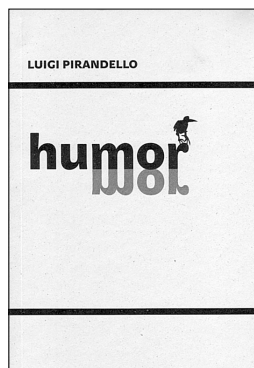
Trochu zavádějící se z hlediska českého slovního významu jeví název knihy *Umorismo*, do češtiny přeložený jako *Humor*. Humor v Pirandellově pojetí je totiž na hony vzdálen humoru v běžně chápaném smyslu žertu, komiky. V jeho výkladu se jedná o „procítění protikladů“, tedy pocitu, kdy nám je něco sice skutečně k smíchu, ale zároveň si uvědomujeme tragičnost jevu a smích nám tuhne na rtech, respektive vnímáme tragičnost jevu paralelně s jeho směšností. Pirandello na několika místech pomocí příkladů objasňuje rozdíl právě mezi humorem a komikou, ironií a satirou. Ne že by se vysvětlení rozdílů nevěnoval dostatečně, ale místy jeho argumentace nepůsobí zcela přesvědčivě (na jednom místě kategoricky odmítá jakoukoli polemiku se svým výkladem, protože jak jej podal, „tak to zkrátka je“). Oproti tomu pak uvedením příkladu Cervantesova *Dona Quijota* čtenáře okamžitě dovede k pochopení toho, v čem podstata humoru spočívá.

Nejvydařenější místa jsou ta, kde se Pirandello-spisovatel neubrání a zasahuje do textu Pirandella-teoretika. Jsou to pasáže uvedené příjemným „dámy a pánové“ či „moji milí“. Při kritice rétoriky a tradice stavících se do cesty tvůrčím činnostem autorů, kteří usilovali o jedinečnost vznikajícího díla, se Pirandello uchyluje vskutku ke květnatému a vtípnému popisu (přirovnání rétoriky k šatníku, kam se chodily oblékat nahé myšlenky, je velice příjemným oživením textu).

To neuhasitelné

Jan Suk — Petra Růžičková: **Tajná schodiště**, Kant — Zahrada, Praha — Tábor 2006

Nějaký čas mi trvalo, než jsem k druhé básnické sbírce Jana Suka *Tajná schodiště* (chronologicky ovšem mělo jít o knihu první, předcházející *Potopené pevnosti* z roku 2002 — ale takové už jsou „slasti“ vydávání poezie v Čechách) našel cestu.



Knihy je rozdělena do dvou částí zahrnujících několik samostatných kapitol. První je tvořena dosti neutříděným, výše zmíněným nakupením příkladů humoru, argumentace, polemik s jinými literárními teoretiky a jejich z Pirandellova hlediska nepřesným vnímáním humoru. Je to méně čtivou, místy až rozvleklou polovinou. To ne přímo uznává i sám autor, když píše, že jeho vysvětlování na prvních stech stranách eseje „možná trochu zpomalo

lilo [jeho] cestu“, především však zpomalilo četbu. Tematická rozříštnost této části zřejmě způsobila, že pro ni autor nenalezl (nebo jej možná ani nehledal) žádný souhrnný název. Avšak tím, jak v ní Pirandello krouží, i když neuceleně, stále těsněji kolem ústřední problematiky, aby ji na závěr pevněji uchopil, připravuje čtenáře na lepší pochopení druhé, teoretické části. Ta je věnována problematice humoru jako takového, tj. co to humor je, jaká je jeho podstata a povaha. Je, jak tomu má také být, teoretickým vyústěním a závěrem vyvozeným z předchozích tvrzení a úvah.

Velmi cenným pro orientaci v obsahu eseje je třicetistránkový jmenný rejstřík, který heslovitě uvádí pár základních údajů k osobám, které Pirandello cituje nebo na něž odkazuje jeho text. Důležitým pro lepší pochopení eseje je pak i dlouhý doslov, který je spolu s rejstříkem dílem překladatelky. Alice Flemrová v něm kromě obsahové stránky díla vysvětluje srozumitelně Pirandellovu poetiku a koncepci literární tvorby na základě spisovatelových vlastních výkladů.

Za zmínku stojí i grafické provedení názvu díla na přebalu knihy, které je více než vydařené. Vyjadřuje totiž ono „procítění protikladů“ tím, jak využívá slovní shody v českém názvu a staví proti sobě slova HUMOR a jeho část MOR, tedy dvě slova s naprosto „protikladným“ významem.

Co na závěr doporučit čtenáři, který se na *Humor* vrhne v očekávání nějaké té „zábavy“? Snad aby nejprve očima prolétl doslov, a pokud jej zájem o knihu neopustí (opustit by jej případně měl kvůli tématu knihy, nikoli kvůli kvalitě doslovu), je třeba obrnit se trpělivostí především při prvních kapitolách. Pak už je četba svižnější, text uvolněnější a zajímavější. I tak je však třeba mít na zřeteli, že se jedná o odborný text, kterým se nakladatelství Havran zavděčí spíše literárním badatelům a studentům románských literatur než běžnému čtenáři (knihy vyšla v rámci výzkumného záměru řešeného na FF UK). Přesto je ale chvályhodné, že bylo do češtiny opět přeloženo jedno dílo ze studnice italské literární teorie (připomeňme překlady Ecových esejů či *Americké přednášky* Itala Calvina). VĚRA SUKOVÁ

Verše se mi zdály být až moc křehké a éterické, nenacházel jsem v nich motivy, jichž bych se mohl zachytit. Oproti Sukově ostatní poezii se verše *Tajných schodišť* nevztahují tak často a otevřeně k mýtu a mytickému, vyrovnávání se s vyprázdněností a rozříštností světa „za dějinami“ tu ustoupilo do pozadí. Sukova vůdčí témata v nově vydané knize nejsou tak zřetelná. Texty sbírky vyznívají naopak velmi niterně, intimně, jsou tu verše snad až milostné, jenže i toto téma tu zůstává v náznaku, milostný náběh je vždy raději vpředen do obrazu, do enigmatické obrazné gnomy. →



Kolchidská kouzelnice v Sudetech

Jsou hry tak neúspěšné, že jejich premiéra bývá i jejich derniérou. Jsou ovšem i propadáky, které mohou udělat kariéru, jak svědčí osud Euripidovy tragédie *Medeia*, která v roce 431 př. n. l. sice v Dionýsově divadle v Athénách získala proslulé třetí místo, zato však se hraje dodnes. Mezi antickým autorem a dnešním divákem začíná pochopitelně stát stále nižší znalost řecké mytologie, a inscenátorům zase překáží pevný a průzračný tvar řecké tragédie a její chór. První problém se většinou odstraňuje tím, že nutné informace jsou sdělovány v programu, druhý se řešíva nejrůznějšími ozvláštňováním, přidáváním jakýchsi rituálních prvků...

Tímto směrem se vypravila v Malém divadle v Liberci nepokojná Věra Herajtová, která inscenovala hru v obdélníkovém prostoru obklopeném z obou delších stran diváky. Prostor je to pro diváka nepřehledný, protože valná většina scénických akcí se odehrává ve všech čtyřech rozích a některé děje probíhají dokonce simultánně. Režisérka a dramaturg skvostně vystavenou tragédii doslova rozstříhali, promíchali,

přestavěli, porušili přísnou kauzalitu příběhu, přejmenovali postavy a doplnili poměrně dlouhý prolog, takže se nakonec tragédie příliš neliší od chaotických postmoderních dramát. Herajtová dokonce akcentuje i krutost příběhu, když nechá Medeiu zabít děti před našima očima. Jednotlivé scény jsou jakoby epicky seskupeny kolem chystané svatby Iasona a Kreontovy dcery. Ta u Euripida nevystupuje, ale tady pod jménem Glauke získala sice němou, ale výraznou roli. Díky tomu se těžiště hry přesouvá jinač. Do hry vstupuje nový motiv — nerovný boj dvou žen o jednoho muže, který poněkud zatlačuje do pozadí konflikt mezi Medeiou a jejím nevěrným a nevděčným manželem, jemuž vše obětovala. Velkou změnu přinesla i proměna postavy Aigea, který u Euripida vystupuje v jedné, zdánlivě nedůležité epizodě. Je to však on, kdo svou touhou po dítěti odkryje Medeii nejzranitelnější místo mužovo a inspiruje ji k vraždě dětí. Tady je vlastně jedním z hostů na svatbě, je přítomen vraždě Glauky i Kreonta a podává o ní zprávu. Příběh tak postrádá původní gradaci a z poměrně úspěšné kolchidské čarodějnice

se tak povlovně stává obyčejná ženská ze Sudet, jak se trefně vyjádřila představitelka titulní role Markéta Tallerová, které inscenátoři dopřáli monumentální nástup: přichází vzorná a krásná v rudé róbě s předlouhou vlečkou táhnoucí se po celém jevišti. To je ale jediný příjemný vizuální prvek v celé inscenaci, protože vždy extravagantní Jana Preková tentokrát svými kostýmy nejenže postavám neposloužila, ale doslova je torpédovala. Ani nejbujnější fantazie patrně neodhalí, co jí táhlo hlavou, když se odhodlala některé z nich doslova zmaškařit.

Vzdor tomu všemu herci pokorně a oddaně slouží režijnímu záměru (obzvláště oceněna by měla být právě Markéta Tallerová) a z chaosu se rodí prostě a účinné sdělení, které diváci spontánně přijímají. Ostatně v zemi, kde se rozvádí téměř každé druhé manželství a kde si manželé vyřizují účty právě prostřednictvím dětí, je to téma více než aktuální. MAGDALENA BLÁHOVÁ

Euripides: *Medeia*, přeložil V. Renč, režie Věra Herajtová, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec

→ Ani poezie *Tajných schodišť* není příliš konkrétní či věcná, jak je ostatně pro Suka charakteristické. Zároveň však i abstraktní pojmy se tu občas zdají být přítomny v trochu moc obecné rovině, zůstávají nahozeny a ne už vtaženy do důsledněji formulované myšlenky. Některé obrazy mi tu zněly až moc matně, stopené v matoucí hloubce.

Klíčem, jehož pomocí se mi sbírka začala postupně otvírat, se mi stal výtvarný doprovod knihy, tvořený velkými, barevně tónovanými fotografiemi Petry Růžičkové. Ostatně výtvarnou složku autoři pojali jako nedílnou součást knihy. Fotografie často zabírají celou dvojstranu, Růžičková je uvedena v titulu rovnocenně k básníkovi. Přitom Růžičkové snímky jsou, při vši své nadechnutosti a „velkoplošnosti“, v něčem podobně sférické, matoucí a éterické jako verše *Tajných schodišť*. Převážně se jedná o snímky pořízené z letadla, skoro bychom měli chuť říct z kosmu. Zároveň u některých až zaváháme, nejde-li naopak o snímek mořské hlubiny, mořského dna. Jsou tu i fotografie, které by docela dobře mohly zachycovat cizí planetu, rozrytou vodami a zakrytou výparů neznámého složení. A pár snímků je minimalisticky postaveno na jednom nádherném momentu, který si sám z letadla pamatuji. Jde o okamžik, kdy z krajiny, jinak setmělé a zalité stínem, svítne jediná sluncem prudce ozářená vodní plocha, jezero, třpytící se tuha říčních meandrů či krovky umělých ramen šikmo přiléhajících k toku řeky.

Přesně tak jsem se posléze začel i do Sukových básní. Začal jsem vnímat stinná území zámlk, o něž se verše opírají, a oproti nim jednotlivé ostře vyřezané obrazné či myšlenkové „meandry“ anebo „slepá ramena“, jimž možná v dané básni chybí sdělnější kontext, které však zároveň, roztroušeny knihou jako niterné fragmenty, tvoří dohromady zvláště ztlumený, zpytavý, hloubavý, příznačně potrhany kontinent. I v Sukových básních jsem našel matoucí perspektivu, kdy věci nahlížené „z výšky“ by mohly docela dobře být i útržky spatřené v hloubce u dna. Ostatně Suk sám, myslím, tu a tam nepřímou reflektuje staženost, zdušenost své poetiky, přičemž ji zároveň uvádí do širšího kontextu postdějinného světa, v němž se to podstatné odvrací od rušného povrchu k okrajům či klidí rovnou ke dnu. „*Pohyblivý chrám, který se bojí hladiny, / a proto si vyhledal hloubku.*“

Mnohé z básní začínají větou postulující jakési niterné východisko, otevírají se uvozujícím básnickým tvrzením, jež paradoxně hned zkraje shrne „situaci“. Následný text pak výchozí definitivu dále křehce a omněně rozvíjí: „*Ještě jsme se málo zranili.*“ Podobné úvodní sentence jsou zpravidla prodchnuty potlačenou naléhavostí, skrytou zjitřeností, pocitem samoty, jež však významně přesahuje pouhou samotou osobní: „*Tak zde úpěnlivě ztracen.*“ Často z niterného naléhání těchto úvodních veršů-vět přirozeně vytane otázka: „*Co bys měl ještě říci?*“ A pravidelně se osobní, soukromé já tohoto ptaní mění v dějinné, mytické my: „*Kde leží náš začátek?*“ „*Čím znamenání?*“ Meditativní tázání se dále posouvá v naléhání, dorážení: „*Jaká jsou tvá temná rizika?*“ A zase tu je perspektiva významuplně rozmlžena, zpytování míří nejen k sobě samému, k niternému „*sebednu*“, ale obrací se šířeji k celému světu, možná k čemusi nadzemskému.

Tyto výrazné ustavující sentence dodávají sbírce charakteristický přemítavý tón, ale také její výpověď vnitřně sjednocují. Zároveň naznačují, že i pod okolním, místy třeba rozostřeným povrchem se pořád skrývá pevná existenciální struktura. Fragmenty vypovídají o složitém, tápavém ohledávání vnitřní identity, o vyrovnávání se s vlastní samotou i s tím, jak se tato samota má k okolnímu světu, jak se srovnává zase s jeho monumentální sa-

motou. Ve svých křehkých meditacích dokáže Suk propojit osobní vnitřní vesmír s dimenzí okolního kosmu. Tělo tu může být tělem blízkého člověka i tělem samotné země. Hned vedle milenců se rozprostírá vychladlá, proto však ne méně tajemná „*Atlantida tohoto světa*“. Intimní, niterné ztišení je konfrontováno s neustálou přítomným naléháním žítí a vnějšího světa, jejich žhavé a palčivé, ale také dychtivé podstaty. „*To neuhasitelné, / co světem nazýváme.*“ Neuhasitelné jsou požár i žížeň; Suk dovede jemně odstíňovat niternou dialektiku věcí a vztahů tohoto světa. To „*neuhasitelné*“ si zároveň ale žádá pojmenování. Pojmenování ovšem, přestože se k němu s odvěkou nadějí upínáme, je zas jen součástí téže nesamozřejmosti a palčivosti jako okolní neuhasitelný, nehasnoucí vesmír. Přesto cítíme nutnost se této žhavosti a pronikavosti vydat v plen. „*Tvůj letitý kámen chce / žár písma.*“

Suk si v *Tajných schodištích* osvojil holanovské východisko a ve svých verších vytváří jakési gnómické sentence, plné zastřešeného enigmatu. Nesnaží se ovšem znít závratně či titánsky jako nedosažitelný mistr, nevyužívá ve svých obrazech uhrančivě znásilňovanou věcnost jako Holan, ale trpělivě, skrovně krouží okolo několika základních pojmů, symbolů či jevů, k nimž je mu dáno se ustavičně vracet. Čas, noc, moře, břeh, dům, anděl, ráj, slovo... „*Pramen netrpělivosti, / ale teprve ústící řeka / může být řečí.*“ Podobné gnómy nejsou holanovsky drtivé, zkraje se nám pro svou abstraktnost snad i trochu vysmekají z ruky, než k nám posléze dolehne jejich do sebe obrácený, imanentně unikavý význam. A zase je tu cit pro dialektiku vnitřního ustrojení a symbolického prolínání věcí a pojmů: přirozené, dokonce jaksi „*zakládající*“ napětí mezi pramenem a ústím řeky se hned velce do napětí mezi zavřeností řeči a nehotovostí, *netrpělivostí* nepojmenovaného, předřečového světa. Suk ve svých verších zachází s „*velkými*“, obecně, znakově, symbolicky působícími pojmy a výrazy a je škoda, že některá jeho spojení, přestože uvěříme jejich vnitřní naléhavosti, přece jen zazní omšele, vágně: „*Jedové přeje časů;*“ „*nehleď tam, kde je prázdnota...*“ Básník z těchto pojmů netvoří žádný, třeba intuitivní systém, spíš jimi jen vytyčuje svou nejistou cestu. Suk je autor nadčasový a při vši své niternosti zároveň — ale to si vlastně neodporuje! — docela nezemský; sytější evokovanou věcnost tu příliš nenalezneme. Když se však vynoří, o to víc nás malá, do sebe zatavená ploška překvapí svou pestře podvratnou lakoničností: „*Vězíš zde, / mezi topolem, třešní, nicotou.*“

Na jednom místě se Suk ptá: „*Kdo by měl ještě odvahu / do sebe zakreslit / andělský znak?*“ Ano, nejde o nic menšího. A možná podobné tázání vyzní až pateticky, nečasově romanticky. Všem těmto úskalím se básník vystavuje s přirozenou vážností a odhaleností, ví, že klade své vypjaté otázky v době, která opravdový patos ponížila a vytěsnila. To, co se zdálo v Sukově poezii až moc křehké, může být též neústupná víra v produchovnělejší perspektivu nahlížení světa. A pak si u citovaného textu na protilehlé straně všimneme fotografie Petry Růžičkové, na níž zářící meandr řeky padá přes nakloněnou rovinu neznámé planety kamsi dolů, k okraji stránky, jako rozechvělý, nedotažený pokus o nebeské písmo. Nebeský klikyhák. Andělský znak. I Sukovy verše mohou být podobnými náběhy na drobné nebeské (nebo nabízené) náčrty. Náběhy psané s nostalgickým vědomím, že dnešní svět sice ještě nabízí své „*velké*“, starosvětské pojmy, ty však nesoudržným, „*netrpělivým*“ obrysům dneška stále méně odpovídají. Pokusy psané s tušením, že obraz, aby byl výstižný, musí do sebe zahrnout i kus okolního znejistění. „*Lod, vědoucí, / že pluje / bez kotvy.*“

JAN ŠTOLBA

Hluboká kniha o blues

Robert Palmer: **Opravdové blues**, přeložila Eva Holická, Argo, Praha 2006

Kniha Roberta Palmera, přeložená jako *Opravdové blues* (Deep Blues, NY 1982), vyšla sice s pořádným zpožděním, zato v žánru, kde na nějakém čtvrtstoletí nesejde. O blues se u nás psalo kdysi jako o „hudbě utlačovaného černého lidu“, který „pod bičem otrokáře žil“. Bluesman jakožto lidový mudrc chmurně medituující nad rasovou diskriminací byl produktem bluesového revivalu, pěstovaného bílým intelektuálním publikem od padesátých let. Do této pozice se úspěšně vtěsnali i byvší matadoři zábavních orchestrů, jako byl Big Bill Broonzy, a v případě nejnutenější potřeby i první mistři elektrické kytary. Věrohodnější náhled českému prostředí nabídla skrovná literatura od konce let šedesátých, od epochální studie Petra Dorůžky *Defenestrováné a devalvované blues* (Pop Music Express), která nastínila sílu bílého bluesového hnutí v Británii i USA. Tento náhled se dostal k Chicagu, v němž se venkovské sólové blues v řevu heren a dupáren přetavilo v hutný elektrický sound. Monografie oponuje oběma pohledům — puristickému i předrockovému.

Robert Palmer (1945–1997) byl americký etnomuzikolog, editor *Rolling Stone*, a asi „jediný jazzový kritik, který si zahrál s Ornette Colemanem“. Z jeho hudebních počínů lze jmenovat kultovní folkpsychedelickou skupinu Insect Trust. Jako badatel po sobě zanechal množství článků, sleeveenotes a scénářů pro BBC. Monografii *Deep Blues* svěřilo nakladatelství Evě Holické, která zvolila dobrou verzi překladu názvu, ženská jména jednoznačně přechýlila a operativně zvládla pasáže, v nichž bylo nutné uvést původní termín i jeho český překlad („řikaj mi Destruction [Zkáza]“), a úspěšně se popasovala s jižanským dialektem. Samotnému překladu lze vytknout jen občasný anglický slovosled (hráli boogie-woogie figury, s. 234). Možná by stálo za úvahu nepřekládat termíny „entertainer“ jako „bavič“, „shouter“ jako „křikloun“ nebo „King Biscuit Time“.

Robert Palmer se mezi bluesmany i jazzmany suverénně pohyboval a s jejich životním stylem se osudově asimiloval. Svou knihu napsal jako insider, což je její síla i slabost. I když se nepředpokládá, že má čtenář naposlouchanou ohromnou komentovanou diskografii, četba vyžaduje schopnost rozeznat poslechem základní osobnosti blues a rocku. Palmerovo porozumění bluesmanům vede i ke stavbě textu, který ne zcela přehledně začíná uprostřed děje — čili na začátku čtyřicátých let, kdy Alan Lomax marně pátrá po zesnulém Robertu Johnsonovi. Komu není jasná chronologie amerických dějin posledních dvou staletí a geografie především delty Mississippi, a navíc i hudebních stylů, ten se v knize utopí. Kapitoly začínají u současných setkání a vracejí se do minulosti. Blues navazuje na tradice africké hudby s jejími polyrytmy, „blue notes“, responsoriálním systémem a zvuky narážujícími lidský hlas. Ale jako strukturovaná forma se vyvinulo na sobotních pijatkách černých nájemců půdy a pomocných dělníků na ohromných pozemcích Dockeryho farmy pár mil od městečka Cleveland ve státě Mississippi. Téměř všichni klasické blues jsou buď na Dockeryho farmě doloženi, anebo se toulali po nepřítli vzdálených městečkách a městech. Pozadím vzniku blues nebyla „Afrika“, ale řemeslní černošští muzikanti, hrající pro zábavu a peníze cokoli od evropského populáru po

gospely. Z jejich pohledu bylo blues čímsi divným, cizorodým. Palmer nevykládá „hudbu delty“ jako předchůdce rokenrolu, ale jako svébytný, společensky, časově i prostorově definovaný fenomén, nepřístupný dokonce i černochům z jiných částí USA.

Blues sice směřuje, ale přímo se neváže k dvanáctitaktové formě. Jasně strukturované blues z nahrávek formulovali bluesmani až ve studiu, zatímco totéž hráli na večírku v „nekonečné“ archaické formě celé hodiny. Až „postmoderní“ bylo pojetí originality: autoři pracovali s veršovými prefabrikáty, s frázemi, které kombinovali a pozměňovali, a očekávali, že s jejich produkty se bude zacházet stejně. Jsou tedy proti duchu blues právní spory vedené majiteli autorských práv s rockovými giganty o ten či onen bluesový motiv.

Historicky vzniklo blues někdy kolem roku 1897, kdy je hrál „záhadný tulák“ Henry Sloan na Dockeryho farmě. Už jeho přímí následovníci se buď dožili světového rozmachu své hudby, anebo se o něj mocně zasloužili. Není protikladu mezi venkovským a městským blues, interpreti se volně obraceli k tomu či onomu, jak obživa vyžadovala. U nás glorifikovaný rokenrol padesátých let byl uhlazeným intermezem mezi drsností bluesové klasiky a rocku šedesátých a sedmdesátých let. „Zakladatel“ Charley Patton (1891–1934) by jistě ocenil renesanci jím proslaveného rozbití kytar a i hypnotických repeticií jediného akordu v šedesátých letech. Jen otrávená whisky znemožnila „praotci rokenrolu“ Robertu Johnsonovi (1911–1938), aby podobně jako Howlin' Wolf (1910–1976), Muddy Waters (1915–1983) nebo John Lee Hooker (1917–2001) vystoupil na koncertech i nahrávkách se svými světoznámými obdivovateli, kteří proslavili jeho blues. Černí klasikové byli tímto vývojem zjevně uspokojeni a k výkonným bílým rockerům se stavěli shovívavě. Robert Palmer označuje některé „bílé“ verze bluesových standardů za „parodie“, vyostřen je vůči Ericu Claptonovi. Jeho purismus je však daný osobní zkušeností a rozporem hudebníka a kritika a může působit jako antidotum vůči purismu akademickému v oblasti blues.

Blues, obzvláště to z Delty, nikdy nebylo intelektuální li-bůstkou. Ve skutečnosti bylo taneční hudbou a obživou a pojednávalo o bazální tematice, jakou bylo vydělávání peněz a jejich utrácení za „chlást, baby a gramec“, případně o tématech kriminálních. „Lepší černoši“ se od příliš zemitého kytarového blues záhy distancovali ve prospěch noblesnějších pianistů a swingových orchestrů. Blues nikdy nemělo „zlatou éru“. Ze „šťastné“ Delty černoši masově odcházeli na sever. Bluesoví interpreti kočovali mezi Deltou a Chicagem zprvu jen s kytarou, hluk chicagské tančírny přebili elektrifikovaným combem a nabídku vstupu do jazzového orchestru rádi přijali. Palmerova historie popírá i představy o „nekomerčnosti“ blues. Dodnes probíhá rozhlasová bluesová show, sponzorovaná firmou King Biscuits. Jistý Riley (B. B.) King si vystavěl popularitu na hudebních pořadech propagujících lektvar Pepticon, přičemž do módních hitů coby playbacku naživo zapouštěl kytarová sóla.

Podle Roberta Palmera se blues přirozeně proměňuje, nicméně přece jen to zemité, pocházející z Delty, se neztratí ani u kultivovaných kytarových kingů. Bílí muzikanti ty černé „přehrají“ v počtu not, ale blues se pozná ve zpěvu, v jeho specifickém frázování i tónovém kolísání. Atributem blues je skrovná harmonie, rytmičnost a bottleneck. Blues je jedno, a spočívá nikoli ve správně zahraničných dvanáctkách, ale v pořádně zataveném propojení poezie a hudby až do míry, kdy slovo je nástrojem a kytara mluví.

PAVEL ONDRAČKA

Revoluce a svátky

Mona Ozoufová: **Revoluční svátky 1789–1799**, přeložila Pavla Doležalová, CDK, Brno 2006

Význam svátků ve Francouzské revoluci, ať již rušených či nově zaváděných, je nepřehlédnutelný a povšimli si jej už starší badatelé. Kniha Mony Ozoufové však přináší nové uchopení starého tématu. Autorka patří ke klasikům revoluční historiografie, do níž trvale vnáší nové náměty a překvapivé úhly pohledu. Obě přichází ke slovu také v této knize.

Svátky patří k antropologickým konstantám lidské existence, nelze bez nich žít. V rozdílných podobách se s nimi setkáváme v jednotlivých národních společenstvích, kulturních i civilizizačních okruzích. Jakkoli můžeme dnes — a zvláště v naší zemi — hovořit o jistém „odsvátnění“ velkých festivit, o rutinní oficialitě státních výročí, komercializaci křesťanských svátků, svátcích slavených hrstkou přeživších za nezájmu veřejnosti (výročí spojená s represemi nacismu a komunismu) apod., neznamená to, že by se svátky z našeho života vytrácely, a přes jejich přesun do privátnějších sfér lze zřejmě očekávat návrat svátků zapojujících a zasahujících širší skupiny národního společenství. Půjde o spontánní hnutí, nebo akt velkého Rozumu? A může být plánování svátků vůbec úspěšné? Otázky podobné, jaké řešili i revolucionáři na sklonku osmnáctého století.

Mona Ozoufová staví před čtenáře prostřednictvím svátků obraz Francouzské revoluce. Svátek v sobě koncentruje ideové polemiky, přispívá k vytváření rozkolu náboženství a rozumu, stojí v husté síti sociálních a hospodářských vztahů francouzské společnosti, představuje prostředek demokratizace a utváření nových elit. Jeho výzkum tak pro historika může představovat cestu k poznání společenských proměn v dramatických událostech, kdy podle mnohých badatelů docházelo ke změně paradigmatu a starý režim se převracel do moderní společnosti. Autorka svou knihu rozvrhla do dvou částí kombinujících chronologický a problémový přístup. V první části dominuje složka vývoje v čase, ve druhé je dána přednost rozboru hlavních otázek. Zatímco první část je výrazněji provázána s politickými dějinami a velkými osobnostmi, druhá se více věnuje půdorysu svátku a malým dějinám, zapojení svátku do života a jeho recepci spo-

Postpolitické divadlo Elfriedy Jelinekové

Barbora Schnelle: **Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu**, přeložili Barbora Schnelle a Pavel Drábek, Větrné mlýny, Brno 2006

Jméno dramatičky a spisovatelky Elfriede Jelinekové je známější než její dílo. Provakace a skandály, které vyvolávají její ostře kritické texty korunované Nobelovou cenou, se zadírají do podvědomí a roste tak mediální obraz té, která si kálí do vlastního hnízda. Podobně jako Thomas Bernhard i ona se nemilosrdně strefuje do rakouských specifik, její gesto se však nezastaví na hranicích, ale bere si na mušku všechna současná témata — mediální kulturu, společenské stereotypy nebo třeba mocenské manipulace včetně konfliktu v Iráku. Navzdory patetičnosti, bezbřehé deziluzi, zarputilé angažovanosti, nesmlouvavému postoji

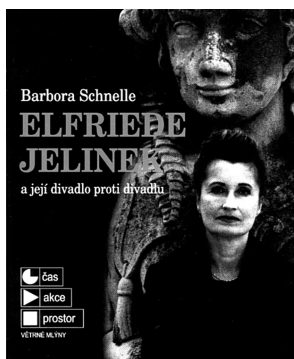
lečností. Celou knihou pak prochází kultivovaný dialog s badateli, kteří se tématem zabývali dříve; na okraj se tak dozvíme třeba i to, co znamenal svátek pro Julesa Micheleta.

Přes všechnu snahu revolucionářů ukazuje podrobné zkoumání jejich úsilí četné kontinuity s předchozí dobou. Byť zejména roky 1789 a 1792 se nesly ve znamení asi nejvýraznějších pokusů o rozchod se starými festivitami, nepodařilo se ani při vší oficiální podpoře a při nejtuzší kontrole vymýtít ze společnosti vzorce chování se staletými kořeny. Snad nejlépe je to patrné na nezdaru v nahrazování nedělí dekádními svátky. A co více — nové svátky byly sice na jednu stranu zaváděny s velkými náklady a úsilím o zdůvodnění, na druhou stranu snad není mezi nimi jediný, který by nebyl zároveň zesměšňován a dehonestován. Jedna ze zbraní revoluce — zesměšňování, parodie — se obrátila proti ní samé.

Pět kapitol druhé části, věnovaných základním složkám svátku, přesahuje zdánlivě jasně ohraničené téma knihy. Autorka rozebírá prostor a čas svátku (místo konání a hlavní fáze průběhu), ideovou (výchovní) funkci svátku, jeho recepci a pojmání na venkově a v malých městech a nakonec problém „přenosu posvátnosti“. Pokud kapitoly o prostoru a čase přinášejí systematické uchopení nezbytných kategorií a některá ze zjištění jen konstatují očekávané, závěrečné tři kapitoly se výrazněji než všechny ostatní zaměřují na vztahy, v nichž byly svátky zapojeny a jež samy vytvářely nebo měnily. Text se zde věnuje francouzské společnosti, jak svátky přijímala či odmítala, co od nich očekávala, jakou funkci vlastně plnily. „Revoluční svátek měl být bezprostřední, a přece se stal snůškou toho, co se musí a co se nesmí, měl nabídnout setkání všem členům společenství, a přece vždycky někoho nechal za dveřmi, zkrátka změnil se v parodii, kde vládla samota“ (s. 17). Výsledkem autorčina výzkumu však není konstatování nezdaru revolučního úsilí, ale citlivá reflexe nebezpečí, jež tkví v jisté schematičnosti takto postavených otázek.

Revoluční svátky Mony Ozoufové jsou knihou v mnoha směrech příkladnou: postavením tématu, metodou zpracování, promyšlenou koncepcí a v neposlední řadě i živým ztvárněním, jež neupadá do pseudoodbornické pojmové hantýrky a přitom zohledňuje četné podněty sousedních oborů. Ve všech ohledech nabízí inspiraci nejen historikům Francouzské revoluce.

TOMÁŠ BOROVSÝ



se její hry stávají událostmi i pro měšťácké publikum. Vysoká míra masochismu a sebetřýznivých sklonů se v Rakousku po pracích Handkeho, Schwaba a především Bernharda pěstuje i nadále.

Její angažovanost nemá mezí, nic jí není svaté, a proto zde chybí opěrný bod, z něhož by své jedovaté šípy střílela. Kritika se tak mění v exhibici, ve slovní průtok přesných postřehů, v maximální negaci všeho a všech. Jelineková křiklavě deklaruje svůj nesouhlas s dnešním světem, ale zároveň nevěří v jeho nápravu. Cílem není změna, ale působení na privátní svědomí každého jednotlivce. Její výkřiky jsou tak spíše jen opisem stavu než cestou ke spásě. →



Tajemství dětského filmu

S jistou nadsázkou lze říct, že čeští tvůrci stále pátrají po kouzelné formuli, která by rozluštila tajemství dětského filmu, popřípadě filmu pro mládež. Současná situace naznačuje, že tajný návod se ztratil a dřívější sláva a úspěch československého dětského filmu jsou stále hledaným pomyslným kamenem mudrců.

Nejnovější film Pavla Jandourka *Maharal* — *Tajemství talismanu* vstoupil do kin po značně intenzivní propagační masáži. S očekáváním ho proto přivítaly nejen děti, pro které je primárně určen, ale i dospělí, kteří už mají dost všeho toho poněkud příliš uleželého ryze českého pábitelství. Golemovské téma, genius loci města Prahy a krásná Bára Seidlová (v roli Kristiny) — to jsou karty, se kterými se dá zohrát slušná partie.

Všechno to začíná hluboko v minulosti: umírající rabi Löwe svěří dvěma vyvoleným tajemství knihy *Via Lucis*, která je klíčem k nalezení kamene mudrců. Rozmluvu u rabiho lože však vyslechne také děvče, které rabimu nese pohár vody. A od té

chvilce si tajemství začne hledat vlastní cesty, kdy a komu se zjeví.

Souhrou náhod se posvátná kniha dostane za okupace opět do rukou jistého děvčete a na počátku jednadvacátého století ji v pražském antikvariátě objeví — kdo jiný než mladá dívka. A protože zrudněné dívky našeho století jsou evidentně emancipovanější a ambicióznější než dívky staletí uplynulých, začíná Alena (Adriana Neubauerová), sestra Kristiny, s pátráním na vlastní pěst. Jaká náhoda, že její starší sestra je doktorkou historie a ještě navíc vlastní přesně takový rudolfinský jad, jaký je k rozluštění tajemství nezbytný. Protože ale v rodinném filmu jedno dítě nestačí, musí se Alena nejprve seznámit se dvěma chlapci, z nichž ten starší je vnukem proslulého amerického hledače pokladů Aarona Cohena (Bořivoj Navrátil). Pak už stačí jen najít mrtvolu majitele antikvariátu a naopak nenajít jistou židovskou knihu a je jasné, že o tajemství se zajímá i někdo další. Krádež na Zvíkově, nějaký ten optický pokus, při kterém se světlo chová — řekněme — nestandardně,

zatoulaná holčička se švihadlem a babička, která není tak úplně obyčejná — s tím vším se děti setkají, dřív než je poklad nalezen a zloduch odhalen.

Jandourek měl v ruce vysoké karty; rozmělnující scénář (jeho autorem je Martin Bezouška) plný oslích můstek mu ale neumožnil vynést je v pravou chvíli. Hercům lze těžko vytýkat nepřesvědčivost, když scénář místy tak rezignuje na vnitřní logiku příběhu, že upadá spíše v parodii sebe sama (například scéna zázračného uzdravení). Klíčové poselství o velikosti těch nejmenších zůstává jen plácnutím do vody, když dětský divák je zřejmě chápán jen jako méně náročný dospělý. O tom, že si tuto nedotaženost uměleckého záměru uvědomil i sám režisér, svědčí závěrečná scéna o (ne)splnitelnosti dětských snů. Nic naplat, ani tisíciletá voda z českého filmového rybníčku oceán neudělá. Tajemství filmu pro mládež nalezeno nebylo.

KAMIL VĚCHÝTEK

Maharal — *Tajemství talismanu*,
režie Pavel Jandourek, ČR 2006

→ Kniha Barbory Schnelle *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu* obsahuje základní životopisná data ze života autorky, jež slouží jen jako vstup na hlavní pole zájmu, kterým je feministické hledisko na autorčinu tvorbu. Po úvodní kapitole nastiňující genderová východiska se Barbora Schnelle soustředí na analýzu vybraných děl, která jí nejvíce naplňují stanovené téma. Od tohoto základního kmene se pak její úvahy paprskovitě rozvíjejí k filozofujícím reflexím či k reáliím stojícím za textem. Ty jsou pro řadu děl zásadní, neboť Jelineková reálné motivy splétá a zaplétá do svých fiktivních osidel (*Klára S.* líčí nikdy neuskutečněné setkání klavíristky Clary Schumannové s italským básníkem Gabrielem d'Annunziem, postava zdravotní sestry Emily ze hry *Nemoc aneb Moderní ženy* odkazuje k osobě a dílu Emily Brontëové). Intertextuální charakter autorčiny texty přímo vyzývá k dešifrování zhutněných úvah, motivů, citací i převzatých vyprávěcích muštrů (např. upírů literatura), sama Jelineková se hlásí k tvorbě jako montáži složené z cizích citátů. Recykluje pramenné zdroje ve prospěch jejich nové sdělnosti, jak píše Barbora Schnelle.

Divadelní texty Elfriede Jelinekové boří klasickou stavbu dramatu; její hry tvoří mnohohlasé monology, které se proplétají bez výraznějších interakcí, bez point a gradace. Neslouží ani k psychologizaci postav. Repliky figur jsou vyvázané ze závislosti na ději a nemají ani ilustrovat či kopírovat přirozené lidské jednání — jsou to jen shluky výroků. Zároveň je význam vyřčeného okamžitě shozen, „žádná z postav se nebere vážně“. Jelineková se nezajímá o postavy, ale pouze o výhradně o text.

Analýza Barbory Schnelle se přísně koncentruje na jednotlivé autorčiny texty, vzdává se konotací a vazeb se současnou německojazyčnou postdramatikou a svůj pohled zaštiťuje genderovým přístupem — tématem postavení ženy v současné společnosti. Na pěti vybraných hrách — *Klára S.*, *Nemoc aneb Moderní ženy*, *Totenauberg*, *Berla*, *hůl a tyčka* a *On není jako*

on — demonstruje „ženský pohled“ Jelinekové, který se v pozdějších hrách stává méně zřetelným, spolu s dalšími tematickými autorčinými okruhy — xenofobní tendence rakouské společnosti, triviální mytologizace, materialistické pojetí světa aj.

V závěrečné kapitole „Divadelní estetika Elfriede Jelinek“ Schnelle otevírá ironicky formulovaná teoretická stanoviska nesmlouvavé autorky, která se vymezují proti divadlu jako součásti konzumní kultury, proti tradičnímu pojetí divadla: text je vyvázan z vazeb psychologických, emocionálních, kauzálních... ten je důležitý sám o sobě. V herci pak spatřuje „dobře namaštěné svalstvo“. Jelineková útočí i proti postu režiséra, ve kterém vidí především prznitele svých textů. Jejím řešením při hledání nového divadelního tvaru je módní přehlídka, kdy modelky ozdobené šaty budou mimovolně deklamovat repliky.

Dalšími tématy, jež Barbora Schnelle v závěrečné kapitole rozkrývá, jsou „feministická kritika patriarchátu“, kterou demonstruje na prvních autorčiných hrách; marxistické smýšlení, dále Barthesovo pojetí mýtu. Zajímavou otázkou práce Jelinekové s jazykem, který zhusta vstřebává citace, kliše, vyprázdňené rčení, dokládá Schnelle na hře *Burgtheater*, účtující s rakouskou nacistickou minulostí. Její texty složené z již vyřčeného (citace a parafráze) zrcadlí podle Barbory Schnelle i její chápání reality, kterou nahlíží jako „citát nebo kopii společenských stereotypů nebo mediálních vzorů“.

Práce Barbory Schnelle je výjimečná hlubokým ponorem, podrobnou analýzou jednotlivých textů i teoretickým zázemím. Vrchol práce spatřuji v úvaze o politickém divadle, které v rukou Jelinekové přestalo být nástrojem změny společnosti (Bertolt Brecht). Slova zaznívající z jeviště se už nemohou stát součástí společenské výpovědi. Skrze ironii, hyperbolu a parodii se Jelineková od pronášeného distancuje, zřídka se formulace vlastního etického postoje. Schnelle tedy dochází k závěru, že „paradox nového politického divadla, divadla svědomí, tedy spočívá v jeho vzdání se přímého politického působení“. DORA VICENÍKOVÁ

Pokus o dějiny americké poezie

Jiří Flajšar: *Dějiny americké poezie*, Oftis, Ústí nad Orlicí 2006

Sepsat dějiny americké poezie do jedné monografie je mimořádně ambiciózní projekt, který v sobě skrývá mnohá úskalí. Mladý olomoucký amerikanista Jiří Flajšar našel odvahu se do náročného úkolu pustit a ne všude uspěl. Motivací byl autorovi jednoznačně fakt, že obsáhlá shrnující studie o americké poezii v našich končinách chyběla. Český čtenář zajímavější se o americkou poezii si musel dosud vystačit s několika sporadickými články k různým autorům v literárních časopisech nebo se staršími úvody k antologiím, například od Zábrany či Jařaba. *Dějiny americké poezie* jsou záslužným, ale slabším pokusem zmapovat obrovský terén a poskytnout ucelený vhled do problematiky.

Již titul knihy je zavádějící. Název totiž budí dojem, že text pojednává o pěti stoletích americké poezie. Těžiště knihy ovšem jednoznačně leží v období od roku 1945 do současnosti. Staršímu období od počátků amerického písemnictví až do konce druhé světové války se věnuje pouze první část knihy v rozsahu pouhých dvaceti stran. Výsledkem je velice stručný, překotný

Jiří Flajšar

DĚJINY AMERICKÉ POEZIE

přehled rozsáhlého období, který sice obsahuje jména nejdůležitějších autorů, ale celkově je povrchní a zkratkovitý. Jedná se skoro o jakýsi školní výtah především z Rulandova a Bradburyho *Od puritanismu k postmodernismu*, což ostatně dokládají hojně citace. Kapitoly ve druhé části knihy (2 až 11) již poctivě pokrývají významná hnutí a vývojové éry americké poezie druhé poloviny dvacátého století. Místy jsou charakteristiky příliš zjednodušující,

ale vzhledem k rozsahu knihy by to bylo pochopitelné. Při snaze o přehledné členění do kapitol je jasné, že někteří básníci se nebudou chtít do omezujících škatulek vejít, což je přirozené a není to na závadu. Systematické dělení poslouží hlavně čtenářům a je nezbytné pro celkovou orientaci v tak rozsáhlém materiálu. Najdeme zde kapitoly podařené (konfesijní poezie), které důkladně a vcelku srozumitelně představují jednotlivé směry, jakož i kapitoly méně podařené (projektivní verš), které se pokoušejí postihnout hlavní myšlenky hnutí. Třetí část, věnovaná

multikulturní poezii (kapitoly 12 až 17), se snaží pokrýt americkou etnickou tvorbu skutečně od jejích počátků až do současnosti, a otvírá tak zajímavý svět, který běžně stojí stranou zájmu tradiční literární historie, jak ji prezentuje část druhá. Čtvrtá část (kapitoly 18 až 22) se snaží postihnout „jinam nezařaditelné“ fenomény americké poezie. Zůstává ale spíše u náznaků a poznámek, nejde o podrobné studie. Na druhou stranu jsou to kapitoly původní a přinášejí zajímavé informace. Závěrečná bibliografie je sice zcela ohromující, ale zásadně jí chybí rozdělení na primární a sekundární zdroje.

Obrovské množství inspiračních zdrojů dokládá značnou erudici, ale náročného a poučeného čtenáře kniha patrně zklame. Autorovým cílem určitě nebylo vydat široký přehled různých tváří americké poezie, ale akademickou studii. O tu se ale nejedná. Je očividné, že mnohé citace, které mají dodat myšlenkám argumentační váhu, jsou nefunkční. Velice často se jedná o prázdnou informaci typu „XY o tom soudí toto“, aniž by byla idea dále rozvedena. Co zde citelně schází, je autorovo kritické hodnocení, polemika, vlastní originální interpretace představovaných jevů a básní, protože bez nich se text stává jenom jakousi kompilací nejrůznějších názorů vybraných z antologií a encyklopedií, za něž se pak sám autor schovává. Ve snaze o maximální objektivitu a urovnanost se pisatel vytrácí a četba beznadějně uspává. Aspoň na okamžik to v knize zajiskří, když se Flajšar šťavnatě vypořádává s beatniky (s. 137). Přestože nemusíme sdílet autorovy básnické preference, je takový moment inspirativní a nutí čtenáře k vlastním úsudkům. Takových míst je ale málo.

Za všechno může čas a přesun od orality ke gramotnosti

Walter J. Ong: **Technologizace slova**, přeložil Petr Fantys, Karolinum, Praha 2006

Nakladatelství Karolinum vydalo překlad pozoruhodné knihy amerického kněze a literárního teoretika Waltera J. Onga (1912–2003), která poprvé vyšla roku 1982 pod názvem *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Český titul *Technologizace slova* je snad efektní, ale poněkud zavádějící: původní název knihy ochudil o jeho první část, která by se snad bez problému dala adaptovat jako „Orality a gramotnost“. Samotný překlad anglisty Petra Fantyse je ale, jistě i díky „přátelskosti“ originálu, srozumitelný a plynulý, vsazený do vhodně zvolené a úhledné grafické úpravy konceptuálního umělce a grafika Jana Šerých.

V čem je Ongova kniha pozoruhodná? Poctivý badatel, který již předtím zasadil zářezy v několika oblastech výzkumu (především katolictví a středověká rétorika) a kterého bychom těžko mohli podezírat ze snahy o efektní aplikacionismus, využil princip McLuhanova mediocentrismu v literární vědě. Ta si podle Onga dosud příliš výrazně nekladla otázku, do jaké míry samotné médium ovlivnilo a ovlivňuje obsahy literárních textů a obecněji jakýchkoli sdělení. Médium přitom Ong spolu s McLuhanem chápe v širokém smyslu, je jím tedy jak hlas, tak i písmo, později knihtisk a ještě později elektronická média (která jsme nejvíce zvyklí pojímat jako média). *Technologizace slova* se čte jako v peřinkách, až si čtenář říká: je to přece tak intuitivní a známé z naší běžné zkušenosti, že jakékoli sdělení ovlivňuje to, zda je máme napsat, či říct. Učili jsme se to

V českém kontextu, jak již bylo uvedeno, je pokus o vydání souhrnných dějin významným počinem. Proto měla být textu věnována mnohem větší pozornost při přípravě, protože je zcela evidentní, že nebyl odborně revidován. Kromě řady drobných češtinářských a typografických pochybení by totiž vůbec nemohla redakčně projít například autorova stylistická úchylnka v nadměrném užívání zájmen „jež“ či „jenž“, která četbu činí místy až bolestivou a která proniká i do překladů básní. V textu se často objevují podivná slovní spojení („zahrát na masovou strunu“, „ukončit na realistickou notu“), neustále se opakující se fráze („eliotovské odosobnění“, „volnoveršová konfesijní lyrika“), včetně nesrozumitelně dlouhých souvětí plných odborných termínů. Ani redakce pokoutného nakladatelství Ofts nedokázala zabránit tomu, aby byl text těmito nedostatky znehodnocován.

Ambice této publikace vyplnit mezeru na poli české literární vědy zůstane tedy nenaplněna. Kniha se ale rozhodně stane vítanou příručkou pro knihovny, pro laickou veřejnost, pro studenty středních i vysokých škol, kteří hledají přehledný a přitom mimořádně obsáhlý úvod do problematiky americké poezie, která navíc sahá až do současnosti. Ve velice informativním textu je uvedena skutečně celá řada jmen a fenoménů (např. poezie amerického předměstí), které jsou v našich krajích novum a které mohou zvědavého a činorodého čtenáře inspirovat k hlubšímu zkoumání nebo k překladatelské práci. Pro zjevné nedostatky však zůstává pouze u pokusu nabídnout české odborné veřejnosti nosnou, profesionální publikaci.

LUKÁŠ MERZ



v hodinách slohu jako rozdíl mezi mluveným a písemným projevem, ale od té doby jako bychom na to zapomněli. Ong před námi sugestivně a zároveň jednoduše rozlouskne skořápku problému a my zůstaneme užaslí jako Popelka před novými šaty: snažíme se s autorem představit si, že dosud neznáme písmo, a jediným možným způsobem sdělení je sdělení orální. Jaký to bude mít vliv na naše vyjadřování a jaký efekt na způsob našeho myšlení? Je vůbec

možné pro nás, kteří jsme natolik prosyceni gramotností, představit si myšlení negramotných kultur?

Částečně ano, a právě o to se snaží Ong v první části své knihy. Zde jednak ve stopách Parryho a Havelocka, badatelů v oblasti řeckých literárních a protoliterárních památek, a jednak na základě výzkumů současných převážně orálních kultur traktuje několik charakteristických rysů orality: aditivnost, kumulativnost, redundantnost, konzervativismus, blízkost přirozenému světu, agonismus, homeostaze a situačnost. Ong upozorňuje, že základní vlastností děl orálních kultur ponejvíce bylo a je využití rétorických formulí, časem ověřených a všem známých klišé. Poté se již rozepisuje o charakteristikách písma a tisku: jsou jimi například analytická přesnost, linearita, uzavřenost a zdání definitivnosti, rozprostranění, odstup od autora atd. Tyto vlastnosti mají vliv na způsob recepce a chování čtenáře — z hromadných shromáždění „u ohně“, kde lidé naslouchali příběhům orátora, zbývají

osamělé ostrůvky samostatného tichého čtení. Zákonitě tedy dochází i k přesunu kanálu poznávání ze sluchových na vizuální recepční smysly. Čtenářský individualismus ovlivňuje i postupné utváření moderního subjektu, ale umožňuje také diverzifikaci a kvantifikaci vědění, která stojí za složitou strukturací moderní společnosti a umožňuje nejen vznik kapitalismu, ale například i moderního umění, nových médií nebo soukromého vlastnictví a autorských práv. Posun od orality ke gramotnosti zkrátka ovlivňuje, nebo alespoň spoluovlivňuje nejen způsob vyjadřování, ale všechno od vzdělanosti přes chápání sebe sama až po transformaci společnosti (a vice versa, přiznává autor). Se vznikem a zmasovněním elektronických médií (mezi něž ovšem Ong ještě nezařazuje internet) pak podle amerického literárního teoretika

Orbis pictus

Babel, režie Alejandro González Iñárritu, Francie, USA, Mexiko 2006

Láska je kurva — lidská duše váží 21 gramů — a současný svět je novodobý Babylon, který pokrývá celou planetu. To je nejspíš nejstručnější možné shrnutí pozoruhodné Iñárritovy filmové trilogie *Amores perros* (2000) — *21 gramů* (2003) — *Babel* (2006), kterou na sebe tento Mexičan během posledních let strhl pozornost diváků po celém světě a v očích vážně míněné kritiky snadno přeskočil trilogie daleko pompěznější.

V průlomovém *Amores perros* byl příběh cosi jako neustále švihající bičik se třemi výhonky, které se po automobilové honičce fatálně spletly na jedné křižovatce uprostřed nekonečného Ciudad de México. V následujícím *21 gramů* se narativní zuzlina zopakovala: klíčovou roli opět hraje autonehoda, příběh je zde však ještě více způsobem vyprávění, které se děje zcela nechronologicky. *Babel* tedy logicky provázela velká očekávání: co Iñárritu společně se svým dvorním scenáristou Arriagou vymyslí tentokrát? Je možné překonat zběsilé tempo první půlhodiny *Amores perros*? Lze příběhy splétat ještě sofistikovaněji než doposud?

Babel je bezesporu velkým pokusem o film, který bude nikoli ze života — neboť pokud je něco „ze života“, je to televizní seriál —, ale jaksí přímo ze světa. Postupně pronikáme do čtyř příběhů: v prvním se Američanka na výletě v Maroku stane náhodnou obětí výstřelu, média z toho však udělají teroristický útok mezinárodního významu, a paradoxně tak zkomplikují její záchranu; ve druhém příběhu sledujeme chudou marockou rodinu, pastevce, z nichž jeden — ještě dítě — místo na šakala zamíří na inkriminovaný autobus s turisty; třetí příběh se vrací k dětem amerického páru, které zůstaly doma s chůvou, Mexičankou, a ta se s nimi vydává na svatbu příbuzných; konečně poslední z příběhů se odehrává v Japonsku mezi hluchoněmou dívkou a jejím otcem. Jednotlivé linie jsou vzájemně prostrhávány, příběhy se odehrávají paralelně v rozmezí dvou dnů tak, že jeden příběh diváka dovede k bodu, který předtím spatřil jako součást jiného příběhu.

Babel je mnohovrstevnatým opusem s ambicí, kterou by bylo lze zcela naplnit pouze za výjimečných okolností. Z filmu vystupují jedinečné scény, které se mohou rovnou zařadit do dějin kinematografie, na druhou stranu celková koncepce zůstala

dochází k jakémusi flashbacku, který nazývá sekundární oralitou: jde o oralitu umožněnou na základě gramotnosti (srovnání s Flusserovými technickými obrazy je nasnadě). Přestože Ong svým důrazem na vývoj od orality ke gramotnosti rýsuje jakousi teleologii, netvrdí, že by byla lepší oralita, gramotnost, nebo snad sekundární oralita. Spíše se mu zdá, že tyto principy v současnosti koexistují a vzájemně se doplňují: oralita stále přetrvává v dětské fázi vývoje člověka nebo v jeho dospělých snech.

Střízlivý, ale i živý vědecký diskurs, úcta k předchozím badatelským výsledkům, celostnost a interdisciplinárnost přístupu, přehledná tezovitá struktura a další a další prvky činí z *Technologizace slova* nadmíru užitečnou a inspirativní příručku pro každého surfera vesmírem společenských věd. JAROSLAV BALVÍN ML.

poněkud nedořešená. Obě ty věci lze nejlépe ukázat na japonské linii. Od prvního prostříhu, v němž divák spatří volejbalový tým hluchoněmých dívek, které vehementně protestují proti výroku rozhodčího a vypadají u toho jako exotické ptactvo, přes diskotekovou scénu prudce střídající desítky decibelů s absolutním tichem, až po okamžik, kdy nahá hluchoněmá dívka zajíká pláče kdesi ve třicátém patře nad Tokiem, neboť se s ní nikdo nechce pomilovat, a je to první zvuk, který po dvou hodinách na plátně vydá — od začátku do konce je tato linie skvělou filmovou povídkou. Jenže pokud se zeptáme, jak vlastně zapadá do příběhů ostatních, odpověď bude ze scenáristického hlediska docela tristní: inkriminovaná puška, z níž vystřelil marocký chlapec a zasáhl Američanku v autobuse, kdysi patřila otci hluchoněmé dívky, který ji v Maroku věnoval jednomu z pastevců jako dík za průvodcovství.

Zbylé tři příběhy spolu souvisejí přece jen hlouběji než skrze rekvizitu, a sice skrze postavy; i mexický příběh však stále působí poněkud nadbytečně, neboť ani on na výchozí marocké situaci nic nemění. Vše to dobře funguje z hlediska rytmu: prostříhy z jekotu Američanky, již právě místní veterinář zažívá rameno, do hluchoněmého světa japonské dívky, nebo mezi živou mexickou svatbou a marockou pouští, všechny tyto švy tu mají zvláštní kvalitu, a *Babel* je vůbec čímsi jako cvičebnicí montáže. Jenže příběhy samy místy ztrácejí dynamiku, odehrají se beze zvrátů a hlavně se nespojují v žádném neuralgickém bodě. To je asi největší rozdíl proti dvěma předešlým Iñárritovým filmům, v nichž scénář fungoval dokonale: zde systematicky vyvolává větší očekávání, než která nakonec naplní, a v konečném účtování je tak celá zápletka zastíněna jednotlivými scénami.

Vznívá-li tato recenze kriticky, je třeba upozornit, že jde o polemiku na vysoké úrovni — *Babel* z běžné produkce ční právě jako ta Babylonská věž, již má v etymologii, a nominace na sedm Oscarů to mediálně potvrzuje. Iñárritovi se mimo jiné podařilo skloubit herectví hvězd, jako jsou Brad Pitt, Cate Blanchettová nebo Gael Garcia Bernal, kteří film prodávají na plakátech, se zcela neznámými tvářemi i dětmi neherci (například představitelka němé dívky Rinko Kikuchi prošla rok trvajícím castingem, než roli získala). Díky pečlivé kameře film v určitých pasážích nabývá téměř dokumentární kvality. Na jiných místech se zase po dramatických kaskádách objevují zátočiny čistě obrazové, náladově klipové. Výrazové prostředky používá Iñárritu odvážně, vědom si zřejmě toho, že během jediného záběru nebo několika kytarových akordů je možné diváka vrátit přesně tam, kde má být. V případě již zmíněné scé-

ny z tokijské diskotéky se pak odvaha experimentovat vrátila několikanásobně.

Režisér prohlásil, že celá trilogie zkoumá lidské vztahy, a především ty v rodině. Podobně jako v předchozích dvou případech to i u *Babelu* platí bezesbytku, avšak s luxusním přídávkem: příběhy nezpochybnitelně lidské jsou u Iñárrita vždy i něčím víc, totiž jedinečným protínáním intimně žitého světa

Příběh(y) války

Vlajky našich otců, režie Clint Eastwood, USA 2006

Pokud je dnes Clint Eastwood označován za „posledního velkého klasika amerického filmu“ (únorové číslo časopisu *Positif*), je to proto, že dokáže skloubit úctu ke starým žánrovým formám se smyslem pro jejich pozvolné přetváření. V tradici dávných „klasiků“ typu Johna Forda (k němuž má v poslední době nejbližší) proměňuje populární film ve svébytnou uměleckou vizi předkládaním nových témat i způsobem jejich neobvyklého ztvárnění.

Po westernu (*Nesmířitelní*), melodramatu (*Madisonské mosty*) či krimi (*Tajemná řeka*) se Eastwood věnuje dalšímu z žánrových pilířů Hollywoodu — válečnému filmu. Stejně jako v předchozích případech je však volba žánru druhotná; primární pro Eastwooda zůstává látka, která svou nejednoznačností vyvolá posuny v žánrovém pojetí. Takovou látku je zde bitva o tichomořský ostrov Iwo Jima v závěrečné fázi druhé světové války a její reflexe ve vzpomínkách přímých účastníků. Právě toto hledisko v mnohém pozměňuje navykly obraz války prezentovaný v hollywoodských filmech. Navíc Eastwood o této události natočil rovnou filmy dva: *Vlajky našich otců* z perspektivy amerických, *Dopisy z Iwo Jimy* z perspektivy japonských vojáků. V obou případech zpochybnil zažitě chápání hrdinství na obou stranách.

Vlajky našich otců nejsou konvenčním válečným filmem už způsobem, jakým jsou vyprávěny. Převažující mediální obraz o této události vychází z jednoho klíčového zdroje: slavné fotografie Joea Rosenthala zachycující vojáky vztyčující americkou vlajku na vrcholku ostrova, která je chápána jako dramatické vyvrcholení a završení celého vojenského úsilí. Eastwood tuto fotografii, jež byla skutečně klimaxem tradičních vyprávění o Iwo Jimě (v kinematografii například film Allana Dwana z roku 1949 *V pískách Iwo Jimy*), klade naopak hned na začátek filmu. Slouží mu jako výchozí bod pro složité pletivo dějových vztahů, které postupně demytizují virtuální realitu produkovanou médií. Přímocáré kauzalistické vyprávění válečného žánru,

Krvavé hody v Mahenově divadle

Federico García Lorca: **Krvavá svatba**, režie Jan Mikulášek, Mahenovo divadlo v Brně

Lorkova *Krvavá svatba* je léty prověřenou klasikou, která se navíc výborně vyjímá v prostorách velkých kamenných scén. Snad proto po ní sáhla dramaturgie Mahenova divadla a nešlápla ved-

a vnějších mechanismů, které ho umožňují a zároveň ohrožují. Iñárritovy filmy tak lze v nejlepší slova smyslu označit za dobové: nezobrazující žádné věčné pravdy, jejichž věčnost je obvykle nečasností a pravdivost z poloviny klišé, poukazují na měnlivou pravděpodobnost našich životů, které mohou být kdykoli přetnuty — autonehodou, výstřelem, prostě v půli věty.

JAN NĚMEC

směřujícího přes různé peripetie ke kýženému vítězství, je nahrazeno rozdrobenou epizodickou strukturou, která ve vzájemných paralelismech srovnává tři časové roviny: rok 1994, bitvu o Iwo Jimu v únoru 1945 a následující měsíce, ve kterých se tři vojáci zachycení na fotografii stávají aktéry propagandistické kampaně vedené ve Spojených státech. Eastwood ponechává hlavní vyprávěcí hledisko postavě Jima Bradleyho, syna jednoho z vojáků, jež pátrá po svědectví přímých účastníků, kteří se ovšem sami stávají vyprávěči svých vlastních epizod (jde o rozvedený princip některých předchozích Eastwoodových filmů — hlavně *Madisonských mostů*). Vyprávěčská mnohostrannost vede k rozbití oficiálního příběhu prezentovaného politickou elitou země skrze média.

Eastwoodův relativismus ale zachází ještě dál, nespokojuje se s pouhým odsouzením propagandistických praktik vlády a armády, ale ukazuje také na jejich nevyhnutelnost a na propojenost často bezobsažné a hloupé kampaně s krvavou bitevní vřavou, v níž jde skutečně o život. Fotografie z Iwo Jimy a okolo ní vybudovaný fiktivní příběh (obrázek nebyl zahršením bitvy, vztyčování vlajky se účastnily jiné osoby, do kampaně nezahrnuté atd.) pomohl aktivizovat válkou unavené obyvatelstvo k finanční podpoře, a tím pádem ke kvalitnějšímu zásobení armády, jež nakonec umožnilo válku vyhrát. Trojice de facto uměle vyrobených hrdinů se hrdiny teprve stává — nikoli v přímém boji, ale v následné „bitvě médií“, která nebere ohledy na jejich lidské potřeby a místo těl pustoší jejich duše. Eastwoodovy postavy nabývají na vznešenosti ve svých nedostatcích, zklamáních a pádech — v zápasech, kterými musejí teprve projít bez povšimnutí médií, mimo světla reflektorů a spouště fotoaparátů.

Vlajky našich otců jsou sice hlavně filmem o pravé povaze hrdinství, o tenké hranici mezi realitou a fikcí a o odvaze nahlédnout do vlastní minulosti (národní i osobní), ale zároveň vstupují do aktuálního kontextu, ve kterém Hollywood obnovuje zájem o válečný žánr právě ve chvíli, kdy se země nachází ve válečném konfliktu. Skrze otevřenou vyprávěcí formu (ale i styl, postavený na světelném minimalismu, který znejasňuje jindy přehledné kontury postav a věcí) Eastwood upozorňuje na manipulativní moc nejen žurnalistických médií, ale i umění — a především filmu jako takového.

JAN KŘIPÁČ

le, když si přizvala k inscenaci mladého režiséra z ostravského divadla Aréna Jana Mikuláška.

Režisér, který po svém dědovi, velkém moravském básníkově, zdědil lyrického ducha, se pokusil ze hry vytvořit strhující jevištní opus opírající se o vzájemnou provázanost vizuálních a hudebních prvků. Ve svém výkladu neklade akcent na aspekty sociálněkritické, na problematiku nerovnoprávného postavení ženských hrdinek v patriarchální společnosti ani na absurdně vyhocené téma msty do několikátého kolene. Mnohem více se

soustředí na prokreslení nejednoznačné dynamiky osudových událostí, která oba protagonisty strhává až k samému dnu.

Mikulášek si záměrně pohrává s temporytmem inscenace. Ten je v některých sekvencích, jako například ve svatební scéně připomínající svým laděním spíše večírek znuděných intelektuálů šedesátých let než španělskou venkovskou veselici, záměrně zrozvláčněn až na samu hranici divácké únosnosti. Rytmus je dále výrazně spjat s ponurým, do sebe pohrouženým muzikálním tokem inscenace, k níž si režisér sám složil hudbu. Přízračně snová, místy až hororová atmosféra je umocněna halucinogenně laděnými, výrazně barevně nasvětlenými výjevy odehrávajícími se v zadní části scénického prostoru. Scéně Marka Cpina dominují sterilně vyhlížející bílé stěny, na kterých je výrazně napsáno slovo „suerte“ (osud) a s nimiž může režisér po libosti pohybovat, a tak navodit střídavě dojem intimity i odizolovanosti, nedýchateľné stísněnosti nebo závratné rozlehlosti.

V tomto nehostinném prostoru se odvíjí osudový příběh ústředních postav. Zatímco Lorca ve své výsostně lyrické předloze velkoryse načrtává velké archetypální postavy hnané mnohem více citem a vášní než chladným racionálním kalkulem, bez snahy o psychologicky věrohodnou drobnokresbu, Mikulášek se soustřeďuje na autentické prokreslení interpersonálních i niterných konfliktů, které hlavními hrdiny zmítají.

V Mikuláškově interpretaci můžeme vyčíst jemné posuny v nahlížení předlohy. Matka v podání Marie Durnové je spíše křehkou a existenciálně nalomenou bytostí než Erínyí lačnicí po pomstě a smrti svých příbuzných. Naproti tomu nevěsta Evy Novotné připomíná novodobou rebelku proti společenským konvencím, stigmatizovanou předchozím vztahem k milenci Leonardovi. Nevěsta Novotné má svůj vzdor zakódován kdesi hluboko ve svém genetickém zázemí. Zmítá se mezi touhou po klidném domově, jež jí může poskytnout solidně zajištěný ženich v podání Václava Vašáka, a vášnivou láskou k dandyovskému, vnitřně ochablému milenci Leonardovi v podání Petra Bláhy.

V prvních dvou dějstvích se režie snaží o autentický, i když ne úplně doslovný vhled do psýchy protagonistů, čemuž odpo-

vídá i relativně civilní herecký projev představitelů, oprostěný od zbytečné hysterie a afektovanosti. V dějství třetím se vše přelamuje do zcela odlišné výrazové dimenze, předznamenané symbolicky vyznívající scénou smáčení rukou ve velké zavařovací sklenici naplněné krví obětí dávného masakru.

Závěrečnému dějství, které se odehrává v lesní houštině, dominuje důraz na pohybovou stylizaci a pokus o výrazovou expresivitu, jejímž prostřednictvím se režisér snaží tlumočit podprahové výkřiky id, jež se nakonec ukáží být silnější než hlas racionálního ega a moralizujícího superega. Režisér se nicméně mohl trochu krotit ve scéně s dřevorubci, kde milencům dochází, že smrt se neodvratně blíží. Výjev je přestylizován natolik, že působí skoro groteskně. Přehnaný je i důraz na znázornění emocionálního prožitku protagonistů, který především u Petra Bláhy nepůsobí zvláště věrohodně. I tak ale můžeme říct, že inscenace je uhrančivým divadelním zážitkem, který by si diváci neměli nechat ujít.

Jelikož je tato recenze určena pro literární periodikum, rádi bychom se krátce zamysleli nad úrovní programu. Z průvodního, zhruba desetistránkového textu dramaturgyně Dory Viceňkové, který může posloužit jako vhodné vodítko pro ty, kdo o Lorkovi nikdy předtím neslyšeli, určitě načerpáme informace o autorově životě i jeho tvůrčích metodách. Ve srovnání s programy vydávanými Městským divadlem v Brně, které většinu inscenací doprovází relativně zasvěcenými a navíc poměrně objemnými brožurami, je program z Mahenova divadla spíš jakýmsi slabým čajíčkem. Čtenáře navíc zarazí výrazný nepoměr délky textu a reklamních příloh.

Od mladé generace dramaturgů Mahenova divadla, která vystřídala gardu osvědčených dramaturgických mazáků, bychom mohli očekávat větší elán a nasazení alespoň v této oblasti, když už se nemůže vyřádit ve sféře repertoárového směřování divadla. To se stále ještě až příliš křečovitě drží (možná až na pár experimentálních výjimek v Redutě) časem prověřených titulů, které nikoho neurazí, ale nikoho ani příliš nevyprovokují.

PETRA HAVELKOVÁ



ilustrace: David David

Ticho a kroky

ANEBO CO ZBÝVÁ BÁSNÍKOVÍ?

JAN NĚMEC

Pročítal jsem si nové číslo kulturní revue Pandora věnované fenoménu ticha. Odešel jsem na chvíli do kuchyně, a když jsem se vrátil s čajem, musel jsem se usmát: na stříbrně metalizované obálce s nápisem „tematizujeme Ticho“ spala stočená kočka, mourovatou packu položenou na velké bílé uvozovce... Se vši úctou k autorům, kteří se na třináctém čísle Pandory podíleli, mi bylo jasné, že žádný z nich nemůže ticho tematizovat s tak dokonalou samozřejmostí.

Pokud však nemáte doma kočku, která ráda obsazuje rozečtené tiskoviny dávajíc vám taktně najevo, pro koho že většina z nich je, nezoufejte: ústecká kulturní revue PANDORA se s tématem ticha i tak vyrovnává velmi zdařile. Najdete zde experimentální partituru Václava Vokolka, pseudotexty Vladimíra Nebeského, poezii, prózu i teorii. Zvláště poezie tu má silné zastoupení, na několika stranách vedle sebe „vystavují“ Hruška, Slíva, Kučera, Stöhr nebo Borkovec, půvabné překlady konzské poezie představuje Ivan Petlan. *Pandora*, o níž se stará především Kateřina Tošková, působí na první pohled mimořádně příjemným dojmem: od grafického zpracování přes vyváženou skladbu příspěvků až po úroveň většiny z nich. *Pandora* sice vychází jen dvakrát ročně, ale máme-li ostatně ve svých životech volit mezi kvantitou a kvalitou, kéž by se všechno dělo tak zřídka.

Co zbývá básníkovi, který pochopil svůj bytostný nesoulad se světem? ptá se Radim Kopáč v doslovu ke sbírce GUSTAVA ERHARTA *PODĚL PYRIFLEGHETÓNU* (Dybbuk 2006). Jako jednu z možností nabízí baudelairovský lék, totiž neustále opjjet své smysly, avšak to, zdá se, není právě Erhartův případ: sbírka *Poděl Pyrifleghetónu*, odkazující názvem na podzemní ohnivou řeku z antické mytologie, spíše než o smyslovém opojení vypovídá o intelektuální mystice. Zde ještě jedna ze čtenářsky přístupnějších básní „Vesmírný fénix“: *Svět — citrón svrasklý / mrštěný zpátky / do Božího oka / po Soudu posledním / nového zrození / se za trest dočká*. Erhart nezapře, že je znalcem umění, člověkem, který se pohybuje mezi několika jazyky a mnoha diskursy, vršitelem směrovek a odkazů, jež je však čas od času těžké usledovat. Navíc je tu ona vracející se zkušenost každého, kdo není jen do šířky, ale též do hloubky, totiž že žádný z té široké nabídky kulturních nátěrů (ostatně často spíše výtěrů) stejně dlouhodobě nepřekryje existenciální korozí: *Histrion vzrostlý / až k nepotřebě / měnil jsi masky / jak flastry / na ráně nikdy / nezhojené*. Sevřená sbírka hutného výrazu.

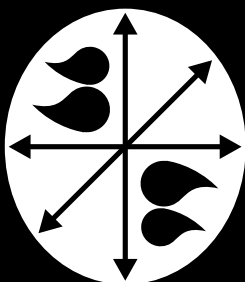
Světoběžník PETR KRÁL ve své knize *SVĚDEK STMÍVÁNÍ* (Host 2006) programově upomíná na to, že ještě než básně vyjdou knižně, vycházejí se krok za krokem touláním po městech, periferiích a jiných krajinách; odtud podtitul „pěší román“. Kniha obsahuje dvacet sedm zrcadlových textů: na levé straně prozaicky zachycená situace, na pravé straně báseň, která se z ní jako z hníz-

da vznesla. Jde o zajímavý vhled do autorské dílny, zároveň je *Svěddek stmívání* průvodcem po Vídni, Paříži a New Yorku. Všechna ta města však spojuje steh autorova kroku, chodníky prošívání specifickou vnímavostí k prchavé atmosféře chvil, kdy se věci jaksi znova zhmotňují. Zvláště ona stmívání, zapořítá v názvu sbírky, představují královské okamžiky (v obou smyslech), v nichž se všechno to, co běžně pouze existuje, náhle a nebyvale rozhostí. Tehdy zbývá do smrti ještě celý život, a kdyby pro nic jiného, už jen pro toto podprahové poselství stojí Králova kniha za pozornost.

Petr Král se objevuje i ve sbírce DAVIDA JANA ŽÁKA *NA BŘIŠE SVÍTÁNÍ* (Tiskárna JIE 2006), a sice jako překladatel některých textů do francouzštiny. Na Žákově sbírce na první pohled zaujme forma: 113 volných karet, z nichž každá obsahuje jednu báseň doprovázenou ilustrací Miroslava Konráda. Pokud si tedy sbírku koupíte, máte při různých příležitostech co rozdávat — zvláště poetické omluvenky a milostné vzkazy. Máte-li však po boku ženu sečtělou, přece jen budete muset pečlivě vybírat, protože zdaleka ne všechny texty ji uchvátí; zdařilejší částí celého projektu jsou určitě lehce chagallovské Konrádovy malby, plné ptáků, květin a ženských tvarů. Zde z ptáků rorýs a z žen ta osamělá: *Nad střechou klopýtá rorýs / upadl / Plácá a plácá / ode zdi ke zdi / jak muž / co netrefí domů*.

Můžeme to chápat jako svého druhu ironii, že i pro samotný pojem postmoderny platí charakteristiky, jež se pojí s jeho obsahem: vysoký i nízký, pozitivní i negativní, poučený modernou i barbarický. Prozaická prvotina „českého a latinského postmoderního autora“ S. T. QUINCYHO *INSIDA* (Host 2006) si naneštěstí z pojmu postmoderny vybrala spíše ony druhé varianty. Je-li toto postmoderní román, znamená to skutečně konec příběhu, postav, stylu i smyslu — pokud ovšem tyto kategorie nerozšíříme tak, že tak jako tak pozbudou významu. V monotónně plynoucím textu se čtenář záhy ztrácí, tuší sice jakousi zklamanou lásku, partu a rozptýlený autorský subjekt, avšak na začátku ani na konci neexistuje důvod, proč se o ně vlastně zajímat. Opět se ukazuje, že psát bez ohledu na čtenáře je právě tak snadné, jak zbytečné je psát pouze pro něj: solipsismus a kýč jsou protiklady, které k sobě mají daleko na přímce, ale blízko na kružnici.

Autor (nar. 1981) je básník a publicista.



Hledět umírajícímu do tváře

SUREYYA EVREN

| Z autorizované anglické verze přeložil Marek Sečkař

Jakým způsobem měníme svoji pravdu? Jak se přesouváme z myšlení v systému určité pravdy do myšlení v systému jiné pravdy? Jak přizpůsobujeme svoji pozici jakožto subjektu takovým vážným přesunům?

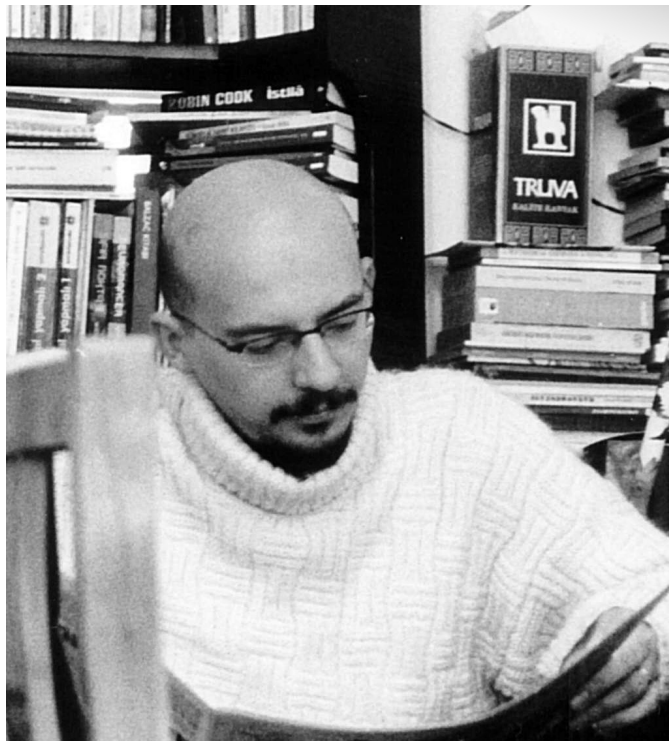
Řečeno jednoduše, jaká je „politika“ takových přesunů?

Kazimir Malevič pojal své velké dílo *Černý čtverec* jako příklad. Jistě existují a budou existovat různé interpretace této průkopnické malby, avšak Malevičovi samému černý čtverec symbolizoval zrození nového malířství. „Suprematismus je počátkem nové kultury... Čtverec není podvědomá forma. Je to výtvar intuitivního rozumu. Tvář nového umění.“

Podle Maleviče staré umění umírá, opouští scénu, a umění nové se stává novou pravdou. Černý čtverec má ukazovat změnu ve tváři umění. Ve svém eseji „Za nový obraz“ napsal Malevič následující: „Tvoje tvář je setřena, vyhlazena jako stará mince; celá staletí ji třely společenské autority a spolu se zábleskem dávné krásy vymazaly i tvůj smělý výraz. Pokoušely se vymazat tvou duši a kreativního ducha a připodobnit je obrazu dávno padlých bohů. Tím zničily i tvé pronikavé ego... My jsme však tvůrci své doby, tvoříme ji svým časem a svými tvary, vtiskáváme jí svoji tvář a zanecháváme jí proudu staletí, v němž bude jednou rozpoznána.“

Černý čtverec může asociovat děsivou noc, černou díru, temnou cestu atd. Intuitivní myšlení však vnucuje představu odvážného kroku, změny, která není založena na shodě. Nepotřebuje hranice, které hrají roli, když tvář starého vymazávají autority. *Černý čtverec* tudíž nefixuje tvář nového umění v určité formě, nýbrž otevírá ji temnotě. A jak prohlásila Frida Kahlo, „nic není ve skutečnosti černé“.

■
Přechod však může probíhat i opačně. Když jsem psal o mučení zajatců v irácké věznici Abú Ghraíb („The Photographic Pincushion, *Framework* 2/2004), pokusil jsem se zdůraznit význam a politiku ukazování násilí. Scény mučení a znásilňování byly prezentovány velmi účinně. Poté co se fotografie dostaly na veřejnost, využila světová média další brutální výjev, fotografii a krátký videozáznam, jež islámskými národy otřásly ještě hlouběji. Vzpomeňme si: Jsme kdesi ve Falúdži v Iráku. Po zuby ozbrojený americký voják stojí v rozbombardované mešitě a zabíjí kohosi, kdo leží na zemi a sténá: snad je zraněný, snad dokonce bezruký. Obraz se dostal na světlo v době, kdy ve Falúdži probíhaly těžké boje. Navrhuji, abychom tuto válečnou scénu pojali v souvislosti s jinými scénami spojenými s válkou v Iráku. Svržení Saddámovy sochy v centru Bagdádu v dubnu 2003 bylo jakýmsi začátkem. Zazněly hlasy, že celá ta scéna byla fikce, ti lidé, kteří sochu shodili, nebyli obyčejní iráčtí občané, ale nějakí odsouzenci nebo najatí muži, kteří se tak jen tvářili. Budiž. Jako scéna to představení ukázalo pád symbolu, a co víc — než byl monument svržen, došlo k velmi zásadní věci: jeden americký voják zakryl Saddámovy oči americkou vlajkou! Tento symbolický čin, zakrytí očí sochy americkou vlajkou, vyjadřoval oslepení Saddámova režimu. Věznil Saddám už se na Irák nesměl dívat. Nastal konec dlouho trvajícího dohledu; místo toho jsme se my dívali na Saddáma, zatímco on se před námi snažil skrýt. Kde? V díře pod jakousi rozpadlou chatrčí. A nestačilo nám dívat se jen na něj, dívali jsme se také „do něj“ — otevřeli jsme mu ústa a dívali se mu na zuby, dívali jsme se mu na hlavu. Tyto obrazy vytvořily tvář nového bezmocného Saddáma. Pohled moci se zásadně posunul. Následně jsme byli svědky scén mučení. A potom přišla ta scéna vraždy v mešitě ve Falúdži. Byla to série zásahů do soukromí. Vojáci nejprve



Sureyyya Evren; foto: archiv

vstoupili do země, potom do města, potom do mešity, potom do života — a všechno to bylo přenášeno takřka naživo. Pocit, jaké to je, když je člověk zabíjen, se dostával k lidem, zvláště muslimům, v mnoha zemích na světě; dívali se na ty scény ve svých domovech. A je třeba poznamenat, že se to stalo v den, který je pro islámské věřící důležitým svátkem. Byl zde tedy i historický význam — jednalo se o proniknutí do Božího domu a také o narušení islámské tradice.

Mne však zajímá hlavně moc těchto obrazů při posilování protikladů. A jak vlastně tyto obrazy fungují?

Scéna vraždy ve falúdžské mešitě se podobala slavné fotografii Eddieho Adamse „Vražda vojáka Vietkongu saigonským policejním velitelem“ z února 1968. Obě scény jsou příkladem vraždy vykonané v době války. Vraždy, protože obětí byl v obou případech zajatý člověk. Adamsova vietnamská fotografie se však od výjevu z Falúdži v mnohém lišila. Dívali jsme se obětí do tváře, sledovali jsme, jak krok za krokem míří vstříc smrti. Přestože fotografii účinně využívali odpůrci války, ve skutečnosti ji zinscenoval sám saigonský policejní velitel Nguyen Ngoc Loan. Novináři a fotografové ho při vraždě vojáka Vietkongu nikterak nepřekvapili, naopak, sám ho chtěl zabít před kamerami, celé to byl jeho nápad. Vytáhl vojáka na ulici, kde už čekali novináři. Obrátil mu tvář na kamery a zastřelil ho. Obličej

velitele není na obrázku dobře vidět, ale zato se díváme přímo do tváře zabíjené oběti. Toho se nám nedostává ve falúdžské scéně, tvář oběti je zde zakryta, ale prvořadý význam má zase lokace výjevu.

■ Kdesi v Turecku si lidé kdysi vyprávěli, že podíváme-li se do očí zavražděného člověka, spatříme v nich tvář vraha.

Proměna ve tváři zabíjené oběti je i tématem Kafkovy povídky „V kárném táboře“ z roku 1919. Cestovatel v ní navštíví kárný tábor, kde mu důstojník předvede „brány“, stroj používaný k popravě. Brány jsou nesmírně elegantní zařízení: odsouzenec leží na lůžku, zatímco mu složitý systém jehel vpisuje do zad znění zákona, který porušil (například CTI SVÉHO PŘEDSTAVENÉHO). Jehly se vpichují hlouběji a hlouběji, dokud vězeň nezemře. Důstojník cestovateli vysvětlí, že v průběhu umírání odsouzenec nakonec pochopí smysl zákona a svého trestu. Jeho tvář se promění. Kafka o těchto procesech podává pár pozoruhodných podrobností. Důstojník, velký zastávce tohoto trestního systému, se — možná podobně jako Nguyen Ngoc Loan — rád dívá umírajícím obětím do tváře: hledá v nich výraz proměny. Tak hluboce věří v očišťující moc trestu, že na popravu přivede dokonce dvě malé děti a nutí je proměnu sledovat také. Když se však důstojník sám stane obětí bran, cestovatel v jeho tváři žádnou proměnu nezaznamená.

Vyobrazení proměny, vyobrazení tváře velké změny z jedné pravdy na druhou, ze života na smrt, ze starého umění na nové, může sledovat různé cesty. Malevičův *Černý čtverec* zobrazuje proměnu v umění, která je otevřena intuitivnímu rozumu. Nemusí se nutně fixovat na určitou scénu, naopak, činí proces otevřeným trvalé změně. Jedná se o přechod. Dostane se nám očištění, ale naše vášně zůstanou zachovány. Je to přechod plný života, nikoli zármutku. Ošidný, ale současně slibný, který skončuje s veškerou nejistotou a vytvoří nové alternativy...

Oproti tomu saigonský policejní velitel, série fotografií z Iráku a Kafkův důstojník pojmají očištění jako opuštění lidských vášní jednou provždy. Zajímá je smrt, nikoli naše tužby. Smrt je bezpečná a uzavřená.

Stát tváří v tvář pravdě je stejně hrozné jako hledět do tváře Medúzy. Pohlédnete-li Medúze do očí, proměníte se v kámen a zemřete. Vyhnout se pohledu na Medúzu je však nemožné, musíte se o ten pohled pokusit. Medúza nemá žádnou skutečnou tvář, stejně jako černý čtverec nemá žádnou skutečnou hloubku. Černý čtverec však nepředstavuje hrozbu bezvýchodnosti, nýbrž příslib možností.

(Poprvé publikováno v časopisu *Framework* 3/2005)

Autor (nar. 1972) je turecký básník, spisovatel a publicista. Žije v Istanbulu, spolupracuje především s deníkem *Birgun*.

www.eurozine.com

O JEDNOM ÚSPĚŠNÉM INTERNETOVÉM PROJEKTU

MARK SEČKAŘ

Pokud chceme zjistit, o čem píší a čím se zabývají evropské kulturní časopisy, uděláme nejlépe, podíváme-li se na webové stránky projektu Eurozine. Jedná se o internetovou síť sdružující desítky kulturních publikací z většiny evropských zemí, jejímž cílem je udržovat redakce těchto časopisů ve vzájemném kontaktu a postupně budovat velkou databázi textů, které jsou následně zpřístupněny na webových stránkách. Čím je tento projekt zvláštní? Jak vznikl, jak funguje a jak se rozvíjí? Nejen na tyto otázky se pokusíme odpovědět v následujícím článku a připojených rozhovorech.

Při pohledu na skromnou kancelář ve druhém patře činžovního domu v uličce Dürerstrasse v centru Vídně by návštěvník neřekl, že právě tady se nachází ústředí sítě tvořené více než šedesáti redakcemi rozprostřenými po celé Evropě. Pracují zde všeho všudy čtyři lidé, jejichž úkolem je zpracovávat každodenní přísun článků, rozhodovat o jejich dalším osudu, potýkat se s nestálou úrovní překladů. Nelze se divit, že občas nestíhají a někdy možná až s údivem sledují, jakého významu jejich práce v evropském kontextu dosahuje.

Eurozine zkrátka vznikl spontánně, zdola, a okolnosti jeho existence tomu i dnes nasvědčují. U zrodu stáli redaktoři několika evropských kulturních časopisů, kteří si počátkem osmdesátých let minulého století řekli, že by bylo dobré jednou ročně se scházet a hovořit o společných problémech. Počet účastníků těchto setkání postupem doby stále narůstal, ale trvalo více než patnáct let, než spontánní a neformální schůzky vyústily v projekt webové stránky, která měla partnerské časopisy pod jednotnou hlavičkou prezentovat.

U pouhé webové prezentace však dlouho nezůstalo; dnes je *Eurozine* především internetové periodikum, které pravidelně publikuje texty z kulturní a politické oblasti, o nichž se lze domnívat, že mají celoevropský dopad. Své příspěvky skládá především ze zdrojů, jež mají k dispozici jednotlivé partnerské časopisy. Vzniká tak globální prostor, všeevropský magazín, který v každém svém vydání řeší všechny možné otázky, jež se v Evropě vyskytnou, a dává debatě o nich ucelenou tvář.

Jak Eurozine vzniká

Princip fungování *Eurozinu* je vlastně velmi prostý. Každý partnerský časopis dodává vídeňskému ústředí obsahy všech svých čísel a k tomu poskytuje i některý vybraný článek v plném znění a stručné výtahy z několika dalších. To vše se na webové stránce objeví v originálním jazyce a v anglickém překladu. Články, které redakce posoudí jako výrazně kvalitní a významné v celoevropském kontextu, jsou navíc zařazeny do internetového magazínu, což v podstatě znamená, že se jim na stránkách dostane privilegovaného umístění.

Mimoto stále probíhají ona výroční setkání, která stála na počátku celého projektu, dnes mají ale spíše symbolický než praktický význam. Konají se pokaždé v jiném evropském městě a jejich program je bohatý, často intelektuálně velmi náročný, ale současně i společensky osvěžující. Celkově se jedná o velmi příjemnou záležitost, v podstatě je to jakási odměna za celoroční práci.

Podíváme-li se na spektrum časopisů, které s *Eurozinem* spolupracují, zjistíme, že je skutečně široké. Vedle různojazyčných mutací časopisu *Le Monde diplomatique*, který vychází v novinovém formátu a věnuje se převážně politickým tématům, zde nalezneme třeba albánský čtvrtletník *Mehr Licht!*, který se zabývá pouze literaturou a má spíše formát sborníku. Většina partnerů se však, jak je dobrým zvykem, pohybuje na vágním pomezí společenských, politických a uměleckých věd. Třeba také říci, že ne všechny členské časopisy spolupracují s vídeňskou redakcí stejně intenzivně. Některé se v titulcích webových stránek objevují pravidelně a jejich příspěvkům se dostává přednostního umístění, zatímco jiné se sotva obtěžují s tím, aby dodaly obsahy svých předloňských čísel. Redaktorka Anna Wolfová, původem z Kalifornie, jejímž úkolem je právě s partnerskými časopisy komunikovat a přijímat (případně vymáhat) od nich příspěvky, připouští, že spolupráce neprobíhá vždy hladce: „Je pravda, že ne všichni partneři stoprocentně využívají prostor, který jim poskytujeme. Některým zřejmě chybí nadšení, nevytvořili si systém, na jehož základě by s námi mohli spolupracovat, nebo nedisponují finančními prostředky. Lze říci, že těsně po navázání vztahů partnerům chuť ke spolupráci nechybí, ale postupem času se začíná vytrácet, a není-li vytvořen pevný systém s jasně danými kompetencemi, výměna materiálů a nápadů vázne.“

Hovořit o společném díle šedesáti evropských časopisů bylo v tomto světle poněkud zkreslující. Také je záhodno uvést, že jakkoli je spektrum partnerských časopisů pestré, debatě na stránkách *Eurozinu* zatím dominují především texty politického zaměření. Snad právě literární a umělecké časopisy postrádají onen výše zmíněný entuziasmus, ale také je možné, že jejich tematika se v celoevropském měřítku jeví jako nicotná. Anebo



Redakce Eurozinu, zleva Simon Garnett, Anna Wolfová, Carl Henrik Fredriksson a Michaela Adelbergerová; foto: Marek Sečkař

snad redakce některé tematické oblasti preferuje a jiné odsouvá do pozadí? Šéfredaktor *Eurozinu*, Švéd Carl Henrik Fredriksson, sám původně literární kritik, takové podezření odmítá. Redakce si podle jeho slov tento problém uvědomuje a v budoucnu hodlá v tomto směru dosáhnout určité rovnováhy. Těžko ovšem může něčeho dosáhnout, pokud její úsilí nenalezne odezvu i na straně partnerů. Každopádně je třeba si uvědomit, že *Eurozine* je především volný prostor, a na každém, kdo do něj vstoupí, už záleží, jak jeho možností využije.

Málo peněz z mnoha zdrojů

Jedním z nejobavějších míst *Eurozinu* je dosud finanční krytí. Přestože se už několik let jedná o plnohodnotnou instituci celoevropského významu, v očích organizací, jež *Eurozine* podporují, je to stále jen projekt, který má nanejvýš nárok na jednorázové dotace. Snad i proto se jeden člen redakčního týmu věnuje obstarávání financí na plný úvazek. Je jím Michaela Adelbergerová, původem z Německa, která dříve pracovala pro rakouský časopis *Transit*. „Naším největším problémem je, že nemáme stálý rozpočet, se kterým by se dalo předem počítat. Prostředky dáváme dohromady z většího množství zdrojů a nikdy si nemůžeme být jisti, kolik přesně — a zda vůbec něco — dostaneme.“ Nejedná se přitom o zrovna malé peníze: jen každoroční konference přijdou podle místa a okolností konání na třicet až padesát tisíc eur. Ještě více vezmou výplaty lidem, kteří pro *Eurozine*

pracují, a k tomu je třeba přičíst náklady na správu sítě a technické zázemí a samozřejmě také pronájem kanceláře. „Nejvíce peněz dostáváme od Evropské unie, něčím přispívá i rakouská vláda a vídeňská radnice. Průběžně se obracíme na různé mezinárodní nadace a občas od některé něco dostaneme. Někdy obdržíme dary i ze soukromého sektoru, například od Erstebank,“ říká Michaela Adelbergerová.

Problémem *Eurozinu* je zřejmě také to, že coby celoevropská síť bez přímé návaznosti na určitý územní či kulturní celek dost dobře nemá — snad s výjimkou Evropské unie — instanci, na niž by se mohl obrátit. Jeho význam je skutečně panevropský, a proto tak trochu plave ve vzduchu. Situace se však, alespoň podle slov Michaely Adelbergerové, postupně zlepšuje: „S tím, jak jsou stále více vidět výsledky a jak projekt vstupuje ve všeobecnou známost, překážky při obstarávání rozpočtu postupně mizí nebo se aspoň zmenšují.“

Střet kultur

Jak již bylo naznačeno, jednou ze základních snah *Eurozinu* je pěstovat společný evropský kulturní prostor, spojovat intelektuální obce různých zemí, dát jim možnost diskutovat nad společnými tématy. Nabízí se však otázka, nakolik společný evropský prostor skutečně existuje a zda vůbec lidé pocházející z velmi odlišných prostředí mohou plnohodnotně debatovat na společné téma. Bezpochyby to lze, ale je třeba přitom překonat řadu

překážek. Přesvědčil se o tom i *Host*, když *Eurozinu* nabídl svůj rozhovor s ředitelem Židovského muzea v Praze Leo Pavlátem. Jeden z hlavních představitelů českého kulturního prostředí, v němž figuruje jako zosobnění tolerance a otevřených postojů, byl západními intelektuály z redakce *Eurozinu* označen za nekriticky proamerického a proizraelského myslitele, a navíc za člověka zastávajícího nepatřičné názory na roli žen ve společnosti. Text rozhovoru se nakonec na stránkách objevil, ale zkrácený a doplněný o mírně zpochybňující komentář, který měl zřejmě do jisté míry suplovat roli tazatelky Ireny Douskové, jež asi o těchto otázkách s Pavlátem diskutovat nehodlala.

Jednalo se o typický příklad „střetu kultur“. V různých zemích je veřejná diskuse nastavena různě, co je v jedné společnosti chápáno jako progresivní a konstruktivní a skutečně tuto úlohu sehrává, může být jinde snadno považováno za zpátečnické a urážlivé. Až potud je to v pořádku: jedná se o fakt, s nímž sotva můžeme něco dělat. Jak však budovat skutečně celoevropský časopis, jak stanovovat celoevropsky platná témata, jsme-li nuceni od počátku narážet na takové překážky? Snad by to bylo možné, kdyby existoval pevný tým přispěvatelů sdílejících společné hodnoty a zájmy. *Eurozine* však své texty získává téměř výhradně od partnerských časopisů, vlastně na tomto kaleidoskopickém rysu zakládá určení své existence. Je to tedy potom ještě vůbec časopis, čili médium vykazující jistou kontinuitu a ucelený postoj? Není to snad jen pouhá databáze, sběrna článků nejrůznějšího původu a zaměření, jejíž význam u tohoto

končí a která nic dalšího neposkytuje? Platí rozhodně to první, jak už bylo výše řečeno. Přijaté texty procházejí výběrem, jsou redigovány, diskutuje se nad nimi, zda se stanou součástí „magazínu“, anebo skončí pohřbeny v databázi. Na základě čeho však redaktoři rozhodují o aktuálnosti a společenské přípustnosti jednotlivých příspěvků? Usilují o nějaký skutečně panevropský pohled, anebo zůstávají závislí na své vlastní základně? Vydavatelům *Eurozinu* lze přiznat přinejmenším tolik, že tento problém reflektují a jsou ochotni se s ním potýkat. Dalo by se dokonce říci, že v překonávání této překážky spatřují základní smysl projektu jako takového. (Více k tomuto tématu v rozhovoru s redaktorem *Eurozinu* Simonem Garnettem.)

Nakolik se jim podaří tento smysl naplnit, je otázka, kterou rozhodne až budoucnost. S jistou nadsázkou v tomto ohledu platí, že osud *Eurozinu* je těsně spojený s osudem jednotné a otevřené Evropy obecně. Ať už se vývoj bude ubírat jakoukoli cestou, je pravděpodobné, že v Evropě budou dále silit hlasy z východních zemí, což může celoevropskou debatu obohatit a významově posunout, ale také ji to může polarizovat anebo rovnou zničit. Buď jak buď, v tuto chvíli dává *Eurozine* kulturním časopisům přinejmenším skvělou příležitost vymanit se z intelektuálního ghetta svých věrných, ale nepočetných čtenářů, vystoupit v mezinárodním prostředí a čelit tam skutečné konkurenci. Přiznejme si, že právě toto namnoze potřebují jako sůl.

Autor (nar. 1973) je redaktor *Hosta*.

007 MINISTERSTVO KULTURY ČR
OLOMOUCKÝ KRAJ
STATUTÁRNÍ MĚSTO OLOMOUC
TVAR ROZRAZIL HOST INFO

FESTIVAL BÁSNÍKŮ
23.04.–27.04. 2007
GALERIE U MLOKA
SEDMÝ ROČNÍK AUTORSKÝCH ČTENÍ NEJEN
POEZIE V GALERII U MLOKA V OLOMOUCI

STŘEDA 18. 4. | 19.00 | NORBERT HOLUB | PONDĚLÍ 23. 4. | 17.00 | PETR HRBÁČ | 18.00 | JAROMÍR TYPLT | 19.00 | PAVEL ZDRAŽIL + hosté | ÚTERÝ 24. 4. | 17.00 | PETR BORKOVEC a LADISLAV PURŠL | 18.00 | KATEŘINA RUDČENKOVÁ a MILAN DĚŽINSKÝ | 19.00 | MARIE ŠTASTNÁ a RADEK MALÝ | STŘEDA 25. 4. | 17.00 | CARLOS AGUILERA | 18.00 | ZBYNĚK HEJDA | 19.30 | MILOSLAV TOPINKA | ČTVRTEK 26. 4. | 17.00 | ANNA SNEGINA | 18.00 | ZUNA CORDATOVÁ | 19.00 | EWALD MURRER a jeho hosté | PÁTEK 27. 4. | 17.00 | MARCELA PÁTKOVÁ a IRENA VÁCLAVÍKOVÁ | 18.00 | MIKULÁŠ BRYAN a LADISLAV ZEDNÍK | 19.30 | PAVLA ŠURANSKÁ festival pořádá p-centrum, středisko prevence, léčby a integrace osob ohrožených drogovou závislostí, lafayettova 9, 772 00 olomouc, 585 221 983, galerie@p-centrum.cz, www.p-centrum.cz, www.p-centrum.cz/festival

 p-centrum
 galerie U MLOKA


Nízká čtenost nemusí znamenat bezvýznamnost...

ROZHOVOR SE ŠÉFREDAKTOREM EUROZINU CARLEM HENRIKEM FREDRIKSSONEM

Carl Henrik Fredriksson se narodil roku 1965 ve švédském Jönköpingu. Několik let byl šéfredaktorem nejstaršího švédského kulturního časopisu *Ord&Bild*. V současnosti žije ve Vídni a pracuje jako šéfredaktor internetového projektu *Eurozine*. Současně je autorem mnoha textů o poezii, literatuře, literární teorii, umění, filozofii, médiích a politice.

Jak se vlastně stalo, že ty, původem Švéd, žiješ ve Vídni a jsi šéfredaktorem *Eurozinu*? Jak ses k této práci dostal?

Původně jsem vedl švédský časopis *Ord&Bild*. Je to jeden z nejstarších evropských časopisů, byl založen už v roce 1892. Byl jsem velmi hrdý na to, co děláme. Prostřednictvím překladů jsme švédské čtenáře seznamovali s různými zahraničními autory. Čím dál víc mě ale trápila skutečnost, že tato myšlenková výměna je pouze jednosměrná. Dodávali jsme texty ze všech možných, velkých i menších zemí, ale švédští autoři, které jsme publikovali rovněž, se k mezinárodnímu publiku neměli šanci dostat a museli se spokojit s domácími čtenáři. Říkal jsem si — proč vlastně? Máme tolik kontaktů, je zde tolik vynikajících autorů, kteří by se měli zapojit do mezinárodní debaty, ale neděje se tak. Shodou okolností jsem se už tehdy účastnil setkání evropských kulturních časopisů, která se pravidelně konala od počátku osmdesátých let.

Co přesně to bylo za setkání a jakou měla náplň?

Šlo o to, že se redaktori několika kulturních a literárních časopisů scházeli jednou ročně v některém evropském městě — prostě proto, aby se sešli, aby si mohli povídat o společných problémech a vyměňovat si nápady nebo rovnou texty. Roku 1997 se setkání konalo v Moskvě, a právě tam byl představen první zárodek *Eurozinu*. Byl jsem svědkem prezentace Waltera Famlera, redaktora vídeňského časopisu *Wespennest*, a Klause Nellena, redaktora časopisu *Transit*, rovněž z Vídně. Řekl jsem si: přesně to je ono, to musíme udělat. Jednalo se o projekt virtuálního centra na bázi internetu, které by usnadnilo spolupráci mezi jednotlivými členy sítě.

Myšlenka publikovat na internetu byla v devadesátých letech asi docela revoluční...

Většina přítomných skutečně reagovala velmi skepticky. Všeobecně panoval názor, že internet je dobrý leda na pornografii a pro vysokou kulturu se nehodí. Bylo jen málo lidí, kteří měli za to, že myšlenka je dobrá a zaslouží si další rozvíjení. Utvořili jsme malou redakci se sídlem zde ve Vídni. Tou dobou jsem ale stále ještě pracoval ve Švédsku. Roku 1999 vznikla první webová stránka, na níž se podílelo snad šest časopisů, ale základní ideou byly stále ještě ty výroční konference. Konaly se

už dlouho a byly podnětné, ale v době mezi jednotlivými setkáními žádná skutečná spolupráce neprobíhala. Bylo sice krásné udělat si výlet do nového města a setkat se s příjemnými lidmi, pojíst a popít s nimi, popovídat si o zajímavých věcech, ale tím to končilo. Omezovalo se to na jednu konkrétní událost, po níž nic dalšího nenásledovalo. Projekt *Eurozinu* nás přivedl k myšlence vytvořit kontinuitu mezi jednotlivými setkáními, nastavit prostor pro výměnu textů a myšlenek, který by fungoval nepřetržitě. Webová stránka byla zpočátku velmi omezená, ale počet zúčastněných partnerů pomalu narůstal a v roce 2001 nastal čas to celé zprofesionalizovat, dát tomu lepší strukturu a věnovat se tomu intenzivněji. Tehdy jsem si řekl, že ve Švédsku jsem už dosáhl všeho, co jsem chtěl, a přestěhoval jsem se do Vídně, kde jsem se stal šéfredaktorem *Eurozinu*. Od té doby se hodně změnilo. Vytvořili jsme nové stránky a nabrali jsme další partnery. Dnes je jich přes šedesát z třiceti čtyř evropských zemí.

Proč jste si vlastně jako sídlo zvolili Vídeň? Vždyť mezi členy redakce není ani jeden Rakušan.

To je pravda, redakci tvoří Němka, Američanka, Angličan a Švéd. Opět se musím vrátit k těm pravidelným konferencím kulturních časopisů. Zpočátku se jich účastnily především západoevropské časopisy. Teprve roku 1995, kdy se setkání konalo právě ve Vídni, se ve větší míře dostavili i Východoevropané. Nebyla náhoda, že se něco takového stalo právě ve Vídni. Toto město tradičně sehrává roli mostu mezi západní a východní Evropou, a podíváte-li se na mapu Evropy, vidíte, že leží zhruba ve středu oblasti, která nás zajímá. Od počátku jsme usilovali o to, aby *Eurozinu* nedominovaly prominentní západoevropské časopisy, ale aby se jednalo o výměnu, diskusi, spolupráci za rovných podmínek pro všechny. I z tohoto hlediska je Vídeň vynikající místo. Skutečnost, že sídlíme ve Vídni, je podle mě také jedním z důvodů, proč se nám podařilo dosáhnout toho, že časopisy z Bělehradu, z Brna, z Tallinnu nebo Istanbulu spolupracují za stejných podmínek jako časopisy z Londýna, Paříže, Berlína nebo Madridu. Koncept „symbolické geografie“, jak jsem to nedávno nazval v jednom článku, usnadňuje vzájemnou komunikaci. Mezi Východem a Západem donedávna zela propast, a pokud jsme ji chtěli přemostit, což byla klíčová myšlenka *Eurozinu*, Vídeň se nabízela jako vynikající výchozí bod. Je



Carl Henrik Fredriksson; foto: Marek Sečkař

ovšem třeba říct, že *Eurozine* má sice sídlo ve Vídni, ale jinak je to zcela decentralizovaná síť rozprostřená po celé Evropě.

Jakým způsobem vlastně *Eurozine* funguje, jak je organizován?

Mnoho rozhodnutí přijímají přímo partnerské časopisy na výročních setkáních a opatření spojená s každodenním fungováním sítě má na starost vídeňská redakce. Ta se navíc zodpovídá čtyřčlenné redakční radě, která se schází třikrát až čtyřikrát do roka a diskutuje o zásadních věcech, jako je výběr nových možných partnerů nebo témata, na něž by bylo dobré se v budoucnu zaměřit. Dále je zde ještě poradní výbor, který ale sehrává skutečně jen pomocnou roli. Skládá se z vydavatelů některých partnerských časopisů, ale jsou v něm i lidé zvenčí, například akademici nebo novináři z velkých médií. Úkolem těchto spolupracovníků je přinášet co nejvíce různých podnětů, ale rozhodovací pravomoc nemají.

Jak se kulturní časopis stane členem *Eurozinu*? Co pro to musí udělat?

Cesty jsou různé. Časopis může o členství například požádat sám. Zájem je velký, klidně bychom mohli základnu okamžitě rozšířit z šedesáti na sto padesát členů. Bohužel na to ale nemáme dostatečné prostředky. Každý nový člen pro nás znamená spoustu práce a zodpovědnosti navíc a v tuto chvíli dokážeme síť rozšiřovat jen o několik málo časopisů ročně. Proto postupujeme spíš tak, že potenciální nové členy sami hledáme a oslovujeme. Tím pádem můžeme zohledňovat kvalitu časopisů a také udržovat jistou geografickou rovnováhu. Nebylo by například správné mít v síti dvacet časopisů ze Švédska a vůbec žádné z nějaké jiné země. Totéž se týká i tematického zaměření partnerských časopisů.

Co se týče té geografické rovnováhy, skutečně jsem si všiml, že některé země jsou v síti zastoupeny nadprůměrně, zatímco jiné — například Irsko — žádné zástupce nemají. Až do loňského roku nemělo žádné zástupce ani Česko...

Přesně tak. Že v *Eurozinu* nebyl zastoupen žádný časopis z České republiky, bylo docela skandální a na každém zasedání redakční rady jsme si říkali, že s tím musíme něco dělat. V současnosti hledáme možné partnery v Belgii, Irsku a na Kypru. Je ale třeba říct, že do procesu vstupují i jiné faktory, jako jsou zájmy

nebo jazykové schopnosti lidí, kteří se na něm podílejí. Irsko rozhodně a priori nevyklučujeme, spíš jde o to, že tam nejsme schopni navázat žádné spolehlivé kontakty. A je zde i ten problém, že například v Řecku, kde jsme až donedávna také neměli partnera, v podstatě neexistují žádné obecně kulturní časopisy. Tento segment čtenářstva tam většinou pokrývají deníky; časopisy jsou vesměs velmi úzce zaměřené například na poezii a podobně. Ale obecně geografické hledisko při výběru nových členů uplatňujeme jako jedno z nejdůležitějších. Například budeme-li teď přijímat nového člena, bude to pravděpodobně spíše český než rakouský časopis.

Na loňském setkání v Londýně jsem byl svědkem situace, kdy členové sítě jednotně vystoupili na podporu běloruského časopisu *ARCHE*, kterému hrozil oficiální zákaz. Stává se často, že by členské časopisy vedly nějakou společnou politiku?

Dochází k tomu. Případ *ARCHE* byl první příležitostí, kdy jsme se pokusili konkrétně ovlivnit aktuální politický problém. Časopis se tehdy ocitl ve velmi obtížné pozici, byl pozastaven a jeho existence visela na vlásku. Těleso velikosti *Eurozinu* snad může něčeho dosáhnout, nebo se o to alespoň musí pokusit. Sepsalí jsme petici na podporu *ARCHE* a poslali ji na běloruské ministerstvo informací. Těžko říct, jaký to mělo dopad, zkusit se to ovšem musí. I předtím jsme ale společně vystupovali ve prospěch lidí, kteří se dostali do potíží, třeba v případě vězněného běloruského novináře Andreje Dinka. Neomezuje se to jen na síť *Eurozinu*, podpořili jsme například jeden ohrožený časopis z Alžírsku. Nebo jiný případ takové mezinárodní pomoci: nedávno se na nás obrátil jistý časopis z Thajska, který v souvislosti s politickou situací v zemi připravoval číslo věnované demokracii a hledal materiály evropského původu na toto téma. Něco lepšího než *Eurozine*, nač by se mohli obrátit, by se hledalo velmi těžko. Teď jsme zase dali dohromady blok textů věnovaných nedávno zavražděnému turecko-arménskému novináři Hrantu Dinkovi.

A jaký je podle tebe skutečný efekt takových aktivit? Všichni členové *Eurozinu* mají společnou jednu věc: velmi malé náklady a omezenou čtenářskou obec. Je vůbec možné tuto izolaci nějakým způsobem prolomit? Třeba prostřednictvím *Eurozinu*?

Odpověď zní rozhodně ano, ale jen do určité míry. Většina našich partnerů má skutečně velmi nízký náklad — počínaje třemi stovkami výtisků a konče asi osmi tisíci. Jen u několika výjimek přesahuje náklad dvacet tisíc výtisků. *Eurozine* jako webová stránka má však v současnosti měsíční návštěvnost až sto padesát tisíc. Ve srovnání s těmi náklady je to obrovské číslo a jsme na to hrdí. Teď však mluvíme jen o kvantitě, otázka vlivu je něco jiného. Máme-li totiž ty pravé čtenáře, tedy lidi, kteří sami píší a publikují nebo jakkoli jinak ovlivňují společnost, i nízká čtenost může znamenat velmi mnoho, protože význam textů díky těm lidem periodicky roste. Není tedy vůbec pravda, že má-li nějaký časopis jen tři nebo čtyři stovky čtenářů, je bezvýznamný. Případ *Eurozinu* dokazuje, že i nízkonákladové publikace mohou přitáhnout až sto padesát tisíc čtenářů. Samozřejmě ne každý článek je čten, ale to se děje i v jiných publikacích. Celkově vzato — sto padesát tisíc čtenářů měsíčně, to už je číslo, které něco znamená.

Ptal se a přeložil Marek Sečkař

Všechny texty jsou svým způsobem zaujaté...

SE SIMONEM GARNETTEM O EDIČNÍCH POSTUPECH EUROZINU

Čelíte často v redakci Eurozinu situaci, kdy nabídnutý článek nespĺňuje vaše kritéria?

Jen málokdy se stává, že by se všichni členové redakce, kteří mají co do činění se zpracováním textů, na všem shodli. Jsem první, kdo texty čte, a tak obvykle jako první také vznáším připomínky. Málokdy se však týkají ideologie, obvykle jde o styl, myšlenkový postup, jazyk a tak dál. Nejprve si kladu otázku, jak článek ovlivní vnímání celkové kvality Eurozinu. Přitom ale partnerům důvěřujeme a skutečnost, že texty vyšly v jejich časopisech, považujeme za záruku kvality. Je jasné, že některé texty potřebují víc práce než jiné. Pokud se nám však v konečném důsledku podaří v angličtině dosáhnout stejné úrovně textu, jaké bylo dosaženo v originále, potom ta práce stojí za to.

Zajímají mě spíš situace, kdy se setkáváte s ideologickými problémy...

Někdy se to stává. Ústřední je problém zaujatosti. Dostali jsme například texty z baltských zemí, které jsme museli odmítnout pro jejich protiruské postoje, jež by přitom někdo snadno mohl považovat za ospravedlnitelné. Ovšem všechny texty jsou tím či oním způsobem zaujaté; nevyhledáváme suchá vědecká pojednání; chceme názor a originalitu. Všichni partneři Eurozinu představují různorodé ideologické tradice, právě tím je myšlenka evropské veřejné sféry zajímavá. Například bývalý samizdatový časopis se svou politickou linií může zásadně odlišovat od nějakého západního levicového časopisu, anebo může na jasnou politickou linii zcela rezignovat.

Abych se vrátil k tomu baltskému případu a s ním spojeným problémům zaujatosti a komunistické minulosti. Je známo, že v bývalých socialistických zemích, a v západní Evropě ostatně také, mají komunistické dějiny tendenci být opětovně ideologizovány. Například Kaczyński v Polsku nebo Viktor Orbán v Maďarsku jsou jednoznačně populisté, kteří si vyhrazují exkluzivní právo na svržení komunistické diktatury. V případě baltských zemí, kde se po roce 1990 dostali k moci zcela noví lidé, otázka „skutečných dědiců“ antikomunistického dědictví neexistuje. Protiruské nálady tam však jdou ruku v ruce s nacionalismem, který je v evropské veřejné sféře nepřijatelný. Publikujeme-li materiály o komunistické minulosti, musíme si dávat dobrý pozor, abychom rozpoznali stranické a politické zájmy. Také bych rád dodal, že Eurozine pojednává evropské vyrovnávání se s minulostí jako jev, který má pro západní i východní Evropu složité politické důsledky: například růst zájmu o poválečné vyhnání Němců také nelze oddělit od jisté politické debaty, protože například lidé v České republice o tom diskutují z jiných důvodů než lidé v Německu. Nedávno jsme na toto

téma publikovali velmi objevené články Philippa Thera a Clause Leggewieho.

Jak bys v této souvislosti komentoval případ našeho rozhovoru s Leo Pavlátém?

Spojené státy se ve střední a východní Evropě z historických důvodů těší velmi silné podpoře. Právě s tím jsem měl problémy v případě rozhovoru s Leo Pavlátém. Pochybnost se ve mně ozvala, když jsem četl, jak Pavlát kritizuje „politickou korektnost“, kterou pravice často používá jako záminku při útocích na tu či onu liberální ideologii — v tomto případě multikulturalismus. Potom následuje útok na islamismus, který je zde vágně popsán jako totalitní. Vezmeme-li Pavlátovu hlubokou důvěru v euroamerickou civilizaci, je jasné, jaké pojmové analogie vytvoří. Přidejme k tomu silný proizraelský postoj a získáme složitou směs ideologických vlivů, kterou je třeba trochu rozmotat. Tazatelka v tomto ohledu podle mého názoru neuspěla. Zdálo se mi, že zajímavou debatu o židovství v českém kontextu nahradily bezmyšlenkové komentáře globálně politických témat, které neobstojí ve srovnání s jinými materiály, jež v Eurozinu publikujeme. Článek jsme však nakonec zařadili a rozhodně bychom jej necenzurovali jen proto, že s ním nesouhlasíme.

Co je podle tvého názoru text mezinárodního dosahu? Máte nějaká měřítka?

Ediční postup Eurozinu vyžaduje, „aby látka byla aktuální a významná v mezinárodním kontextu a aby autorův přístup k ní byl originální“. Jak posuzujeme závažnost textu v mezinárodním kontextu? Už jsem zmiňoval otázku nacionalismu: jestliže cítíme, že se text veze na sporu dvou konkrétních složek společnosti v určitém státě, nebo na sporu mezi dvěma státy, čili na sporu, který nejsme schopni umístit do kontextu nebo komentovat, musíme se nad publikací zamyslet. Články tohoto typu jsou ale spíše výjimkou. Také by neměl vzniknout dojem, že Eurozine považuje za významné pouze to, co je čistě politické. To zdaleka ne: jakožto kulturní časopis skládaný z jiných kulturních časopisů publikujeme právě to, co není součástí agendy masmédií. Postupujeme eklekticky — říci, který námět je nedůležitý, je vlastně mnohem snazší než říci, který je důležitý. Publikujeme texty na aktuální témata a tematické bloky — jako například nedávno blok textů věnovaných zavraždění Hrant Dinka. K tomu dochází, když rozpoznáme synergii mezi partnerskými časopisy, znamená, že téma má skutečně mezinárodní dosah. A potom je zde otázka přístupnosti. Odvolává-li se text často na skutečnosti, které mezinárodní čtenář pravděpodobně nezná a jež nemůžeme umístit do kontextu, způsobuje to problémy. Často to jako první rozpoznají sami partneři a přizpůsobují tomu svůj výběr.



DANA KYNDROVÁ Terezín 1990

Navíc novináři a akademici čím dál víc z profesních důvodů píšou v mezinárodních jazycích. Tím pádem i jejich pohled je širší a různorodější. To ovšem neznamená, že by lokální témata ztrácela na zajímavosti: zakořenění textu v určitém čase a místě z něj právě činí živý dokument. A lokálnost je sama o sobě pozitivní rys. Například článek o gentrifikaci v Brně bych si přečetl se stejným zájmem jako článek o obecných urbanizačních trendech v Evropě.

Jak pohlížíš na skutečnost, že různé evropské země a společnosti nejenže čelí různým problémům a vykazují různé zájmy, ale ve svých veřejných debatách užívají i různé výrazové prostředky? Myslíš si, že skutečně existuje něco jako celoevropská debata? Pokouší se *Eurozine* tuto debatu definovat nebo třeba iniciovat?

Myšlenka celoevropské debaty trpí pod vahou očekávání, která jsou s ní spojována. Evokuje představu virtuálního shromáždění, na němž všichni Evropané diskutují o stejných otázkách a dosahují nějakého vyššího konsensu. Jak už jsem zmínil, lokální diskuse nezmizí; změna spočívá v tom, že přístup k lokálním diskusím je možné otevřít. Ediční projekt, který si bere na starost nejen národní aspekt, ale také to, co má celoevropský dosah, může čelit uzavřenosti jednotlivých národních debat; může odhalovat podobnosti a vzory jednání a mezi jednotlivými místními debatami srovnávat. A jak říkáš, může čtenáře vystavovat rozdílným způsobům myšlení a vyjadřování. Přístupnost zde hraje klíčovou roli, a ta právě kráčí ruku v ruce s internetovým médiem.

Jsou ediční postupy *Eurozinu* ovlivněny skutečností, že všichni členové redakce pocházejí ze Západu?

Tento vliv bych zcela nevyloučil. Západní a východní Evropa mají rozdílné zkušenosti. Západní Evropa ráda o střední a východní Evropě hovoří, anebo hovoří i jejím jménem, ale přitom ví jen velmi málo o tom, co říká střední a východní Evropa. To se do jisté míry změní s tím, jak poroste migrace pracovních sil a jak bude Evropská unie ekonomicky expandovat. Kulturní projekty typu *Eurozinu* jsou založeny na západoevropském nadšení pro budování mostů a také na nově objevené zvědavosti. Některé levicově zaměřené vrstvy západní společnosti na středo- a východoevropskou demokracii pohlížejí jistě se skepsí. Hraje zde roli kulturní exotika spolu s neochotou zapojit se do politických dějů. Tato otázka je velmi složitá. Avšak přestože jsou redakční rozhodnutí *Eurozinu* patrně ovlivněna touto znalostní mezerou, zůstáváme v úzkém kontaktu s vydavateli partnerských časopisů a navíc se zodpovídáme redakční radě, která má se střední a východní Evropou rozsáhlé zkušenosti. Doufám, že kdyby se nám nedařilo rozpoznat vlastní zaujatost v tomto ohledu, naši partneři východně od Vídně by nás na to upozornili jako první.

Ptal se a přeložil Marek Sečkař

Simon Garnett (nar. 1973) působí v redakci *Eurozinu* jako redaktor a překladatel z němčiny.

Rybařit v červenci na Susquehanně

VERŠE BILLYHO COLLINSE

Vybrala a přeložila Yveta Shanfeldová

Americký básník Billy Collins (nar. 1941) bývá novináři označován za bestsellerového básníka. Jeho popularita mezi čtenáři je obrovská, a proto, přiznejme, i trochu podezřelá. Sbírký básní, které rychle mizí z knihkupeckých pultů a na něž je v knihovnách leckdy čekací listina, jsou nevídaným jevem u drtivé většiny nejen dnes psané poezie. Také z kritických textů ke Collinsově poezii leckdy vyzařují podivné rozpaky, většina z nich jako by jej bránila. Jeho oblíbenost poskytuje recenzentům důvod k nedůvěře, jejich kritika je ovšem těžko rozeznatelná od chvály. Vypočítávají jeho neokázalost, každodennost, srozumitelnost (!), střídmost, přímota a humor. Jenže Collinsovy obyčejné situace a předměty se přirozeně dotýkají prastarých témat tajemství života a smrti, plynutí času a bezradnosti lidského údělu. To, že Collins už léta vyučuje na univerzitě psaní poezie, její „pravidla“ a hlavně porušování pravidel, je jedním z jeho zdrojů inspirace, mnohdy i debat.

Billy Collins se narodil v New Yorku roku 1941. Je autorem několika sbírek, například *Potíž s poezií* (2005), *Devět koní* (2002), *Plachtit po pokojí docela sám: nové a vybrané básně* (2001), *Piknik, blýskání se* (1998), *Umění utopit se* (1995), *Otázky o andělech* (1991), *Jablko, které ohromilo Paříž* (1988) a *Video básně* (1980). Od roku 2001 do roku 2003 byl povolán zastávat úřad Básníka laureáta Spojených států. Jedním z jeho počínů byla webová stránka www.loc.gov/poetry/180/, realizovaná Kongresovou knihovnou, určená učitelům i studentům. Poezie, říká Collins, je „jediná zachovalá historie lidských citů... vyslovuje něco, co nelze vyjádřit jinou cestou“.

Collins má rád předčítání, potažmo poslech poezie. V roce 1997 vydal nahrávku *Nejlepší cigareta*, na níž čte třiatřicet svých básní. Básník Stephenn Dunn o něm napsal: „Zdá se, že v Collinsově básni vždy víme, na čem jsme, což ale neznamená, že víme, kam míří. Velice rád se od něj nechávám vést k cíli. Nic před námi neskrývá, jako to dělají menší básníci. Dává nám jasně zaslechnout to, co odhalil.“ YS

TEZAUROS

Mohlo by to znamenat pravěké zvíře, které se toulalo paleozoickou zemí a zvedalo se na zadní, aby předvedlo svou bohatou slovní zásobu, nebo bájný milenec, který se proměnil v knížku.

Znamená ale pokladnici, a přitom to není nic než místo, kde se slova setkávají s příbuznými, velký park, v kterém se donekonečna odehrávají stovky rodinných sešlostí, dům, domov, obydlí, příbytek, ubytování i bydlo sdílí jediný piknikový košík a termosku; vlasatý, zarostlý, ochmýřený, chlupatý, huňatý a srstnatý závodí v běhu v pytlích nebo v hodu podkovami, netečný, statický, nečinný, fixovaný a nehybný stojí a klečí, seřazení pro skupinovou fotografii.

Tu sedí otec u praotce, bratr blízko sourozence, rozdělení jen jemnými významovými odstíny.

A každá skupinka má svou podivínskou sestřenku, co přicestovala z dálky největší: astereognozii, polydypsii, či jedenáctislabičnou nevslovitelnou náhražku za slovní pomůcku. Dokonce vlastní příbuzní musí mžourat na jejich cedulky se jmény.

Můj tezaurus je vidět na horní policiče. Otvírám jej zřídka, neboť vím, že synonymum prostě neexistuje, a protože jsem nerad s lidmi, co se scházejí jen se svými, zakládají spolky a přibíjejí nápisy na zavřené domovní dveře, zatímco druzí se choulí osaměle v temných ulicích.

Raději vídám slova, když jsou sama, pryč od rodiny a Rogetova skladiště, když putují světem a tu a tam se zamilují do slova zcela odlišného. Přece musíš znát takové dvojice stojící navěky spolu v jediném verši básně, v kapliče, kde se mohou snoubit i naprostí cizinci.

RYBAŘIT V ČERVENCI NA SUSQUEHANNĚ

V životě jsem nerybařil na Susquehanně,
a na jiné řece taky ne,
abych pravdu řekl.

Ať už v červenci nebo v jiném měsíci,
nikdy jsem neměl to potěšení — pokud to je potěšení —
rybařit na Susquehanně.

Obyčejně spíš bývám
v tichém pokoji, jako teď —
na stěně malba ženy,

miska mandarinek na stole —
kde se snažím vytvářet pocit
rybaření na Susquehanně.

Není vůbec pochyb,
že druzí rybaří
na Susquehanně,

plují proti proudu v dřevěné loďce,
pod hladinu zajíždějí vesly
a ve vodní tříšti je vytahují na světlo.

Já jsem se nejvíc přiblížil
k rybaření na Susquehanně
jedno odpoledne ve filadelfském muzeu,

kdy jsem stál a balancoval vejce času
před malbou,
na které se řeka stáčela do zákrutu

pod modrou, mraky načerpenou oblohou,
podél břehů husté stromoví,
a kde chlapík, na krku rudou šálu,

seděl v malém zeleném
člunu s plochým dnem,
v rukou bidlo tenké jak bič.

Je nepravděpodobné, že bych tam kdy
seděl já, vzpomínám, že jsem
poznámenal k sobě a komusi vedle mne.

Načež jsem zamrkal a popošel
k dalším americkým výjevům
kupek sena, vody zpěněné na kamení,

a jednou dokonce hnědého zajíce,
nabitého takovým napětím,
že mi před očima div nevylítl z rámu.

JAPONSKO

Dnes trávím den čtením
svého nejmilejšího haiku,
donekonečna opakují tu hrst slov.

Jako když se pořád
dokola vychutnává ta
nejchutnější kulička vína.

Přecházím po domě, recituji
a písmenka se lehce snášejí
vzduchem pokojů.

Postávám u tichého klavíru a říkám si je.
Říkám si je před obrazem moře.
Vyťukávám jeho rytmus na prázdné polici.

Poslouchám se, když je říkám,
pak si je říkám a neposlouchám,
pak je slyším bez říkání.

A když ke mně pes zdvihne zrak,
už klekám na podlahu
a šeptám je do obou dlouhých bílých slechů.

Je to haiku o tunovém
kostelním zvonu,
na němž spí můra,

a s každým opakováním cítím
tu nesmírnou tíhu můry
na kovovém zvonu.

Když si je říkám u okna,
zvon je svět
a já můra, co zde odpočívá.

Když si je říkám před zrcadlem,
stávám se tím těžkým zvonem
a můra životem, krepovými křídly.

Potom později, když ti je říkám za tmy,
jsi zvon ty
a já jazyk zvonu, a rozezváním tě,

a můra se vznáší
ze svého řádku,
a chvěje se jak závis nad naším ložem.



Billy Collins; foto: archiv Yvety Shanfeldové

MILÝ ČTENÁŘI

Pro Baudelaira jsi bratr a Fielding tě každých pár odstavců vzývá, jako by se chtěl ujistit, že jsi jeho knihu nezavřel, a nyní tě zas volám já, nesmělý přízraku, temná mlčenlivá postavo, stojící v bráně těchto slov.

VRACÍM SE DOMŮ PRO KNÍŽKU

Na štěrku se obrátím a vracím se domů pro knížku, abych měl co číst v čekárně u doktora, a zatímco doma jezdím po poličce prstem inkvizice, jiné já, které se neobtěžovalo vrátit domů pro knihu, zamíří ven, odválí se z cestičky a už si to dupe doleva k městu, přízrak v autě přízraku, další uzlík na struně času, se zhruba třiminutovým náskokem — mezidobím, které se se mnou potáhne po zbytek života.

SVLÉKÁNÍ EMILY DICKINSONOVÉ

Nejprve se tylová pelerína zlehka vznesla z ramen a spočinula na opěradle dřevěné židle.

A klobouček,
pentle rozvázaná jemným trhnutím.

Pak dlouhé bílé šaty, trochu obtížnější věc, na zádech řada perleťových knoflíčků, tak četných a nepatrných, že trvá věčnost, než mé ruce porozhrnou látku, jako když plavec rozčísne vodu, a vklouznou dovnitř.

Bude tě zajímat,
že stála u otevřeného okna nahoře v ložnici,
bez pohnutí, oči dokořán,
a shlížela na sad,
u nohou loužičku bílých šatů
na širokých trámech z tvrdého dřeva.

Složitost garderoby amerických žen v devatenáctém století neodbudeš mávnutím,
a já jsem se prodíral jak polárník přes spínátka, přezky a kotviště,
poutka, ramínka a šněrovačku z velrybí kostice,
na plavbě k ledovci její nahoty.

Později, zapsal jsem si do notesu, to bylo jako jezdit nocí na labuti, i když ti nemohu popsat každý detail — jak zavřela oči, aby neviděla sad, že jí vlasy vyklouzly ze sponek, že náhlé pomlčky přerušovaly náš hovor.

Ale mohu ti sdělit, že Amherst byl strašně tichý v to sváteční odpoledne, jen občasný kočár kolem domu, bzukot mouchy na okenní tabulce.

Takže jsem ji slyšel dýchat, když jsem pootevřel první háček a očko na korzetu,

a když se konečně rozevřel, i vzdychat, jako vzdychávají čtenáři, kteří pochopili, že Naděje je to s křídly, že rozum je šibeniční prkno, že život je nabitá puška a že na tebe zírá žlutým okem.

MARGINÁLIE

Některé poznámky přímo soptí,
bojůvky namířené na autora,
rozhořelé na okraji stránky
černým písmem.
Kdybys mi tak padnul pod ruku,
Kierkegaarde nebo Conore Cruise O'Briene,
čiší z nich,
bouchnu dveřma a do hlavy ti vtluču trochu logiky.

Jiné komentáře jsou letmější a posupnější —
„Pitomost.“ „To zrovna!“ „HA!!“ —
nějak tak.
Pamatuji se, jak jsem jednou vzhledl od čtení,
palcem jsem si dělal záložku,
a přemítal, co to asi bylo za člověka,
který připsal „Nebud' blbá“
k odstavci v Životě Emily Dickinsonové.

Studenti, ti jsou skromnější,
jen by zanechali ploské stopy
na pobřeží stránky.
Jeden škrábe „Metafora“ ke sloce z Eliota.
Jiný si padesátkrát všimá „ironie“
u jediného odstavce ze Skromného návrhu.

Nebo fanouškové fandí z prázdných tribun,
ruce jako amplión kolem úst.
„To se ví,“ křičí
na Dunse Scota a Jamese Baldwina.
„Ano.“ „Trefa.“ „Chlap jak se patří!“
Na vnějších lajnách to jen srší
fajfkami, hvězdičkami, vykřičníky.

A jestli se ti povedlo vychodit vysokou bez toho,
že bys aspoň jednou napsal „člověk vs. příroda“
na marži stránky, možná že
právě nastal čas udělat krok vpřed.

Všichni jsme si přivlastnili bílý okraj
a sahalo po propisce na důkaz,
že jsme se jen neváleli v křesle a otáčeli stránky,
ale vyryli do krajnice kus sebe,
hluboko do lemu zasadili své dojmy.

Dokonce irští mnichové v chladných skriptoriích
v rychlosti čmárali na okraje evangelia
zkratkovité zmínky o potížích s opisováním,
o ptačím zpěvu za oknem,
nebo o sluneční iluminaci stran —
bezejmenní muži, plavící se do budoucna
plavidlem, které je přežilo.

A Joshuu Reynoldse jste prý nečetli
vůbec, pokud ne
ověnčeného Blakeovými zuřivými klikyháky.

Nejvíc ale myslím na poznámku,
již stále nosím jak volný přívěsek,
napsanou v knize Kdo chytá v žitě,
kterou jsem si půjčil u nás v knihovně
jedno dlouhé, dusné léto.
Začínal jsem zrovna střední školu,
ležel v knížkách na pohovce u rodičů v obýváku,
a těžko se dnes vysvětluje,
jak hrozně se znásobila má samota,
jak palčivý a nesmírný se mi zdál svět,
když jsem na jedné stránce našel

pár mastných šmouh
a u nich měkkou tužkou napsáno — určitě rukou
krásné holky, kterou samozřejmě
nikdy nepotkám —
„Pardon za ty fleky od vajíček, ale jsem zamilovaná.“

PRVNÍ SEN

Po domě dnes večer straší Vítr,
a zatímco si lehám k branám spánku,
napadá mi první člověk, který měl kdy sen,
jak zamlklý se musel ráno jevit

těm, co postávali kolem ohně
a zachumlání do zvířecích kůží
se domlouvali v samohláskách,
neboť to bylo dávno před vynálezem souhlásek.

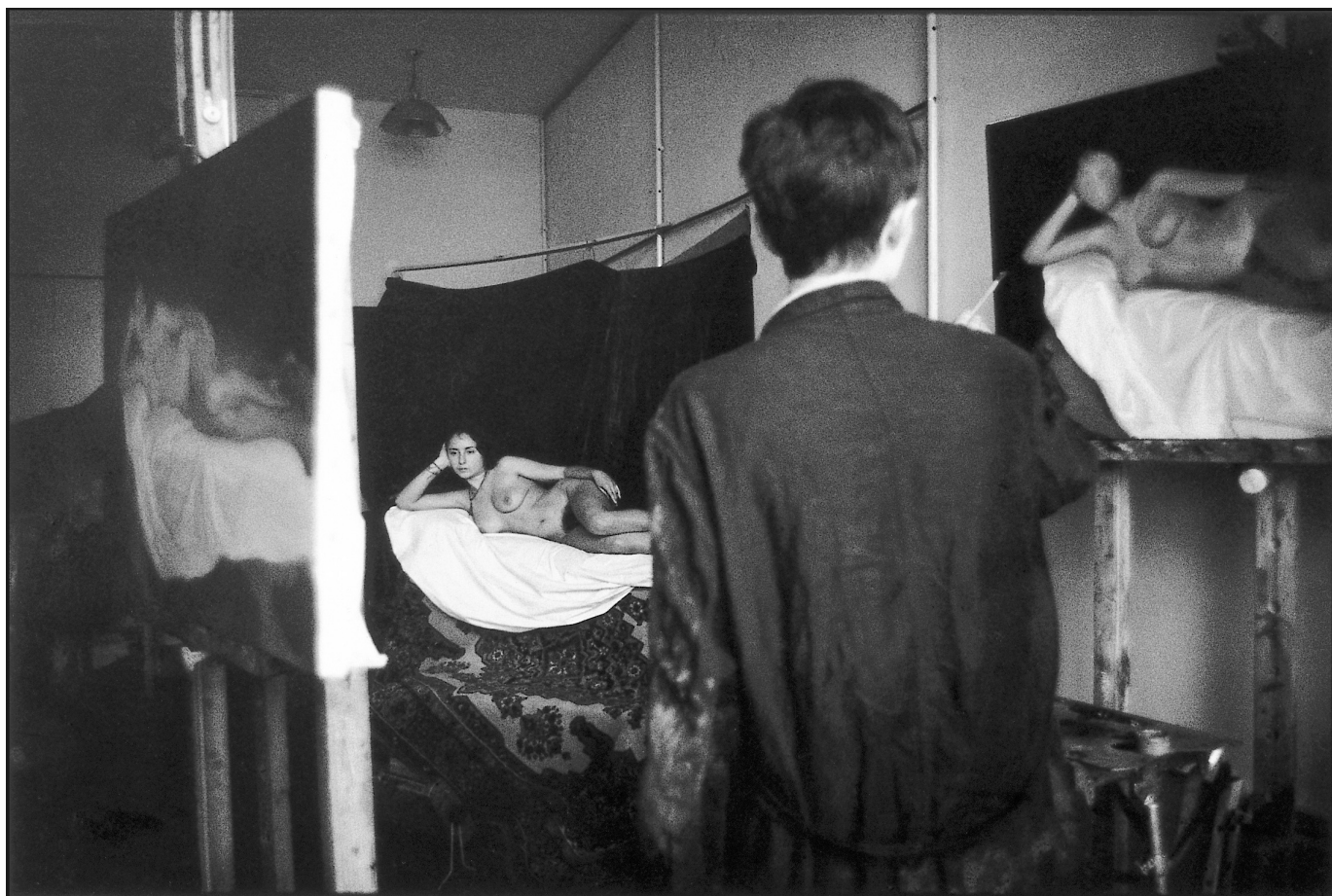
Možná že se vzdálil, posadil
na skálu a zahleděn na jezerní mlhy
se snažil probrat, co se vlastně přihodilo,
jak to, že kamsi šel, když přece neodešel,

jak to, že oběma rukama objímal hrdlo
šelmy, které se jiní mohli dotknout,
jen když ji ukamenovali,
a na holém krku cítil její dech.

Na druhé straně se ovšem první sen mohl
zdát ženě, ovšem ta by se, myslím,
chovala podobně,
snad by odešla, aby byla sama u vody,

a jen silueta jejích mladých ramen
a způsob, jakým klopile hlavu,
by prozrazovaly její strašnou osamělost,
a kdybys tam byl ty a postřehl to,

mohl jsi být znám jako první,
kdo propadl cizímu smutku.



DANA KYNDROVÁ Akademie výtvarných umění Moskva 2002

STUDIE V ORANŽOVÉ A BÍLÉ

Věděl jsem, že James Whistler patřil do pařížského světa,
a přesto jsem žasnul, když jsem našel obraz
jeho matky v Musée d'Orsay
mezi pestrými tečkami a hybnými tahy štětců
francouzských impresionistů.

A zaskočilo mě, když jsem po minutách
nevinného zkoumání zjistil,
že ona žena strohého profilu
a navěky vetknuta do židle
mi začíná připomínat mou staříčkou matku,
už také navěky vetknutou do hvězd, vzduchu, země.

Dá se pochopit, proč malbu nazval
„Aranžmá v šedé a černé“
a ne tak, jak ji přirozeně nazývají ostatní,
jenomže později, cestou podél řeky,
jsem si představil, jak by to zlomilo
srdce ženě, kterou sesadil z matky
na pouhou kompozici, studii bezbarvosti.

Zatímco se letní páry do sebe hroužily
na nábřeží, a široké, nízce zavěšené lodě
plné diváků sklouzávaly po Seině sem a tam

mezi mosty z kamene tesanými,
jejichž obraz zrcadlila voda,
řekl jsem si: jak nesmyslné, jak scestné.

Je to, jako kdyby Botticelli nazval „Zrození Venuše“
„Kompozice v modré, okrové, zelené a růžové“,
nebo zas naopak,
kdyby Rothko pojmenoval jeden ze svých barevných sendvičů
„Rybářské lodě opouštějí zrána Falmouth Harbor“.

Nebo, a to už jsem si četl jídelníček v kavárně,
kam jsem si přišel odpočinout,
je to jako namalovat něco absurdního,
třeba šéfkuchaře, který se otáčí na rozžhaveném
rožni před obecnstvem plným kachen,
a nazvat to „Studie v bílé a oranžové“.

Ale číšník mi záhy donesl
sklenku pernoda a průzračný džbán vody,
a já seděl a nemyslel na nic jiného
než na ženy a muže, kteří mne mýjeli —
matky a syny na vycházce s křehkými psíky —
a na sebe,
druh kompozice v modré a khaki,
a nyní, když jsem nalil
vodu do sklenice, i mléčně zelené.

UMĚNÍ UTOPIIT SE

Přemítám, odkud se asi vzala ta pověra, že když se topíš, celý život ti prolítne před očima, jako by panika nebo utápění mohly vyděsit čas, že by se smrškl a rozdrtil desetiletí kleštěmi tvých zoufalých posledních vteřin.

Spadlý z parníku nebo smeten mohutnou povodní nedoufal bys spíš v rozvláčnější podívanou, neviditelnou ruku listující v stránkách fotoalba — tu sedíš na poníku, tam v papírové čapce sfukuješ svíčky.

Co takhle krátký animovaný film, výstavu diapositivů? Tvůj život vyjádřený esejem, nebo jednou výstavní fotografií? Nebyla by jakákoli forma lepší než ten náhlý záblesk? Celý tvůj život se ti rozprskne v tváři jedinou biografickou detonací, která ti sežehne obočí — žádné tři svazky, jak sis představoval.

Ti, co to přežili, by nás chtěli přesvědčit o jasné záři, hromovém úderu pravdy zasahujícím vodu, o konečném Světle, než všechna světla zhasnou, z něhož se ti rozsvítí metalickou tonází. Ale jestli ti něco probleskne před očima, když se budeš topit, bude to zřejmě rybka,

mrštná skvrna stočeného stříbra na úprku, kterou nic nepojí s tvým životem či smrtí. Proud tě odnese, nebo jezero vše pojme, zatímco ty budeš klesat do plevu ve změti dna, a nechá tu jen to, na co jsi již zapomněl, hladinu, kterou zvysoka pokrývá pouť oblaků.

ZAPOMÍNÁNÍ

Autorovo jméno vybledne první, po něm způsobně název, děj a srdceryvný konec, a z celého románu je zčistajasna kniha, kterou nikdy nečetl, ba ani o ní neslyšel,

jako by ti každá uložená vzpomínka odcházela do penze na jižní polokouli mozku, do rybářské vesničky, kde není ani telefon.

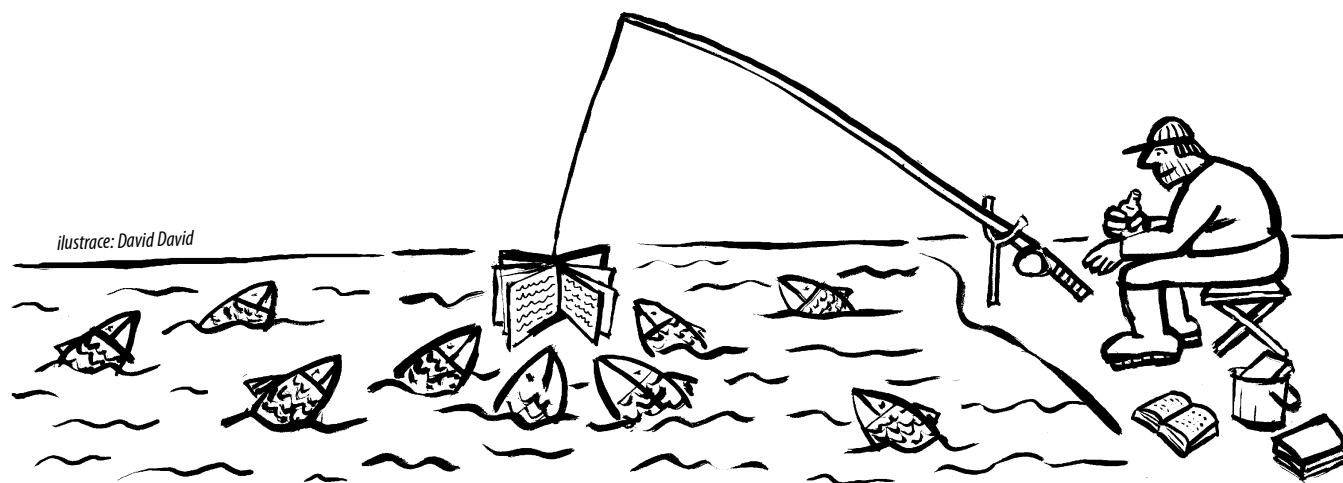
Dávno ses políbením rozloučil s Devíti Múzami a viděl kvadratickou rovnici balit se na cestu, a i když se teď učíš nazpaměť sled planet,

něco se ti vypařuje z hlavy, květ jako symbol státu, strýčkova adresa, nebo hlavní město Paraguaye.

Slovo, na které se úporně snažíš rozpomenout, nemíváš už na jazyku ani v jakémsi zastrčeném koutku sleziny.

Odnesla je temná bájeslovná řeka, která začíná od L, pokud tě paměť nešálí, zatímco ty sám upadáš v zapomnění mezi ty, co zapomněli, jak se plave a jezdí na kole.

Jaký div, že v noci vstáváš a sháníš v knížce o válkách datum slavné bitvy. Jaký div, že měsíc v okně jako by se ztrácel z milostné básně, kterou jsi tak dobře znával.



Glosy

Klec osudu Věry Sládkové

V dubnu uplynul rok od úmrtí i rok nedožitých osmdesátin spisovatelky Věry Sládkové (1927–2006), již širší veřejnost zná především jako autorku předlohy známého seriálu *Vlak dětství a naděje*. Dílo, které po sobě zanechala, není rozsáhlé a pomalu se za ním zavírá čas. V kontextu české literatury zůstává přesto neopomenutelné jako součást druhé vlny reakce na světovou válku, a také jako jedno z prvních přimykajících se k moderní feministické literatuře.

Věra Sládková se narodila 1. května 1927 v Brně, brzy se však s rodinou přestěhovala do pohraničního Frývaldova, dnešního Jeseníku, kde žila do roku 1938. Matka zemřela, když jí bylo šest let, silně však přilnula k matce nevlastní. Po odtržení pohraničí v roce 1939 rodina přesídlila do Brna, kde byla Sládková po dokončení měšťanky nasazena do německé pojišťovny.

Komu stručně načrtnuté peripetie připomínají děj románové trilogie a Kachyňova úspěšného seriálu *Vlak dětství a naděje*, nemýlí se. Zážitek války, který Sládková prožila jako dospívající dívka, transformovala do literárně zpracovaných pamětí. Ostatně tematické východisko ve vlastním fyzickém i citovém životě je charakteristické pro celou autorčinu tvorbu.

Válečná trilogie je dílem zralého věku, posledním větším celkem, který Sládková po četných (již publikovaných) úpravách dovedla do konečné podoby v roce 1982 jako román *Malý muž a velká žena*. Hlavní hrdinku, její epizodické příběhy, míru dětského aspektu i skrytou proměnu vyprávěče si však autorka definovala už v raných povídkách, které od roku 1957 publikovala a později shrnula do prvotiny *Kráska s cejchem* (1961).



Věra Sládková; foto: archiv Památníku písemnictví na Moravě

Tímto monumentálním dílem se řadila po bok autorům, kteří od konce padesátých let tvořili novou, druhou vlnu válečné literatury, a v kontrastu ke schematickým románům těsně poválečným značně subjektivizovanou. Autoři děl nové vlny nezachycovali skupinu, v níž každá postava má svou funkci, ale s žabí optikou, a v návaznosti na tradici meziválečné psychologické prózy, dokázali konstruovat příběh s uvěřitelnými lidskými typy v popředí před tragickým plynutím válečného času.

Tvorba Věry Sládkové se však větví do dalších okruhů. Nejzásadnějším jsou povídky s feminní tematikou. Širokým inspiračním polem pro ni byl vlastní pohnutý citový život i okolnosti, jichž byla během okupace svědkem.

V roce 1948 se provdala za pedagoga a spisovatele Jiřího Jobánka. Manželství provázely četné krize, například Jobánkovy politickými důvody motivované přesunutí na základní školu v Kunštátě

nebo nešťastný potrat dvojčat. Jedním z hlavních důvodů rozpadu manželství však byl Jobánkův konkurenční postoj k její tvorbě, která brzy získala nejen ohlas veřejnosti, ale i literární kritiky. Introvertní temperament a přirozená submisivita Věry Sládkové, které se později prohloubily v duševní chorobu, byly jednoduchým protivníkem. Po rozvodu Sládková sama vychovávala dceru, přijímala jen krátkodobá zaměstnání a snažila se plně věnovat literatuře. V roce 1983 se provdala za scenáristu Antonína Hořavu a pod tíhou nemoci se stáhla do ústraní pražského, posléze brněnského bytu. Zemřela na počátku dubna 2006 v léčebně v Bílovicích nad Svitavou.

Ve své prvotině, v druhé povídkové knize *Otázky kočky* (1967) a v závěrečné epilogické knize *Kouzelníkův návrat* (1982) se Sládkové podařilo vytvořit sevržené světy, v nichž se odehrávají dramata převážně ženských hrdinek. Postavy, které ve svých textech představila, mají daleko k sentimentu, patetické zpovědi, k citově drásavé dikci, přestože jsou ženami týranými v koncentračních táborech (oběti pokusů), ze smíšených manželství nebo ženami pokořovanými snahou vydobýt si cit svých partnerů. K vykreslení jejich sveřepého zápasu užívala střízlivý a kultivovaný jazyk, jímž se od svých hrdinek oddálila a nedovolila jim — a tak ani čtenáři — pohroužit se do lítosti, sebelítosti a dojetí. Sládková typizovala ženu jako oběť, slabou, citlivou a lehce manipulovatelnou kořist mužů v době, kdy byla feministická literatura v Československu neznámá.

Na konci šedesátých let pak publikovala útlou novelu *Klec* (1969), která společně s několika povídkami tvoří třetí tematický okruh jejího díla. Příběh fizla, kterého vlastní svědomí i okolnosti, v nichž se zhmotňuje nereálný, fantazijní

svět, doženou k smrti, je metaforou společenských poměrů a totalitního režimu konce padesátých let. V novele vybudovala fikční svět plný kafkovských podobností, využila existenciální imaginace i znalosti literárních směrů dvacátého století, a kniha se tak stala důležitým příspěvkem do dobové polemiky.

Dílo Věry Sládkové je kvalitní, mnohovrstevnatou prozaickou výpovědí. Dodnes je díky kreativní práci s různými literárními směry a díky neobyčejně empatickému pokusu o porozumění otázkám lidské (úžeji ženské) psychiky čtenářsky aktuální. Bohužel je dnes, po



Záběr z Kachyňova seriálu *Vlak dětství a naděje*

autorčině téměř dvacetileté odmlce, pro širší čtenářskou obec téměř neznámé.

A v dohledné době se na tomto faktu nic nezmění, protože konflikty v rodinném kruhu pozůstalých a nespolečné s dateli, kteří by chtěli s literárním odkazem Sládkové pracovat, zamezí vydání sebraných spisů i bohaté pozůstalosti, kterou po sobě autorka zanechala.

Ale až se hráze otevřou, mají se citelové díla Věry Sládkové na co těšit. V pozůstalosti se nacházejí nejen novely a povídky dále rozvíjející osudy jednotlivých postav známých z autorčiných zásadních válečných textů, ale také dosud zcela neznámá rovina jejího díla: pohádky a texty pro děti.

KATEŘINA TUČKOVÁ

Granty jsou šancí talentovaných autorů a nových příběhů

Filmová nadace RWE & Barrandov Studio rozdělí v letošním roce mezi vítěze dvou kol grantového řízení až osm set tisíc korun. Každý z autorů tak získá částku, která mu umožní věnovat své filmové povídky nebo scénáře maximum a přetavit je do podoby, se kterou by se mohli setkat diváci na plátnech kin. A právě vyhlídka pomoci na cestě k producentovi, a tím i k divákovi, je tím největším lákadlem, které přináší s každým novým kolem na stůl výboru nadace stále více děl k posouzení.

Cílem Filmové nadace RWE & Barrandov Studio je hledání nových silných příběhů a talentovaných autorů z řad profesionálů, kteří zatím neměli šanci dostat se na výsluní, i amatérů. „Český film potřebuje nové autory a témata,“ domnívá se Irena Hejdová, kulturní redaktorka internetového deníku, která je s původním scénářem *NOHAMA NAHORU aneb Dopřejte si taky něco SUPER!* jednou z výherkyň druhého kola výběrového řízení roku 2006. „Nemyslím si však, že by zde tito tvůrci chyběli,“ pokračuje Hejdová. „Spíše se v situaci, kdy na kinematografii chybějí peníze a producenti kvůli sponzorům volí raději etablované autory, těžko prosazují. Získání grantu nadace jim pak může pomoci prorazit.“

Filmová nadace RWE & Barrandov Studio vypisuje výběrová řízení v kategoriích původní filmová povídka a scénář dvakrát ročně. Nemělo by se tedy jednat o adaptace, přesto literární předloha není, jak dokazuje úspěch synopse Lenky Kny, za určitých podmínek zcela zapovězena. Odvahu napsat filmovou povídku podle novely Ladislava Klímy *Slavná Nemesis*



Zleva Martin Chalupský, ředitel komunikace RWE Transgas, a.s., Lenka Kny, jedna z vítězek v kategorii filmová povídka, Helena Uldřichová, předsedkyně správní rady Filmové nadace RWE & Barrandov Studio

měla režisérka právě až ve chvíli, kdy se rozhodla nevydat se cestou přímé adaptace. Vyprávění o zhoubné vášni hrdiny Sidera a jeho posedlosti dvojicí žen — Orey a Erraty — posunuje příběh do současné civilní podoby. Zachovává jeho jádro se všemi surrealistickými prvky a zároveň jej chce podat jako napínavou love story s dramatickými prvky thrilleru.

Film by neměl být pouze přepsaná kniha

„Adaptace literárních předloh, které mají sloužit iluzi přepisu (jakéhosi paralelního obrazového sdělení), mohou mít samozřejmě komerční úspěch. K údivu všech jsou však obvykle povrchní, protože parazitují na již vytvořeném významu a představě,“ konstatuje Kristián Suda, dramaturg a člen výboru Filmové nadace RWE & Barrandov Studio.

„Viděla jsem skvělé adaptace — například *Petrolejové lampy* Juraje Herze, *Rozmarné léto* Jiřího Menzela či třeba *Přelet nad kukaččím hnízdem* Miloše Formana, leckdy jsem ale barvitě literární dílo kypící životem zhlédla na plátně zšedlé, plo-

ché a skomírající. Nemyslím si však, že je to divné,“ soudí Martina Komárková. Ředitelka kulturního domu na mateřské dovolené, spisovatelka a bohemistka je s původním dílem *Mezi námi* další z výherkyň kategorie filmová povídka ve druhém kole výběrového řízení roku 2006.

„Knižní příběh je pevná hrubá stavba z jediného materiálu, tedy slov. Čtenář si ji sám dotváří svým vnímáním, citem, představivostí, rozumem... Film je mnohem hotovější stavbou — z více materiálů. Divák ji musí přijmout, zabydlet se v ní. Vlastní pocity a představy přicházejí na řadu až po jeho zhlédnutí jako hodnocení. Pokud se tedy literární předloha jen zrekonstruuje, aby splňovala předpoklady filmového ztvárnění, dopadne to spíše nedobře. Literární dílo vzniká ze života. Proto se předlohou k filmu musí stát právě toto primární nosné téma, na kterém byl příběh vystavěn. A scenárista je musí uchopit, opět jej prožít a nově vystavět,“ přemýšlí Komárková.

„Pokud filmový autor nalezne formulaci tématu, které ho osloví z nového pohledu, je naděje, že může vzniknout volný přepis s jedinečnou hodnotou a vlastní interpretací,“ navazuje na její slova Kristián Suda. „Na každém takovém filmu by měl být vedle copyrightu i titulček Toto není kniha. Každý originální výklad se totiž v jistém okamžiku s předlohou rozchází, protože pracuje s vlastní významovou výstavbou a postupy. Svým způsobem je proto ideální, vychází-li impuls od filmového režiséra, jako se to stalo v případě Lenky Kny. Ten totiž předkládá již konkrétní představu a zaujetí k určitému aktuálnímu výkladu. Nemůžeme samozřejmě tušit, jak *Slavná Nemesis* nakonec dopad-

ne. Režisérka zatím předložila pouze onu vítěznou synopsi,“ dodal Kristián Suda.

Vzhlížení k modle je slepá cesta

„Jak silně je minulost propojena s naším životem? Co se kdysi stalo, že náš současný život má právě tuto konkrétní podobu? Ani po vlastní smrti se nezbavíme zodpovědnosti za svoje činy? Pokusit se získat odpověď na tyto otázky, obsažené v Klímově novele *Slavná Nemesis*, mne zlákal k napsání scénáře,“ prozrazuje Lenka Kny. „Pocity viny, rozpolcenost,

síla imaginace, nechut' smířit se s realitou — to všechno jsou obecná a dobou nijak neohraničená témata. Každý z nás se s nimi někdy v životě potká, stejně tak jako hlavní hrdina příběhu Sider,“ vysvětluje. Zároveň však dodává, že její *Slavná Nemesis* není přepisem knihy: „Myslím si, že absolutní pieta k autorovi by byla svazující a demotivující. Pokud autor filmového scénáře přistoupí ke své modle s rozhodnutím ji adorat, je to většinou cesta nudná a může být i slepá. Síla výpovědi — ta by měla být tím hlavním motivem, proč se snažit převést knihu na

filmové plátno. V žádném případě však není nutné zachovávat všechny reálie a otrocky se podřizovat době, do níž autor příběh zasadil. Můžeme jej vyprávět dnešním jazykem, použít současné rekvizity i moderní filmovou řeč.“

Podle odborníků může Filmová nadace RWE & Barrandov Studio přispět k oživení původní české scénářistické tvorby a otevřít kina nadějným projektům, které by bez finanční podpory skončily v šuplíku autorů už v samém zrodu. A to by byla jistě škoda. KATEŘINA ROLLOVÁ

Vážený pane Němče,

reaguji na váš článek *Miň než všechno neberu...* v pravidelné rubrice *Telegraficky*, otiskovaný v čísle 3/2007. Přesněji řečeno pouze na tu jeho část, kde se zabýváte dvěma knihami vydanými nakladatelstvím Druhé město. Jde o sbírku Jiřího Dynky *Tamponáda* a o sbírku autorské trojice Milana Ohniska, Michala Šandy a Ivana Wernische *Býkárna*. Jakožto jeden z autorů *Býkárny* jsem byl dost na vážkách, mám-li vám vůbec psát, protože moudro o potřebě huse se samozřejmě vnučuje. Jako protiargument uvádím, že nehodlám obhajovat kvality knížky, na níž jsem participoval. Pominu-li, že sám básník hodnotíte tvorbu svých kolegů, což je sama o sobě dosti pochybná činnost, zcela neakceptovatelný mi připadá způsob, jakým o obou počinech referujete, včetně tučně vysázeného úvodu, který cituji: „Hned na úvod je tu jedna dobrá a jedna špatná zpráva. Nebudu se ptát, kterou chcete slyšet první, protože jde vlastně o zprávu jednu a tutéž. Takže ta dobrá zpráva zní: Martin Pluháček opět vydává poezii. A teď ta méně dobrá: Martin Pluháček vydává poezii.“ Vězte, že žádný

Martin Pluháček již neexistuje. Od března 2006 existuje toliko Martin Reiner. Vážený pane Němče, možná se vám to jeví jako marginálie, ale pokud se pasujete do pozice publicisty a literárního kritika, měl byste takovou věc vědět. Nevíte-li ji, vaše entrée poněkud ztrácí na důvěryhodnosti. Po tomto efektním úvodu následuje totální poprava obou řečených titulů. Tím, že jste zesměšnil — ano, zesměšnil, nikoli seriózně zkritizoval — Dynkovu *Tamponádu*, jste se stal dosud jediným posuzovačem, který neocenil knihu všeobecně vysoce ceněnou, vesměs jako dosavadní vrchol Dynkovy tvorby. Otázka je, jste-li tak jasnozřivý, nebo tak zaujatý. Tím, jak jste zesměšnil — ano, zesměšnil, nikoli seriózně zkritizoval — *Býkárnu*, prozrazujete zaujatost, o níž již není pochyb. A naprostý nedostatek vkusu, ba rovnou bohorovnou frackovitost 26letého publicisty, který si dovolí 65letého renomovaného básníka Ivana Wernische nazvat „klukem“.

Potud jde zdánlivě o bouři ve sklenici vody. A věřte taky, že vaše výplody by mi nestály za jediné slovo, kdyby celý pasus vašeho článku, jímž se tu zabývám, neměl vcelku pikantní pozadí, poukazující na vaši osobní malost. Pojdme na to.

Tři roky jsem pracoval v nakladatelství Petrov jako redaktor, který měl kromě jiného v pracovní náplni četbu, posuzování, přijímání a, to v drtivé většině případů, odmítání tzv. nevyžádaných rukopisů. Ročně jich do redakce přišlo na tři sta, k vydání byly vybrány zhruba tři, tedy jedna setina. Jedním z těch, kteří nás v té době obeslali, jste byl i vy. Zaslal jste tehdy poezii, která se mi nelíbila natolik, abych navrhl její vydání. Standardním způsobem jsem vám ji poslal zpět spolu s vlídným, byť odmítavým dopisem. Vaše písemná reakce, která následovala, byla jednou z nejdůležitějších, s jakou jsem se kdy ve své praxi setkal. Kromě toho, že jste mi ukřivdění napsal, že vám se moje poezie taky nelíbí, jste mě žádal o zaběhané praxi se vymykající věc, totiž abych váš rukopis dal přečíst Martinu Pluháčkoví. Ten se v té době četbou nevyžádaných rukopisů sice již dávno programově nezabýval, přesto jsem vám vyhověl a rukopis mu poskytl. Jeho reakce byla rovněž odmítavá.

Vážený pane Němče, vás to kuří oko dodneška nepřebolo, že?

V úctě a s pozdravem MILAN OHNISKO

Umění Joyce a Prousta

Se zájmem jsem si přečetl diskusi J. Travníčka a J. Štolby o Proustově *Hledání ztraceného času* a Joyceově *Odyseovi*. Osobně tyto romány považuji nejen za tu nejlepší uměleckou prózu vůbec (spolu třeba s *Gargantuou a Pantagruelem* či spolu s *Životem a názory bl. pána Tristrama Šandyho*), nýbrž za jedny z mála románů, které má cenu číst. Existuje nesmírné množství různých románových

příběhů, v nichž se dozvídáme, že ten a ten udělal to a to a jiný a jiný prožívá ono a ono. To jsou de facto vždy jen nějaké informace, nějaký obraz světa a dění v něm. Proust a Joyce představují opak tohoto přístupu — přinášejí to, co každé výsostné umění vždy a všude, totiž schopnost prožívat to, co právě prožívám (tak procházku parkem), mnohem hlouběji a intenzivněji. Nečiní to tak, že bych si při pohledu na strom vzpomněl na nějakou románovou meditaci (jako

z *Vojny a míru*), nýbrž dávají univerzální schopnost, již lze vztáhnout na cokoli kolem sebe. Tento nástroj nefunguje přes souvislost věcnou, přes tu či onu asociaci, nýbrž přes celkový modus prožívání, který lze přepnout (a často se přepíná sám) v hlubinách nitra. Oba romány se chystám podrobně rozebrat a ukázat, v čem podle mne je jejich krása (tak jako jsem to udělal s *Faustem* či s Homérovými eposy), je to jen otázka času a míry zaneprázdněnosti. BORIS CVEK

Hostinec

VLADAN HRDLIČKA

Radostice

NEODSNĚNÝ SEN

Obstoupili hrob
a kázali mi, jak mám žít.
A já z toho hrobu
na ukazoval prstem!

A taky jsem křičel a kopal.
...dokud mi hlína nezacpala hubu!

To oni se rozplynuli ve mně.

KLÍMA

22
8
78

Klima přeje mírnému blahu
mraky
protivní k hnusu

prasečí rod
všechno jenom
ne obyčejný
neobyčejný

Žiželice
lesy, voda
bez chalupy
U Kříže

Chalupnému bordelu
v Březinových rukou
na Západě svítá

tenhle život...
včera bylo v okamžiku
Krása
Böhmen, Böhler
život je bordel

s kurvama
a *heroismem*

19
4
28

V PERIFERÍÍCH OBVODŮ
HODINOVÝCH RUČÍČEK

*Pokud od nekonečna
odečítáte nekonečno,
můžete dostat libovolný výsledek.*
S. Hawking

Přeskakuji na hodinových ručičkách
ve skleněné kouli
dál a dál
od středu mlýnice

Šplhám po vymyšlených cifrách
digitálních
bez hran v rozích

Točím se dokola a
natahuju ruce
když sedávám na periferiích obvodů
hodinových ručiček

VÁCLAV VJAČESLAV

t. č. Dobřany

STĚHOVÁCI, TO JSOU CHLAPI

Chud'ata úředníci,
v práci se zdravě nezpotěj.
Leda že by tajně utíkali na tenis
nebo na golf

nebo si narazili kolegyni
a někde mezi regálama
vyznávali jí lásku.

JIŘÍ KORBEL

Opava

pro jož(in)a ráža

miluji slovenskou pop music
kulturně internárodní stik
stikují od večera do rána
snad zplodím nového elána

pro jk tyla a časopis květy

ach ta láska poezie
baculka bez kil
je asi tak perverzní
jak kajetán bez tyl

■
co chceš? básníku!
slávu? nebo flaksu do huby?
vyber si! rychle!
na tvou slavnou hlavu nenažranou
stejně naserou ti holubi!

■
Příjemnej chlap,
pozdraví, usměje se,
přeměří člověka očima.
Říkám si, pánskej krejčí,
jednou mi stříhne frak.

Trefil jsem ho přesně, na chlup,
natáhne mi černý kvádro,
pohřebák.

FRANTIŠEK KINDL
Chomutov

hospodin

jdu si takhle po lese
a ejhle
mraveniště
přičupnu na bobek
a koukám
jsou sympatičtí
jak se tak hemží
fakt
tak jsem jim
nadrobil
půlku své svačiny
to byl fofr
myslím že mi děkovali
a klaněli se mi
vzývali mě
myslím že jsem pro ně
byl Bůh

nebo Bohyně?
nejspíš Héra-Ochrányně
to až půjde kolem
nějaký blb
a do toho mraveniště
jim kopne
bude pro ně
Arés-Ničitel
a co když takovýto blb
doopravdy půjde kolem
a to mraveniště
rozkopne?!
nadrobil jsem jim
i druhou
půlku
své svačiny
ať mají o nás Bozích
zatím
raději
jen to nejlepší
mínění

štědrý den boží

kolem se potácí
nechutný
stín
stíny
lidi
pořád
bože!
je jich moc
jsou tak
různí
hrozně
různí
hrozní

hanební
lidi
bože!
nemohu
nevěřím
jsi si jistý
že jsi ten
šestý
den
bože!
nelil jen
olovo
do vody
bože?

MILAN BÁTOR
Branka u Opavy

V NOCI

V noci
býváme nejtíší
přehluší nás
i splývání radiátoru
tepny ulice
moč tříštící se o mísu
V noci
nejhlouběji mlčíme
o jistých věcech
Nasloucháme sobě
se stejně prostým úžasem
jako před tisíci lety
Tak mnoho
se nezměnilo

NA POMEZÍ

Bolí mě duše
teď na pomezí
podzimu
zakousnutého zimou
Pro dřevo do lesa
daleko přes
meze hrboleté
přes hroby
zmrzlých krtků
přes prázdné hnízda
větrem vláčených
větve
Pro dřevo do lesa
daleko
I proto létají
duše komínem
A v zapadlých vískách
je tříšť ticha vidět
nad vnitřnostmi střeš

TOMÁŠ SEIDL
Lazníky

SAMOTÍN

Na konci města
v zimní předtuše
listí opadává
Smutno mi
myslím na duše

Na konci města
se ztrácejí
přebytečná děcka
Tichý pláč mého
hlasu

Snědá dívka
v křoví líbá
břitvu času

ZÁČASÍ II

Pyšný
z hlubiny měsíc
uhasíná

Ve vzduchu poletuje
nasládý
van krve
Dívky kráčí
obnažené
rozhekat spící noc

TICHÝ PLÁČ

Bělmo obzoru
sudice mráz
svědek

Ticho smíření
oltář
hrůz svědomí

Té noci
kraj plakal
sněžnými
sny
létavic

M I C H A L O T T

Brno

A BÁSNÍKEM BÝTI

(J. Seifert)

Kdybychom neznali tajemství
nebyly by básně
a patrně ani mládí
či stáří

Kdybychom znali střed svého těla
a myšlenek
bóji takřka nehybnou
nebyly by ani pochyby
ale ani jistoty
a ženy by lhalý svým mužům
ale jinak
než když muž dobývá ženu

Nebyla by tedy ani láska
ani dědictví hloupým pozůstalým

Z U Z A N A Š N A J D R O V Á

Jablonec nad Nisou

VĚČNÝ ROZPOR

V příznačném
Vývrácení
Dosud nezpochybnitelných faktů
Vývstává
Malicherná otázka přežití:

Vědět, nebo nevědět?

a básníci by svou fantazií
denně splachovali v klozetu

Ale my vidíme ženu vidíme tmou
oslovujeme ženu i tmou
bdíme sladce i trpně nesmyslně
saháme po lemu noci i žen
a záhyby hladí i škrť
obmotávají se i rozmotávají do prázdna
a my nikdy nikdy nedosáhnem

A tak tomu bylo a bude
i kdybychom znali poslední jistotu
poslední záhyb
poslední list na hřbetě země
a napsali poslední básně

(Leden 1986)

J A N A K U R T I N O V Á

Lidečko

■
Odbíjí šestá.
Knihovna,
těhotná,
čeká na svoji hodinku.
Může si vybrat:
Erben — sbírka básní,
Pohádka máje.
Chce jiné potěšení,
dřív přestříhla pupeční šňůru.
Vypadl Zločin a trest!

L U C I E W Z A T K O V Á

Petrovice u Karviné

ONA A ON

Jejich nehnutost
připomínala kamenné sousoší
Zvláštní dvojice
matka a syn
Nebylo pochyby neboť
jejich vyhublost
byla nepřehlédnutelným
znakem dědičnosti

Seděla na lavičce
v modrých šatech s krajkou
a on
v obleku stál po jejím boku
Mladá dospělost
dávala jeho
úzkým lícím
odraz životní touhy
Ale její šedivé vlasy
jen podporovaly
přísnost
nedůvěřivých očí

Vytáhla láhev
a nalila sobě i jemu
do kelímku cosi zeleného
Pili tu zelenou tekutinu
za svorného mlčení

Už byl čas jít
Nabídl jí rámě
Přijala
A v jejích strnulých očích
se náhle zaleskl
nepatrný výraz
mateřské lásky

H O S T I N E C

kajetán bez tyl



„Konec kočkování“, do práce. Tentokrát svižně a zostrá:

Vladan Hrdlička se rozpřáhá do krajností: do filozofie (*Chytám bytí po nečasích / v prostoru a čase*) i do sexu (*Kunda / Čurák // Pro horňáka jenom jména*). Autor sečtělý, znalý (ale i trochu nedbalý: „ius“, nikoli „ins“ primae noctis, pane!). Tlaky, že texty pukají ve švech... Výboje cením, „Neodsněný sen“ žiju.

Jinou krajnost představují verše **Václava Vjačeslava**: jsou neškolené, „přírodní“, jako náraz vydechnuté přímo z duše. Za jejich zaslání vděčím a děkuji panu Ofentürchenovi! (Zásilka s informací o Vaší brněnské výstavě se mi bohužel dostala do rukou až po vernisáži.)

Jiří Korbel studuje na Slezské univerzitě českou literaturu, a jeho verše jsou tudíž „školené“, s předchozími však mají něco společného: totiž jakousi „ujetost“, která bývá tak často známkou básnického posvěcení... Tři čísla, která jsem vybral, považují za nevšední epigramy. Poezie jako „baculka bez kil“, perverzni jako „kajetán bez tyl“: vtípné a trefné!

Františku Kindlovi se daří ve volném verši (vázaný ho zavádí k jednoduchostem). Báseň „hospodin“ je také „mírně ujetá“, ale tak jak má být: do humorné moudrosti. Moc se mi líbí!

S **Milanem Bátorem** jsme krajané, ba téměř rodáci: dům, kde bydlí, je od Boudy, kde v létě přebývám, vzdálen dva tři kilometry. Seznámili jsme se předpředminulého podzimu ve filipovickém kravině, čerstvě přebudovaném na ateliér. — A tak, Milane: Báseň „V noci“ se povedla, obzvlášť tou močí tříštící se o mísu a nasloucháním sobě se stejně prostým úžasem jako před tisíci lety. . . V „Pomezí“ mi „zni“ podzim zakousnutý zimou, dřevo, pro které se musí daleko do lesa, hroby zmrzlých krtků a tříšť ticha; „nezni“ mi duše létající komínem a ani závěrečné vnitřnosti střech. . . No a co? řekneš. No a nic, řeknu.

Možná i **Tomáš Seidl** si řekne No a co?, když mu svěřím, které verše nakonec rozhodly o výběru jeho básní: ze „Samotina“ *Snědá dívka / v křoví líbá / břitvu času* (tajemné až mystické), ze „Záčasí II“ *Ve vzduchu poletuje / naslédly / van krve* (expresivní) a z „Tichého pláče“ *sněžnými / sny / létavic* (subtilní). — Zvláštní na této poezii se mi zdá střídání zjemnělosti a (jakoby pozdně halasovské) lapidárnosti.

Od **Michala Otta** jsem obdržel volný triptych básní dedikovaných Jaroslavu Seifertovi, Vladimíru Holanovi a Bohuslavu Reynkovi. Tisknu báseň seifertovskou, pro její hodnotu dokumentární, a vlastně už i historickou (třebaže jejímu mudrosloví příliš nerozumím a verš se splachováním fantazie do klozetu snáším jen stěží). Autor píše: „Desátého ledna tomu bylo dvacet jedna let, co zemřel Jaroslav Seifert [. . .]. Musel jsem tehdy něco napsat, ale někdejší Kmen mi mou báseň vrátil s tím, že již otiskl text Petra Skarlanta. . .“

„V poslední době, když jsem tak pročítala Hostinec na posledních stránkách Vašeho časopisu, napadlo mě, proč také neotevřít svůj „šuplík“. Tak tedy otvírám a zasílám. . .“ píše **Lucie Wzatková**. Zaslala, a mně se zalíbilo v „žánrovém obrázku“ matky a syna: pro jeho jemnou citovou optiku a znepokojivou tajemnost. (Z textu jsem vypustil dvě nadbytečná přivlastňovací zájmena, ale omlouvat se nebudu. Nepatřila tam.)

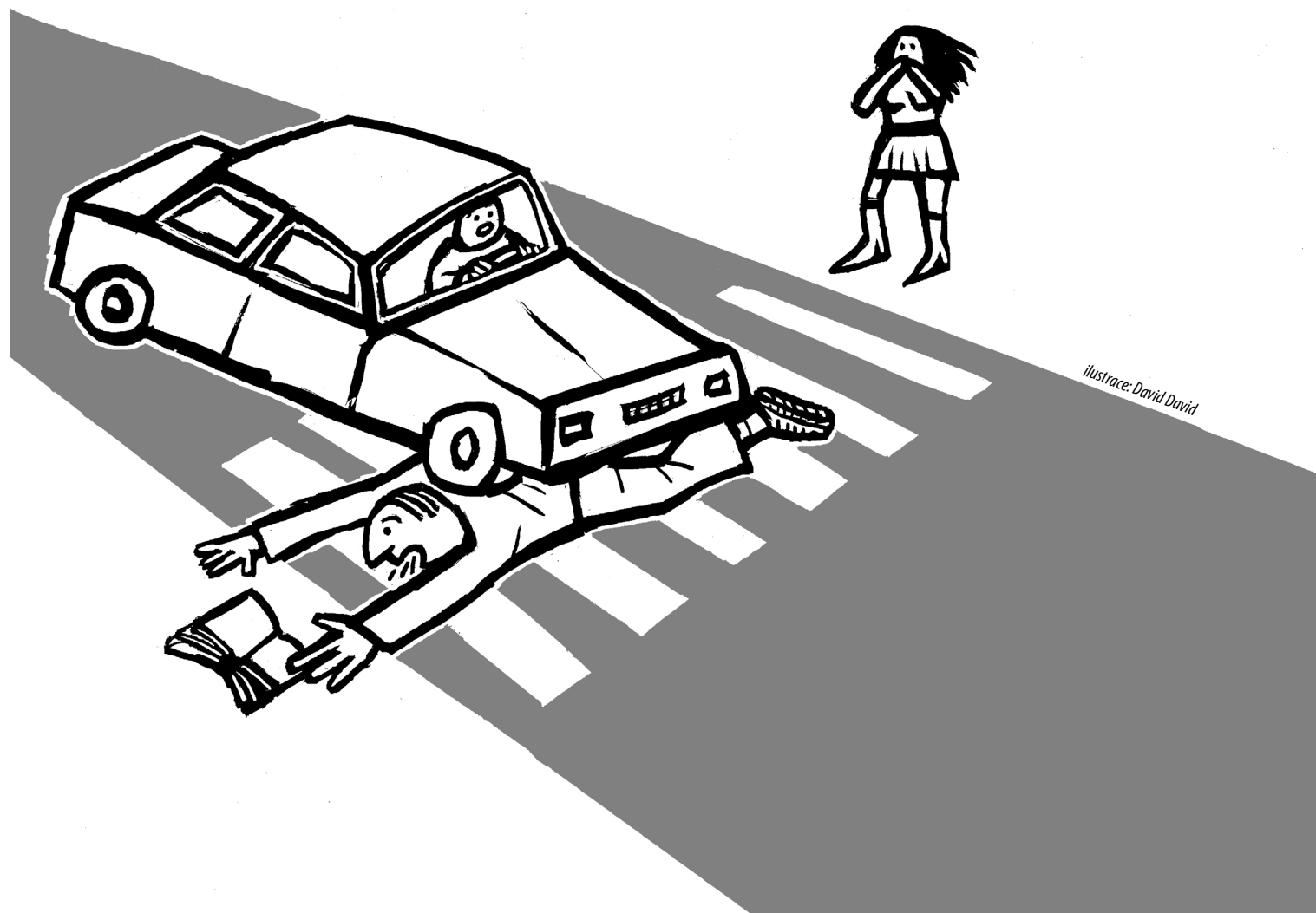
Zuzana Šnajdrová nazývá své básně „jalovými pokusy o poezii“: skromnost poněkud přemrštěná. Mohu konstatovat, že jejich četba pro mě nebyl „ztracený čas“; a také že čím kratší byly, tím více působily. — Ono není tak snadné „hrát bez chyby“ delší dobu. . . Milan Bátor jako muzikant by to jistě potvrdil.

Nesnadno se mi vybíralo ze zásluky **Jany Kurtinové**. V jednu chvíli kandidovala na otištění báseň „Žal“, pro svou druhou půli: *Do víchru / oprátka stažená / a kořeny / vyrvané z hlíny. / Láva slz / se žhavým popelem / a řvoucí větrné mlýny*. Pak ji ale přebil Dostojevskij, totiž báseň s drtivou pointou: *Zločin a trest!*

Vyčpělá romantika. Veršovánky. Naivismus. — Takovými značkami jsem musel oceňovat texty **Eriky Daňkové** a **Vojtěcha Pavelky**. Buďte však přečteny a pochváleny tyto verše: *Světlem zlověstným / nebe ozářeno jest, / že slepý prohlédne / a uvadá svit hvězd*. (Erika Daňková) — *Pšenice zašustí o tvé boky, o tvé tělo. / A zašeptá, že do chleba již by se jí chtělo*. (Vojtěch Pavelka)

„Končíme, zavíráme, pane Vyvial!“

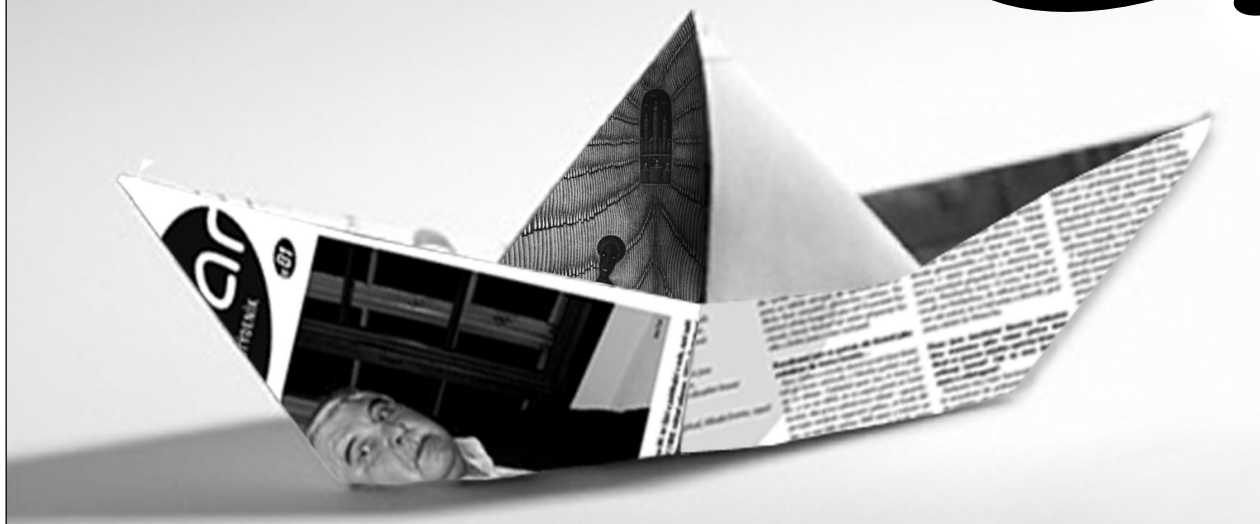
VÍT SLÍVA



ilustrace: David David

poezie, próza, eseje, kulturní publicistika, rozhovory s básníky, spisovateli, literárními kritiky, překladateli, vědci, výtvarníky, literární kritika, literární historie, divadlo, film, filozofie, ročně 270 recenzí nejpozoruhodnějších knih z české nakladatelské produkce

tvar
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK



Vydává Klub přátel Tvaru, Na Florenci 3, Praha 1, 110 00, telefon 234 612 399, 234 612 398, e-mail tvar@ucl.cas.cz

NOVÉ PRÁCE – Mikeš – Kostlan – V. Grůša – Weiss – Purší
FOTOGRAFIE – Jarlbro
SYRSKÉ POVÍDKY
MALEY – Raich – Preisner
JARRELL – Věk k kritiky
JUSTITZ – Neznámé práce
POEZIE – Muldoon
SMUTEČNÍ OZNÁMENÍ – Brousil
PROZA – Wagnerová – Weil – Voděčáček
DUBSKÝ – NIETZSCHE – Poslední dny – Korespondence
ULICE NEW YORKU – Kloss
COULEUR – recenze – referáty – glosy a další
ATELIERY 2007
TYPO - ZÁPISNÍK - Štorm
66/2007
www.revolverrevue.cz

NOVÉ ČÍSLO REVOLVER REVUE

POEZIE – Muldoon

Rauch, Preisner – **MALBA**

NIETZSCHE – Euforie a šílenství

Brousil – **SMUTEČNÍ OZNÁMENÍ**

ULICE NEW YORKU – Kloss

ČEŠI V ALSASKU

Jarlbro – **FOTOGRAFIE**

VĚK KRIKTY – Jarrell

Štorm – **TYPOGRAFICKÝ ZÁPISNÍK**

JUSTITZ – Kovárna

Recenze, dokumenty, glosy

a další

K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR nebo jako předplatné: 148 Kč zašlete složenkou na adresu Revolver Revue, Jindřišská 5, Praha 1, 110 00 (III. schodiště), nebo na č. ú. 171178049/0300. Ve „zprávě pro příjemce“ uveďte „RR 66“. Další informace www.revolverrevue.cz, telefon 222 245 801, e-mail revolver_revue@volny.cz, hodiny pro veřejnost: po (9 -15) a čt (14 - 18).