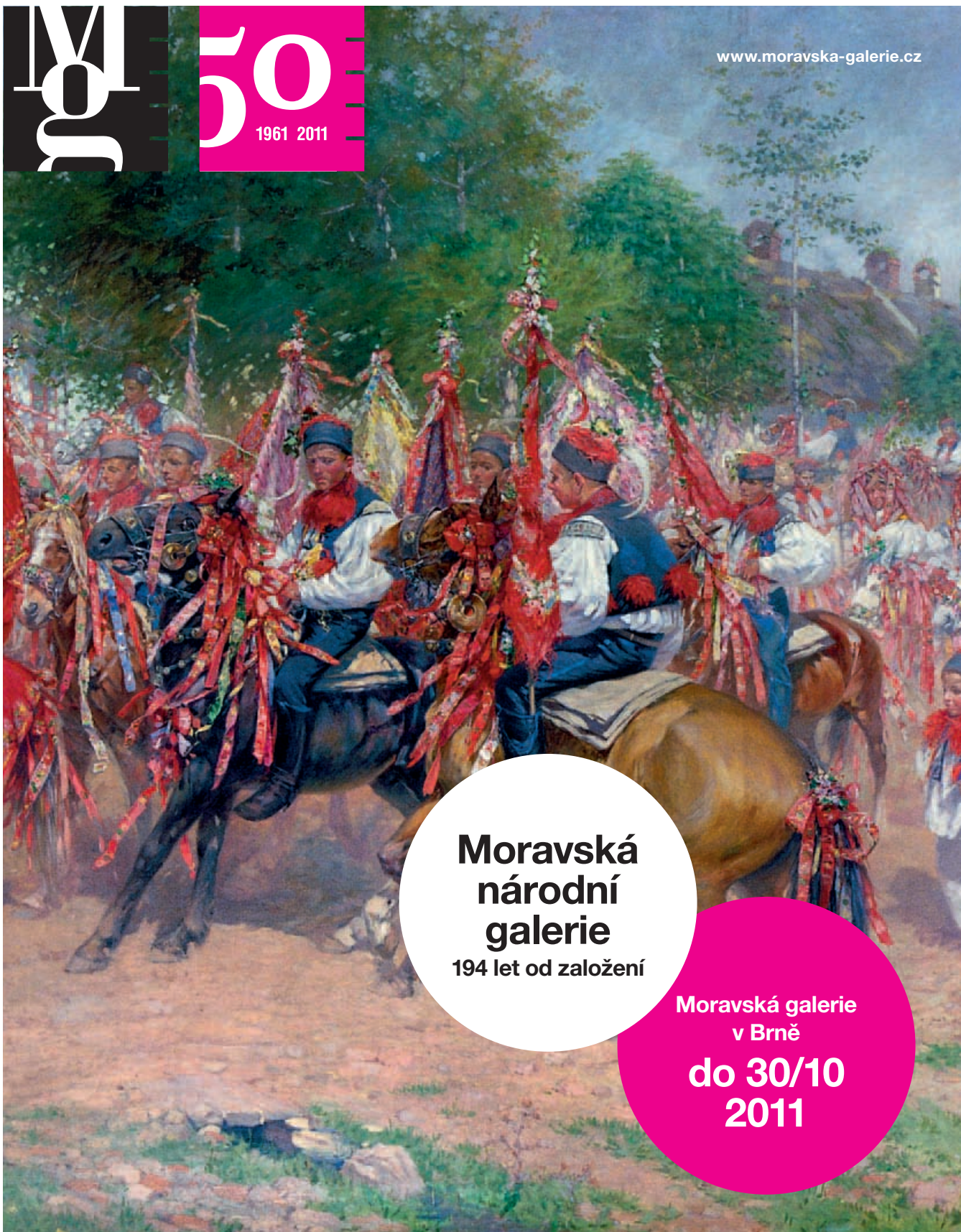


SVĚTOVÁ LITERATURA SOUBORNÉ DÍLO MILANA KUNDERY V PRESTIŽNÍ EDICI PLEJÁDA **NA NÁVŠTĚVĚ** V LITERÁRNÍ
 AKADEMII JOSEFA ŠKVORECKÉHO **ROZHOVOR** S BÁSNÍKEM RADKEM MALÝM **ESEJ** OVIDIOVSKÁ LÁTKA VE SVĚTOVÉ
 LITERATUŘE **OSOBNOST** SIMONA MONYOVÁ A JEJÍ ČTENÁŘSKÁ BIOGRAFIE **BÁSEŇ** KARLA ŠIKTANCE



50
1961 2011

www.moravska-galerie.cz



Moravská národní galerie

194 let od založení

Moravská galerie
v Brně

do 30/10
2011



Čtenářskou biografii a „bilanční monolog“, který se spisovatelkou Simonou Monyovou nedávno nahrál Jiří Trávniček, najdete v úvodní rubrice Osobnost. **8**



Ovidiovskou látkou v moderní světové literatuře se ve svém eseji zabývá kulturolog Jan Lukavec; věnuje se i nejnovější recepci díla v češtině. **15**



Literární akademii Josefa Škvoreckého a básníka Radka Malého, který zde od podzimu začíná působit, navštívil náš spolupracovník Aleš Palán. **40**

uvízlé věty

Jana Beránková: Piš a (ne)hleď si svého!
Utopie tvůrčího psaní a spisovatelův kritický chrup / 4

tři otázky pro...

Vtip „naší věci“ je v kompenzaci jednostranností mainstreamu
S šéfredaktorem Jiřím Plockem
nad Kulturními novinami / 5

osobnost

Můj typický čtenář? Nikdo takový asi není
Simona Monyová a její biografie, především čtenářská / 8

šlosarka

Přechylování / 14

esej

Jan Lukavec: Věčně se proměňující Ovidius
Ovidiovská látka v moderní světové literatuře / 15

blahopřání

Karel Šiktanc: Mé přítmi / 19

Roman Ráž píše Vladimíru Karfíkovi / 21

beletrie

Jana Beránková: Letokruh
Úryvky z romaneta / 22

Vodorovné vrstvy

Z veršů tří absolventek Literární akademie
vybral Petr Borkovec (Martina Blažeková,
Barbora Čiháková, Katarina Žáčková) / 26

k věci

Josef Lesák: Tajemství zvané (knižní) titul
O jedné opomíjené složce literárního díla / 30

kalendárium

Alois — nejstarší z bratří Mrštíků / 35

na návštěvě

Aleš Palán: Skutečného umění se člověk
dopustí jednou dvakrát za život
Na návštěvě v Literární akademii Josefa Škvoreckého / 36

čtenář

Předčítat dětem na veřejných čteních
je adrenalinová záležitost

Rozhovor s Radkem Malým / 40

typomil

Svoboda, knížky a intelektuálníčení / 43

kritiky a recenze

kritika

Eva Klíčová: 2 v 1 čili konec trilogie

Radka Denemarková: Kobold / 46

Kateřina Bukovjanová: Projít pasáží vlastní duše

Sylva Fischerová: Pasáž / 48

Marian Siedloczek: Drsná vodácká variace
na klasické téma

James Dickey: Vysvobození / 50

recenze

recenzované tituly

Jiří Gruša: Dámský gambit / 52

Daniel Rušar: Jaro kriplů / 53

Jan Čep: Červený muškát a jiné prózy z let 1921–1938 / 54

Claudio Magris: Poslepu / 55

Kenzaburó Óe: Seventeen; Sexuální bytotosti / 56

Uwe Timm: Na příkladu mého bratra / 57

Mika Waltari: Město smutku a radosti / 58

Dan Simmons: Flashback / 59

Jakub Čermák: Stroboskopy / 61

Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy,
eds. J. Kudrnáč, L. Nováková, Z. Urválková, M. Fránek,
M. Novotná, T. Riedelbauchová / 62

Jan Paul: O štěstí v umírání / 63

telegraficky

Recenze debutu jako epitaf?

Stanislav Denk, Elkan Hayek, Petr Kaďourek,

Andrea Platznerová, Markéta Pilátová / 64

světová literatura

téma

Kundera v Plejádě

Na okraj edice a tematického bloku / 70

Metafyzika románu

Rozhovor s Françoisem Ricardem / 71

François Taillandier: Román jako svobodné pásmo / 72

Martin De Haan: „Velká plejáda“ anti-lyrismu / 74

Tvorba usmířená s myšlenkou

Rozhovor s Alainem Finkielkrautem / 75

Maxime Rovere: Utajené kresby / 76

Adam Thirlwell: Skandální lehkost tohoto bytí / 77

Isabelle Daunaisová: Paměť a zapomnění / 79

Massimo Rizzante: Umění fugy / 81

Bertrand Vibert: Továrna na postavy / 83

Benoît Duteurtre: Sňatek z rozumu / 85

Jakub a jeho pán

Rozhovor s divadelním režisérem

Nicolasem Briançonem / 87

beletrie

Nedim Gürsel: Poslední tramvaj / 89

deník spisovatele

Maggie Paleyová: Holubi v New Yorku / 92

hostinec

Ladislav Zedník: Mědnaté léto vrže pantem / 94

Piš a (ne)hled' si svého!

Utopie tvůrčího psaní a spisovatelův kritický chrup

Kolem tvůrčího psaní obvykle zaznívají nářky týkající se „sériové výroby“ spisovatelů. Samotný obor je jakousi prodlouženou rukou aristotelské poetiky — tedy *ars*, které se dá naučit a kodifikovat. Psaní, zrozené z jazyka, se zde stává *nad-jazykem*, který přispívá k utvrzování a rozšiřování omšelých literárních postupů. Nehledě na obvyklé námitky a na současný stav této disciplíny bych však ráda nastínila, v čem by mohl spočívat kladný potenciál onoho *tvoření*. Jinak řečeno, naznačím, jak vypadá utopie, ke které by měl tento obor směřovat.

Přestože semináře tvůrčího psaní jsou přeplněné studenty, budoucí spisovatel se v nich objeví jen zřídkka. Znalost literárních postupů je *nad-jazykem*, nezbytnou podmínkou k uměleckému dialogu. Ovšem seminář by mu neměl vyučovat, ale nutit studenty, aby si kladli otázky po jeho smyslu. Tento *nad-jazyk* je souhrnem klasických archetypálních gest — záleží však na pisateli samotném, jakým způsobem se jich chopí a zda z nich složí vlastní choreografii. Na počátku je anarchie a nesourodé znalosti — na konci může stát spisovatel vytvářející svou vlastní abecedu, vlastní jazyk, který pak sdílí se čtenářem.

Pravidla si určuje každý zvlášť — smysl hry nespočívá v tom, do jaké míry *vyučující* kontroluje jejich dodržování, ale do jaké míry se *student* hlídá sám. Seminář je jen špičkou ledovce. Kdesi pod hladinou se nachází fůra odříkání, tápání a hledání vlastního estetického i etického postoje. Pod hladinou je život — totální nasazení. Přece však má takové setkání smysl, protože budoucímu umělci pomáhá, aby se v tom mořu neutopil.

Spisovatel nepíše jen rukou; píše ce-



lým tělem. To se však u zárodečných básníků v egotickém stadiu jen velmi těžko rozeznává — vyučující tudíž tápou a často zde selhává možnost hodnocení. Seminář je ohrožen dvojnásobně — buď kolektivní denuncování literárních omylů, anebo totální názorový relativismus. Oba dva extrémy jsou stejně nebezpečné, spisovatel se má totiž především naučit obhájit svou vlastní pozici myslí i tělem.

V semináři je obhájení literatury jako „základního principu studentova života“ mnohem důležitější než uvolňování tvůrčího ducha cvičeními à la automatické psaní. Akademický kontext je čistě náhodný. Spíš než o seminář by totiž mělo jít o laboratoř, o výjimečný stav, kde se testují zbraně dřív, než se uplatní na bojišti. Hlavním kritériem je zde „pravda“ rodící se jako gesto studentova těla.

Svým způsobem se dá říct, že tvůrčí psaní by se mělo stát jakousi literární vědou zevnitř. Zatímco klasická literární věda nahlíží svůj objekt zájmu *zvnějšku*, knihy jsou pro ni jakousi pokusnou opicí, uvězněnou v kleci, tvůrčí psaní zkoumá svůj předmět tím, že do něj samo vstoupí. Spíše tedy montaignovské poznávání sama sebe než karteziánská analýza.

V hovorech spisovatelů není žádná pozice neutrální. Interpretace literár-

ní historie je pro spisovatele zároveň formováním vlastního díla, plodovou vodou, která jej obklopuje. Každý rozebíraný literárněteoretický fakt je součástí spisovatelovy *politiky*. Pokud se surrealisté zajímali o gotický román, nešlo jim o vytvoření objektivnějších učebních textů, ale o to, aby tím podpořili vlastní estetický postoj. Spisovatel za své pozice ručí vlastním tělem. Učí se na nich formovat první taneční gesta a vytváří z nich amalgám vlastního pohledu na svět.

Nehodlám však snižovat literární vědu jako takovou — vždyť hranice mezi literárním vědcem a spisovatelem může být porózní, ti nejlepší v sobě obvykle mívali také kousek tvůrce. Snažím se pouze zdůraznit, že kritické texty psané umělci v sobě obvykle mívají cosi navíc, nějaký druh pohybu, který se utváří mezi dvěma protikladnými silami.

Zatímco v některých zemích pracovaný koncept obhájí (bohužel) i sebenicotnější dílo, v českém prostředí se stalo obecně přijímanou módou zdůrazňovat, že spisovatel nemá mít s literární vědou co do činění. Jde zde o vyhocenou specializaci disciplín — spisovatel by se neměl míchat do teorie, do politiky, do náboženství a vůbec do ničeho, co překračuje jeho malé hřiště. Tato oslava ignorance je jen intelektuální kastrací umělce. Způsobem, jak ho učinit bezzubým, neškodným a masově prodejným. Piš a hled' si svého. A právě proto by pohyb směrem k utopické vizi tvůrčího psaní mohl spisovateli vrátit alespoň část jeho chrupu a obnovit zmírající literární polemiku.

Jana Beránková je spisovatelka a publicistka; studovala na Literární akademii Josefa Škvoreckého.

tři otázky pro...

Vtip „naší věci“ je v kompenzaci jednostranností mainstreamu

S šéfredaktorem Jiřím Plockem nad *Kulturními novinami*

Od léta vycházíte pravidelně; koncept družstva je zajímavý z hlediska financování nevýdělečného periodika, ale to jistě není to hlavní, co by čtenáře mělo zajímat... Pokud tedy nejde o samoobslužný projekt, co zajímavého nás čeká? Co mohou noviny nabídnout?

Kulturní noviny se snaží o navázání na tradici *Literárních novin* v původní podobě. Tedy být občansky angažované, zabývat se společensko-politickou reflexí, věnovat se kultuře — více, než je v běžných periodikách zvykem. Rádi bychom do hry vtáhli více lidí ze sféry kultury a přiměli je k přemýšlení o „věcech společných“, ne jenom o sebe prezentaci, jak se to často děje. Naše kultura je závislá na stavu věcí společných, na stavu *polis*, obce, a v tomto smyslu je práce dost. Čtenář u nás najde témata, jež je nějakým způsobem potřeba reflektovat, mluvit o nich kriticky. A vedle toho i témata, která mohou inspirovat. Samozřejmě nemůžeme obsáhnout vše, jsme příliš omezení rozsahem i možnostmi. Ale kultura, školství a věda, zdravotnictví, životní prostředí a stav politické kultury jsou témata, která se dotýkají všech. A to jsou naše priority.

Vedle inspirací původními *Literárními novinami* a jejich autory, kteří nežili ve spisovatelském ghettu, ale „každodenní politikou“, máme inspiraci zcela současnou — německý deník *taz. die tageszeitung*, jehož základem je vydavatelské družstvo založené na široké bázi čtenářů-podporovatelů. Tento list má rysy, s nimiž naprosto souzníme — společenskou angažovanost, názorovost, ne-předstírání novinářské „objektivity“, ale snahu o co nejpoctivější formulaci vlastního pohledu a třibení názorů v dialogu. Na příkladu těchto novin a ještě



FOTO PAVEL KOTRILA

Jiří Plocek je publicista a hudebník, původním povoláním biochemik. Pracoval v průmyslovém a akademickém výzkumu, působil jako profesionální hudebník. V letech 1995–2005 jako producent a vydavatel (hudební vydavatelství Gnosis). Od roku 2006 pracuje v Českém rozhlasu Brno jako hudební redaktor a dramaturg. Publicisticky byl činný například v *Literárních novinách* (2007–2009), občasně v *MF Dnes* či *Týdnu*. Od roku 2009 je šéfredaktorem *Kulturních novin*.

několika dalších v jiných zemích vidíme, že to jde. Samozřejmě vše závisí na stavu občanské společnosti, jejím sebevědomí a ochotě aktivně podpořit něco, co vyvažuje svěřací kazajku vládně-byrokratických struktur.

Dobře, ale co když obecné apely ve věcech, které se „týkají všech“, nezaberou — netýkají se pak vlastně nikoho. Nebojíte se, že vznikne tribuna pro hrstku intelektuálů? Místo, kde se bude jen po sousedsku naříkat nebo mudrovat? Dobře víme, že těch omezení plynoucích z podfinancovaného zázemí periodika je opravdu dost. Chtěl bych slyšet: „Máme tento profil a tuto cílovou skupinu; vedle podobně pojatého listu A2 se například chceme zaměřit na...“

Za prvé, nemluvil jsem o žádných apelech, ale pouze o snaze mluvit o věcech, které se „týkají nás všech“. To se člověk musí také naučit rozeznávat; jak my, tak naši čtenáři. Lidé jsou hodně zvyklí buď trpně přijímat, a nebo nekonstruktivně pokřikovat, když jim někdo šlape na palec. Ale mezi tím je práce na sobě a na svém vidění světa. To je těžké. Leh-

čí je být skeptik, ironik nebo přímo cynik, že? Zvláště v dnešní době, kdy nás nic bezprostředně existenciálně neohrožuje — válka, teror, totalitní kazajka — a máme velkou míru svobody. Jsme velmi sebestředně orientovaní, a pomíjíme tím pádem principiální věci, které se nás v danou chvíli bezprostředně nedotýkají. Když například Ludvík Hovorka v rozhovoru pro *Kulturní noviny* mluvil o reformách zdravotnictví a kam to všechno směřuje, zareagovalo jen pár lidí. Přitom ta privatizace zdravotnictví i dalších oblastí je proces, který nepůjde lehce vrátit zpět. Nakonec budeme platit čím dál víc, vláda se nám snaží stále omílat, že péče je nákladnější a nákladnější, a úplně se ztratí ochota kriticky reflektovat tyto stereotypy. Zmizí smysl pro veřejnou službu. Naši političtí podnikatelé jej už dávno nemají. Ze všeho se stane čistě obchodní rovnice. Někdo na to bude mít, jiný ne. Jako v Americe. To není žádný intelektualismus z mé strany, to je snaha být realistou. A nejen zde. Na cílovou skupinu se mne ptali už víckrát — probůh, copak jsme marketingoví hokynáři? Snažíme se vycítit, co rezonuje, co je podstatné a zajímavé, a toto pak nabídnout čtenáři, který

zkraje

přemýšlí o společnosti, kultuře a politice. Být mu „k dispozici“, nabídnout mediální prostor. Čtenářem může být lékař nebo učitel, to je jedno. Kultura myšlení je věc širokého záběru.

Čísla Kulturních novin, která jsem zatím četl, na mne působila solidně, ale jaksi postradatelně. To, co čtu zde, najdu i jinde... Může jít o vědomé vymezení se proti současnému mediálnímu mainstreamu, ale také třeba o neochotu k novým mediálním „žánrům“, technologiím... Že jich bohužel většina přináší bezcenný až škodlivý obsah, je sice pravda, ale že si z těchto možností nedokážeme svůj díl zabrat a naplnit něčím lepším, je přece i náš problém...

Postradatelné to jistě je, všechno je postradatelné... A nebo není. Záleží, na tom s čím člověk rezonuje. Jestliže je bytostný skeptik, z nějakého důvodu zablokovaný, pak bude hluchý, i když se postavíme na uši. Já už nikoho přesvědčovat nechci. Jen do vyčerpání dělám to, co považuju za smysluplné. A buď se s tou druhou stranou setkávám, nebo ne. Vždyť se nutně nemusíme potkat, že? A nebo také můžeme. Poznat smysl takového setkání, to je úkol k řešení. Nechci lapat na nějaká lákadla. Proč taky? Jde nám o nové technologie? Jde nám o nové způsoby manipulace? Nejde! Vtip naší věci je v kompenzaci těch jednostranností mainstreamu, v hledání hlubší, nekomíhivé povahy skutečnosti. „Papír“ ještě dlouho nezanikne, protože má svoje specifické vlastnosti, ke kterým se člověk nakonec vrátí, byv umořen a zaplevelen takzvaně nekonečnými možnostmi internetu. My nechceme být mainstreamem ani nechceme do všeho mluvit. Ale chceme se naučit o věcech mluvit poctivě. A někdy si taky z něčeho udělat legraci. Třeba i sami ze sebe...

Přípravil Martin Stöhr

glosa

Elektronické knihy a tyranie přístrojů

Poznámky k eseji Kathrin Passigové v *Hostu* 4/2011

Téma elektronických knih připomněla ve čtvrtém čísle letošního *Hosta* německá autorka Kathrin Passigová v eseji „Osvození knih“. Své zkušenosti s elektronickými knihami zde popisuje v převážně kladném tónu. Tištěná verze literárního textu jí připomíná kabát, který poněkud vyšel z módy, a tak jej doma schraňujeme už jen z pohnutí nad vzpomínkami, které nás němu ještě poutají. Podobná skepse k možnostem tištěných knih vede k otázce, zda je situace opravdu tak jasná.

Při úspěchu, kterého dosáhli výrobci digitálních fotoaparátů nebo přehrávačů digitální hudby a videa, jsou marketingová očekávání mimořádného rozšíření elektronických knih vcelku předvídatelná. Na druhou stranu je však zřejmé, že literární text má přece jen jiné „mediální“ charakteristiky než fotografie, videoklip nebo hudba. Už jen proto, že rozsáhlé texty nelze tak efektně přidávat na webové stránky a sdílet s kamarády. Rovněž jejich vnímání je časově náročnější a bezesporu privátnější počín.

V půli srpna se podobnému tématu věnoval také sloupkař britského listu *The Guardian* Sam Leith. V textu nazvaném „Is this the end for books?“ zmiňuje relativně nový pojem: „wilfing“, slovo vzniklé jako akronym z fráze „What was I looking for?“ neboli volně přeloženo „Co jsem to chtěl vlastně najít?“. Výraz vtipně shrnuje pocit, se kterým se potýká prakticky každý, kdo běžně pracuje s internetem. Vyřídít mail, mrknout se na zprávy, projít Facebook, zkontrolovat Twitter... těkání po webových stránkách se stává informačním gamblerstvím a je otázkou, zda ve výsledném efektu nehrozí spíše ztráta než užitek.

Těžko říci, zda je potřeba současného člověka být „v obraze“ jenom výkyvem jakéhosi pomyslného kyvadla, které se časem vrátí blíže k normálu, nebo zda je trendem, který se bude dále prohlubovat. Původní poptávka by snad ani neby-

la tak silná, aby vyvolala reakci, jaké jsme dnes svědky, děj však urychluje související konkurenční boj mezi jednotlivými zpravodajskými agenturami, novinovými tituly, televizními stanicemi & spol.

Ve srovnání s tímto jaksi do sebe uzavřeným děním nabízí literární text přece jen jinou kvalitu. Uvádí nás do svého vlastního světa, vypráví příběh plynoucí ve svém vlastním tempu. Klasická tištěná kniha má v našem světě své místo již jen z těchto ozdravných důvodů, z čisté radosti nad možností prodlít nějaký čas bez tyranie novinek a „aktualit“.

Problém e-booků je z určitého hlediska problémem nutnosti zapnout nějaký přístroj — už tento moment je v řadě situací daleko rušivější než klidné a decentní otevření knihy. A další otázka zní: Proč zapínat čtečku elektronických knih, když mohu zapnout tablet nebo notebook s internetem a jeho prakticky neomezenou nabídkou?

Zdá se, a na tom se nakonec shodují oba citovaní autoři, že formát elektronické knihy bude využíván mnoha novými a dosud neobvyklými způsoby, které přinesou texty spíše na pomezí infotainmentu, např. společně psané příběhy, konverze blogů, novodobé texty „do vlaku“. Další doménou se mohou stát spisy klasiků ve studijních edicích nebo třeba speciální odborná literatura, jejíž běžné čtenářské použití je nyní sporadické. Požitek ze čtení vytištěné papírové knihy však hned tak něco nenahradí. | *Zdeněk Mitáček*

www tip

Do hlubin samizdatových a exilových publikací

Při listování starými časopisy na nás padá nostalgie, ale stejně je to příjemná kratochvíle, které se nelze ubránit. Osobně rád nahlížím i do těch digitalizovaných, například do archivu při Ústavu české literatury (<http://archiv.ucl.cas.cz/>). V poslední době však mé oblíbené stránky rozšířil i projekt *Scriptum* (<http://www.scriptum.cz>), který postupně zpřístupňuje exilová a samizdatová periodika. Věřím,

že zaujme například všechny ty, kteří mají do studovny Libri prohibiti (<http://libpro.cts.cuni.cz/>) příliš daleko.

Graficky strohá stránka možná nezaujme na první pohled, neboť webdesign a jeho trendy přece jen urazily nějakou cestu, ale na straně druhé poněkud syrový vzhled ladí s obsahem a jistě platí i staré známé: není všechno zlato, co se třpytí.

Samozřejmě, že zde nenalezneme úplně všechna periodika, ale ta základní a podstatná ano. Takže pokud vás zajímá například *Svědectví*, *Promluvy*, *Vokno*, *Prostor*, *Kritický sborník*, tak jste na správné adrese. Avšak jsou zde připraveny i další časopisy. S historií těchto periodik a pozadím jejich vzniku se pak můžete seznámit v několika vybraných studiích, případně pomocí odkazů na související projekty.

Stránky nabízejí pro technicky méně zdatné uživatele i základní jednoduché návody, jak se dají dokumenty tisknout, „dávkově“ stahovat, případně se lze seznámit s popisem formátu DJVU, který je díky své účinné fraktálové kompresi často používán k archivaci dokumentů i v rámci jiných elektronických knihoven. (Osobně mohu doporučit pro práci s tímto formátem prohlížeč STDUViewer (<http://www.stdutility.com>), který zvládne nejenom dokumenty PDF a DJVU, ale i další, které jsou používány pro archivaci komiksů nebo pro ukládání e-knih.)

Projekt do budoucna slibuje i zveřejnění textové verze digitalizovaných dokumentů. Snad se to povede. Ale tvůrcům patří díky i za podobu současnou. S poměrně dlouhým časovým odstupem se podařilo široké veřejnosti zpřístupnit jinak špatně dostupné dokumenty. Věřím, že své čtenáře najdou. | *Pavel Kotrla*

ateliér

Tam kde slunce nezapadá

Fotografie Martina Wágnera

Dokumentarista Martin Wágner (1980) stylizoval maketu fotografické knihy *Sibiř* jako putování od západu k východu. Před pěti lety, kdy s Antonínem Kratochvílem



FOTO MARTIN WÁGNER, PETROHRAD 1999

a Václavem Vašků uspořádal výstavu týkající se společné návštěvy Černobylu, publikoval *Host* jeho záběry poprvé. Tentokrát jde o reflexi doplňujících se osobních výstav, které měl letos v Kladně, Ostravě a Bratislavě.

Martin Wágner, studující Institut tvůrčí fotografie v Opavě, se Ruskem zabývá od roku 1997. Fotografoval vulkanologu na Kurilských ostrovech, transsibiřskou magistralu, zapadlý Chlebozavod, solnou studnu, dobývání zlata v Partizansku, ropné vrty na Dálném východě a podnikl mnohá další dobrodružství. Za sibiřskými pastevcí sobů se vypravil v sezoně i za třeskutých mrazů. Vlastně doplňuje vizuální esej o horizontech, nad nimiž — alespoň ze středu Evropy viděno — slunce spíše vychází než zapadá. Velrybáře na Čukotce zachytil tak, jako by se stal svědkem štvance na mamuty, včetně šamanského obřadu. Poblíž Jekatěrinburgu se připojil ke Křížovému pochodu a účastnil se Křtu Rusi. Viděl zamrzlý Bajkal, lov kachen na Angaře, plavil se na zaoceánské nákladní lodi...

Wágnerova cestovatelská zkušenost říká, že do turisticky frekventovanějších oblastí se dá zaměřit bez obtíží. Horší prý je, chce-li jet jinam. Potíže jsou třeba už s pohybem po západní Sibiři: tam, kde se těží ropa, operují strážci Lukoilu.

Wágnerovi samosebou nejde o zpravodajství a nesnaží se postihnout všechny společenské a estetické charakteristiky oné beztak nedozírné šestiny souše, o níž se coby školák učil. Nechá se vést intuicí člověka zvědavého na životy současníků pobývajících na odlehlých místech.

Své fotografie vystavoval Martin Wágner například v Moskvě, v Nižním Novgorodu, v Jekatěrinburgu nebo na Sachalinu. Těší ho, když si diváci všimnou, že se na Rusko dívá dobrosrdečně. | *Josef Moucha*

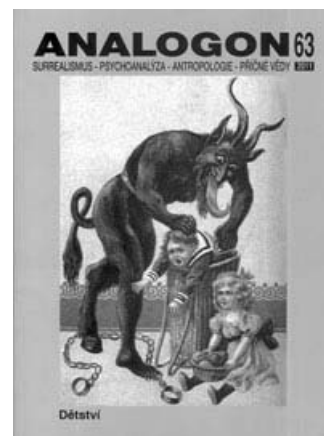
přes rameno

Analogon 63 — ráj a peklo v pokojíčku

V pořadí 63. číslo revue *Analogon* s tradičním podtitulem *surrealismus — psychoanalýza — antropologie — příčné vědy* zaměřuje svou pozornost na dětství. A uvnitř časopisu to skutečně vypadá jako v rozházeném dětském pokojíčku: reprodukcce se valí všude možné a typografii vzal čert — nejspíš stejný, který se vysvlékl z okovů a trápí jakési děcko na obálce.

Kdo se však nenechá odradit tím, že příspěvky v *Analogonu* působí jako naplavené mořem — výtka, jež by se surrealistům nakonec mohla zamlouvat —, ten mezi nimi narazí na hezké kousky. Číslem se vine projekt mentální morfologie, což je — jednoduše řečeno — anketa, která zkoumá individuální svět dětství ve vztahu k pozdější tvůrčí činnosti. Mimo projekt mentální morfologie, ale vlastně ve stejném duchu, lze číst vzpomínky Waltera Benjamina na jeho berlínské dětství z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Ne nadarmo číslo uvozuje Paul Klee: „Prapočátky umění nalezneme stejně v etnografických sbírkách jako v dětském pokoji.“

Dětství má však mnoho tváří — v rozházeném pokoji vždy nalezneme i loutkové divadlo, cizí hlasy... Zdánilivě mrtvé mario-nety hrají sexuální hry, sní, rozumějí zvířatům, propadají se do vlastních světů, z nichž postupně vystupuje svět skutečný. Pro básníky je dětství ztracený ráj, pro jiné peklo, které si nesou s sebou. Všechny těchto možností se nový *Analogon* dotýká. | *-jn-*



Můj typický čtenář? Nikdo takový asi není

Simona Monyová a její biografie, především čtenářská

Recenze na knihy tragicky zemřelé spisovatelky Simony Monyové byste v *Hostu* hledali marně. Přese všechny klady, které nepochybně mají (společensky závažná témata, uvěřitelné situace, věrohodné charaktery postav), zůstávají, byť v úrovni nadprůměrné, součástí žánru takzvané literatury pro ženy. Sama autorka, její vztah k psaní a čtení, včetně pojetí literatury jako svébytného podnikání, které cíleně a úspěšně provozovala, však za pozornost stojí. V určitém smyslu představovala jedinečný literární fenomén. Čtenáři *Hosta* se o tom mohli přesvědčit už v rozsáhlém rozhovoru, který jsme publikovali v čísle 6/2008. Nyní se k osobnosti autorky a nakladatelky Simony Monyové vracíme bilančním textem, jakýmsi „životopisným rozhovorem“, který připravil Jiří Trávniček. -red-

Následující text vznikl jako součást projektu čtenářských biografii „lidí od knihy“ (spisovatelů, nakladatelů, knihovníků, knihkupců, literárních kritiků ad.). Text, který zde otiskujeme, jsem s paní Monyovou nahrál letos 2. února. Nahrávali jsme ho podle životopisné osnovy a kladl jsem otázky, přepsán je už jako monolog. Seděli jsme v obřanské hospodě Hokna, která pro paní Simonu byla její „domovská“. Po přepsání jsem text autorce poslal k přehlédnutí, ale už k němu nedošlo... a bohužel ani nedojde. -jt-

Narodila jsem se v roce 1967 v Brně, jsem brněnský patriot. Během svého života jsem se dvanáctkrát stěhovala, ale posledních deset let už bydlím v Obřanech. Tátineček je technický typ — strojní inženýr, který má pocit, že knihy jsou zbytečná záležitost. Moje maminka studovala pedagogickou fakultu, kterou nedokončila. Mám o pět a půl roku mladšího brácha; ten ke knihám také netíhne. Maminka četla, ale můj hlavní člověk byl dědeček, který mě z velké části vychovával. Byl muzikantem ve zdejší Státní filharmonii, jediný umělec v rodině, měl velmi široké srdce... A taky hodně četl, vymýšlel si pohádky, byl dokonce schopen ty pohádkové bytosti kreslit a vyrábět, zkrátka tvůrčí člověk. Pokud mohu své dětství hodnotit zpětně, tak to byl právě on, kdo mi toho dal nejvíc. Byl altruista — strašně rád konal dobro, a to mu přinášelo blaho. U prarodičů jsme bydleli jen do svých šesti let, ale každé prázdniny až do mé dospělosti jsme pak trávili u nich. Dědeček se mnou zůstal i jakoby na mateřské dovolené, nechodila jsem do školky, ve stejné době totiž skončil s hraním ve filharmonii. Byl takovou mojí náhradní mámou. Pamatuji si, že když jsem byla nemocná, tak mi maminka četla. Já sama jsem začala číst poměrně brzo, četla jsem všechno a četla jsem si ráda. Vzpomínám, že jsem nijak zvlášť nehorovala pro pohádky bratří Grimmů, ty mi přišly morbidní, ale třeba Erben mi byl blízký. Taky se mi líbily ruské pohádky — *Krásna nesmírná*. Ale pohádky obecně, a zvlášť ty v televizi, mě až tak moc nebavily.

Když jsem šla do školy, už jsem číst dovedla, ale zase jsem měla jiný problém: neuměla jsem správně dělit slova do slabik. Jak se děti učí nejprve slabiky spojovat ►►



► do slov, já jsem se učila správně vyslovovat něco pro mě už známého. Tehdy jsem klasické dětské knížky moc nečetla, ale pamatuju si třeba na *Děti z Bullerbynu*. Četla jsem *Ivanhoa* nebo antické příběhy, které byly zpřístupněny dětem. Když mně bylo asi osm let, tak se nás paní učitelka zeptala: „Děti, čím chcete být?“ A já jsem se přihlásila a řekla jsem: „Já budu spisovatelka.“ A ona mi řekla: „Hm, tak si, Simonko, zase pěkně sedni, my všechny jsme chtěly být princezny...“ Ze stejné doby si pamatuju, že moje maminka měla ráda červenou knihovnu, ale tu klasickou, ještě z první republiky. Měla kamarádku, knihovačku, která vlastnila celou tu edici vyvázanou v kůži, takže ty knihy vypadaly nádherně. Když mně bylo tak sedm let, tak jsem si je také celé *sjela*. Červenou knihovnu jsem vnímala jako jakousi verzi pohádek; byla tam vždycky určitá cudnost. Později jsem se dostala ke třiceti svazkům Aloise Jiráska, také vyvázaného v kůži... K němu mě zase navedl dědeček. Přejít z červené knihovny na Jiráska pro mě nijak dramatický nebyl. Mně jeho *Na dvoře vévodském* připadalo dost podobné té červené knihovně. Taky si vzpomínám, že dědeček měl rád *Cirkus Humberto*, tak jsem to pochopitelně četla i já. Bylo mi asi osm let a nastal další zlom. Z Jiráska jsem přešla na Agathu Christie. Dědeček měl citovou vazbu k jedné paní knihovnici v Křtinách, kde jsme měli chatu. Chodili jsme tam spolu do knihovny, vždycky jsem si něco vybrala, ale ta paní tvrdila, že to ještě není nic pro mně. Jenže dědeček prohlásil: „Ale jo, už je!“ Takže když mi bylo deset let, přečetla jsem *Medojedky* od Roberta Ruarka. Tuto knihu mám ráda dodnes a stále se k ní vracím.

Přechod mezi dětskou četbou a četbou pro dospělé? Přesně si to nevybavím, ale po červené knihovně jsem objevila *Pannu na Skálholtu*. To už nebyl jen románek; šlo o historický příběh, místy dost drastický. Vzpomínám si, že byl taky vyvázaný v kůži v ostře růžové barvě. Sáhla jsem po ní a pak jsem se k té knížce ještě jednou vrátila, to když mi bylo jedenáct, a pak ještě znova, kolem sedmnácti osmnácti let. Pokaždé jsem příběh vnímala jinak, ale pamatovala jsem si přitom i dojmy z toho, jak jsem ho četla předtím. Že bych nějak systematicky přecházela od dětské četby k četbě dospělé, to nemůžu říct, brala jsem všechno, co bylo. V naší chatě v Křtinách jsme měli takový prostor — říkali jsme mu „za komínem“ —, tam byly haldy a haldy knih. Velká knihovna byla i u babičky a dědečka v bytě, doma jsme měli taky knihovnu, takže ani nebyl důvod veřejnou knihovnu navštěvovat. Do ní jsem začala chodit až mnohem později. Neměla jsem moc štěstí na spolužáky, kteří by se zajímali o čtení a o literaturu. To až když jsem začala jezdit na tábory — od patnácti jsem dělala instruktorku —, našel se občas někdo, kdo měl po-

dobné zájmy jako já. V tomto období jsem začala hltat, ale opravdu hltat poezii, řekněme od šesté třídy. Taky jsem začala nějaké verše sama psát. Ale musím zmínit, že už jsem psala dřív, asi tak od devíti let — i nějaké povídky. Ta poezie ke mně přišla přes Vladimíra Mišíka, kterého jsem zbožňovala; slyšela jsem desku *Kuře v hodinkách*, což mě úplně zasáhlo. Byla to muzika, která mi v té době byla nejbližší — folk nebo folk-rock. Byla mi blízká taky tím, že jsem potřebovala vnímat texty. Okamžitě jsem začala shánět něco dalšího od Kainara, kupovala jsem si jeho sbírky, četla je pořád dokola. V té době jsem ale začala číst taky Holana a moc ráda jsem měla Skácela. Opakovaně jsem chodila na Provázek na skácelovský pořad *Na dávném prusu*. Ale úplně nejvíc mě zasáhl Kainar. Měla jsem dojem, jako kdyby mi *psal z duše*. Měla jsem pocit, že ten člověk by mně musel naprosto rozumět. Byla jsem tehdy spíš uzavřený typ, neměla jsem moc kamarádů a nejsem moc na sporty, takže jsem si pořád — na rozdíl od svých spolužáků — něco četla nebo psala. Mluvím o prahu puberty, bylo mi tak dvanáct třináct let. Ve stejné době, tedy na druhém stupni základní školy jsem začala sama psát texty pro různé amatérské skupiny. Pokoušela jsem se i o poezii. Vždycky když jsem si přečetla nějakou báseň, měla jsem pocit, že to, co je v ní, dokážu vyjádřit lépe. Ale někdy jsem taky měla dojem, že musím psát a psát, abych to vůbec dokázala. To se střídalo. Moje pokusy ale před soudružkami učitelkami zůstaly utajeny. Učitelky vůbec nebyly nakloněny mým slohovým pracím, protože jsem je psala dost fejtonisticky. V sedmé třídě mi moje učitelka, která se tehdy zrovna znovu vdávala, řekla, že mi dává ze slohovky dvojku, a to jen díky svému příteli. Jí se moje práce vůbec nelíbí, sama by mi prý dala pětku, ale on se u toho zasmál. Na žačku základní školy tam zřejmě bylo moc nadsázky. Téma bylo *nejkrásnější místo na světě* a já jsem psala o koupelně... jak si v ní ležím, jak se tam tak jinak ozývají zvuky paneláku, co všechno se mi táhne hlavou. No, asi to nebylo, jak si paní učitelka představovala.

Střední školu jsem studovala v Jihlavě, textilní průmyslovku. Chtěla jsem z domu. Jestliže mi vyhovovala rodina mých prarodičů, tak jsem neměla úplně blízký vztah se svými rodiči, prostě klasický úprk. Volba školy nepadla úplně náhodně, chodila jsem na výtvarku do lidové školy umění, takže jsem si myslela, že by to spolu mělo souviset, nakonec se to tedy moc nepotvrdilo. Dělal jsem obor pletařství, což jsem zúročila hned po revoluci, kdy jsem si založila firmu a vydělala nějaké peníze, abych mohla psát. Jihlava byla malé příjemné město, spolužáci posbírání z celé republiky. Měla jsem štěstí na výbornou paní profesorku. Sama nejsem vůbec průbojná, a kdyby ona tehdy

nesebrala mou slohovou práci a nepřihlásila ji do literární soutěže — hned jsem vyhrála celostátní kolo —, tak by se to se mnou asi vyvíjelo jinak. Když mi bylo šestnáct, poslala ta paní učitelka něco ode mě do novin, a já jsem publikovala svůj první sloupek. Říkala, že mám talent a že by byla škoda, abychom na něm nezpracovaly. Ne že by mě vyloženě vedla a ukazovala mi, jak psát, ale podporovala mě morálně a snažila se mi dodat sebevědomí. V té době jsem samozřejmě jako vždy četla pravidelně, mezi knihami bylo i hodně poezie, potřebovala jsem si právě přes ni léčit pubertální smutky a zmatky, ale tento zájem se s končícím dospíváním pomalu vytrácel. Jakmile jsem z toho období odrostla, tak to skončilo i s poezií a nastoupila próza.

Maturovala jsem v roce 1985; ale ještě chci říct jednu věc — když mi něco vyšlo, tak jsem to před rodiči tajila, poněvadž jsem věděla, že tatínek tomu nakloněn nebude a maminka žila v jeho vleku. Nebyla jsem natolik odvážná, abych se doma ke svému psaní otevřeně přiznala. Právě tehdy mi někde otiskli báseň a já jsem si ji vystříhla a vložila jsem ji do obalu na šalinkartu... No a můj otec to našel a strašně si z toho dělal legraci, co prý je to za blbost. Byl hodně sarkastický, přitom ani nevěděl, že je to moje práce, jméno jsem odstříhla. Z toho jsem poznala, že své pokusy nemůžu doma žádným způsobem prezentovat, protože bych se stala terčem posměchu; na to jsem nebyla dost *siláčka*. Otci všechno kolem knížek vadilo. Chtěl, abych raději litala po venku, věnovala se sportu, a já byla spíš pecivál a knihomol. Žádné konkrétní záměry se mnou asi neměl, ale prostě jsem mu tím nepasovala do jeho představ. Pro typ mužů, kteří se cítí *být bohem*, je asi dost nestravitelné, když jim ukážete, že máte ráda něco jiného, než co má rád on. Jako byste tím plivli i na jejich svět. Táta k literatuře vůbec žádný vztah neměl, takže když jsem ho měla já, měl dojem, že mu to snad dělám naschvál. O tom, že *natvrdo* píšu, se maminka dozvěděla, když mi bylo osmnáct let. V Ernově sále na brněnské Staré radnici probíhal takový cyklus, jmenoval se *Tóny a verše*. Reprodukovala se klasická hudba a do toho četla poezie, no a já jsem tam dodávala tu poezii. Ani nevím, jak k tomu vlastně došlo, byla jsem někým vybrána a oslovena. Na ten pořad visely plakáty po celém městě. Maminka pracovala v maloměřické cementárně, blízko tam byla velká plakátovací plocha, kolem které chodila, a všimla si mého jména. Ona mé zájmy, na rozdíl od otce, nikdy nebrala negativně. Spíš si myslím, že na mě byla tiše pyšná. Poté co od ní otec odešel, už na mě mohla být pyšná otevřeně...

Po maturitě jsem vystudovala dvouletou nástavbu — doplňkové pedagogické studium, protože jsem se nedosta-



Simona Monyová byla spisovatelka zaměřující se především na romány pro ženy. Narodila se 17. března 1967 v Brně. Byla matkou tří synů. Vydala téměř tři desítky titulů, od roku 2002 ve vlastním nakladatelství *Belami*, které spoluvlastnila se svým maželem. Její knihy byly čtenářsky mimořádně úspěšné; novela *Tchyně a uzený...* se stala předlohou stejnojmenného televizního filmu, uvedeného letos v lednu. Zemřela tragicky v Brně 3. srpna 2011.

la na psychologii na zdejší filozofickou fakultu; navíc se otvírala jen kombinace psychologie-ruština, a to pro mě nebylo. Proč psychologie? Říkala jsem si, že když budu rozumět jiným lidem, nebudu je odsuzovat a budu se k nim i lépe chovat. Před očima jsem měla vzor — svého dědečka, který se tak dobře choval uměl. V té době jsem nastoupila na učiliště podniku Oděvnictví města Brna jako vychovatelka určená pro kulturně-vzdělávací činnost. Moc pěkný tři roky mého života to byly. Bylo to ještě za totality, byl dost problém získat vstupenky na nějaký slušný pořad, ale mně se je přece jen přes různé známé dařilo shánět... Navíc na představení, která opravdu stála za to. Myslím si, že těm děčkám jsem něco důležitého do života dala. Našlo se i několik žáků, kteří měli vztah k literatuře, ještě častěji k divadlu. Nastudovali jsme třeba i vlastní představení, například pásmo z poezie Josefa Kainara nebo něco dalšího. Když jsem jim ale doporučila něco z četby, tak jsem s tím valný úspěch neměla. Třeba ty *Medojedky* — asi to na ně bylo moc těžký, tlustá kniha... V té době se ke mně dostávalo i dost zakázané literatury, různé

osobnost

samizdaty a podobně. To jsem už zase bydlela u našich. Otec byl vedoucím Odboru místního hospodářství na Krajském národním výboře a já měla velké potíže s tím, když u mě něco takového našel; rádil pak neskutečným způsobem. Jednou nějakou takovou tiskovinu vyhodil do popelnice a já jsem ji v noci musela vylovit, abych ji mohla vrátit.

V roce 1988 jsem se poprvé vdávala a narodil se mi syn. Hlavní důvod byl zase ten, abych odešla z domu. Provádala jsem se za nejlepšího z nápadníků, kteří o mě tehdy stáli. Co se týče kulturních zájmů, tak jsme si s manželem hověli, četli jsme podobné knihy. Tehdy jsem svým dětem pohádky spíš vymýšlela než předčítala. Dokonce jsem do nějakého dětského časopisu — to už jsem sama tvořila — poslala pohádky vymyšlené společně se synem. Později říkal: „Maminka prodala i moje pohádky.“ To teda znělo drasticky, skoro jako bych zpeněžila jeho ledvinu... První svoji knihu jsem začala psát, když měl nejstarší syn čtyři měsíce. Když se ženské narodí dítě, tak je to obrovský dar, protože s tím dítětem jako by se narodila i trpělivost. Člověk v té chvíli vidí všechnu tu dlouhou práci před sebou, je mu jasné, že to nebude ráz naráz, než dítě vyroste. Psaní byl pro mne takový příjemný únik. Napsala jsem tehdy svou první knihu, která se jmenovala *Levým dovnitř, pravým ven*. Dokončila jsem ji, když mi bylo třiaadvacet, a pak jsem rukopis vyhodila. V té době jsem velmi obdivovala Daniela Charmse, jeho zvláštní fantazii. V mé první próze jsem si s fantazií hodně pohrávala; hlavní postavou byl psycholog, kterému se po letech terapeutické praxe začínají dít velmi podivné věci, a nebylo jasné, jestli se mu to skutečně děje, nebo jestli začíná sám být choromyslný. Obeslala jsem s tím asi pět nakladatelů. Postupovala jsem podle telefonního seznamu. V rubrice *nakladatelství* jsem někam zapíchla prst, poslala obálku a pak čekala. Tři z nakladatelů mi odpověděli. Dva měli pozitivní názor, ale tvrdili, že je to pro hrstku intelektuálů a že mám napsat něco, co se bude prodávat. Nejlépe prý něco pro ženy. Svůj rukopis jsem tedy vyhodila a začala jsem psát tak, jak mi bylo doporučeno. Měla jsem pocit, že pan nakladatel je autorita, a když se k něčemu vyjádří, tak ví, co říká. Taky jsem si uvědomila, že to, co píšu, je do jisté míry moje citové plácání a ostatním to nic moc nepřinese. Uvěřila jsem tomu, že psát se má tak, aby to bylo srozumitelné. Později jsem získala odstup vůči intelektuálním kruhům. Připadalo mi to v nich často jako v pohádce o císařových nových šatech — všichni se tváří, že něčemu rozumějí, ale nikdo neví, o čem to je. Vyděsilo mě, že bych i já mohla patřit k takovým lidem. Nechtěla jsem si zkrátka na něco hrát. Ano, stále jsem chtěla psát, tak jak to cítím já, ale

pokud by to nebylo srozumitelné ostatním, nemělo by to pro mě cenu. Nikdy jsem neměla žádné zvláštní literární cíle kromě toho, že jsem se chtěla stát spisovatelkou, ale spisovatelkou *čtenou*. Ne že bych toužila být autorkou pro masu, ale záleželo mi na tom, aby si někdo mou knihu rád přečetl a byla mu blízká.

Druhá moje próza už byla jiná, napsala jsem parodii na červenou knihovnu. Psal se rok 1993. Opět jsem rukopis posílala stejným způsobem. Ozvala se mi dvě vydavatelství. První bylo nakladatelství Tobiáš z Havlíčkova Brodu a to druhé byl brněnský Petrov čili Martin Pluháček. Tobiáš je nakladatelství naučné literatury, což v telefonním seznamu nešlo poznat. Nicméně řekli si, že to zkusí. Vyrobili pět tisíc kusů a pak se velmi brzo dotiskly další tři tisíce, což — dá se říct — je v našich poměrech úspěch. U Tobiáše to ale trvalo přes dva roky, než kniha vůbec vyšla, a já se mezitím osobně setkala s Martinem Pluháčkem, kterého mám dodnes moc ráda, a on mi nabídl, že až budu mít hotový nějaký další rukopis, mám mu ho přinést. Jenomže v té době mě kontaktovala také jiná nakladatelství, zaměřená na ženy, a já jsem s nimi nasmlouvala asi pět titulů. Napsala jsem je zhruba za čtyři a půl roku. V tomto případě jsem se ale musela dost přizpůsobovat stylu ženské literatury; nakladatelé to tak chtěli. Dali mi jednoznačně najevo, že jsem příliš cynická a sarkastická, že závěry mých příběhů nejsou vůbec závěry *pro ženy*, takže musím být mírnější a napsat tam nějaký ten *happy end*. Bylo mi to sice proti srsti, ale říkala jsem si, že se napřed musím jakoby *zavést*, abych potom mohla svobodně psát, jak to já sama cítím. S Martinem Pluháčkem jsem měla dojednáno, že až napíšu tu *normální* knížku, tak mu ji nabídnu. Došlo k tomu v roce 1998 s mojí *Krotitelkou snů*. Knihu vydal, stal se z ní bestseller a díky ní se moje prózy objevily třeba i mezi doporučenou četbou pro středoškoláky. A tohle mi snad otevřelo cestu do literatury, kde se na vás už nešklebí, že píšete jen *brakové* čtivo. V té době jsem jezdila také na čtení s dalšími autory Petrova, například s Marianem Pallou nebo Petrem Koťátkem. Chovali se ke mně dobře, nebrali mne jen jako autorku ženských románek. Ke svým čtyřem románům před *Krotitelkou snů* se teď už nevracím. Ale moji největší fanoušci, kteří chtějí mít všechny mé knížky, je shánějí — na burzách nebo třeba na serveru Aukro; tam se za tyto knihy nabízejí až tři tisíce. Takže ty moje začátky byly místy trochu schizofrenní, ale já jsem zase natolik racionální typ, že jsem si řekla, že někdy se holt musím přizpůsobit, abych si později mohla diktovat podmínky sama.

V té době jsem stále dost četla, také hodně z produkce Martinova nakladatelství. Četla jsem Michala Viewegha, protože to byla česká soudobá hvězda. Četla jsem si i nové knihy od Vladimíra Párala. Toho jsem měla vždycky strašně ráda. Říkali o mně, že jsem *páraloložka*; měla jsem ty knížky rozpitvané do poslední věty. Fascinovala mě Páralova znalost lidské psychiky. Samozřejmě se mi líbilo hlavně to, co napsal v šedesátých letech, ale byla jsem asi jeden z mála jeho příznivců, který mu odpustil i ty jeho *Playgirls*. To, že jsem se zavedla jako spisovatelka, nesl tatínek čím dál víc nelibě. Maminka to přijímala s radostí. Jen pro dokreslení: tatínka jednou vezl kamarád, taxikář, který si moje knížky vždycky pročetl, když neměl rito; poznal mého tátu, a tak mu hned oznámil, že mě čte, navíc měl v autě i jednu moji knížku. Otec si okamžitě nechal zastavit a vzal si jiné taxi. Víím, že on mé knihy nečte, jenom je prolisuje a vždycky prohlásí, že píšu prasárny. Nemyslím si, že je to generační problém. Snad by to bylo jednodušší, kdybych byla kluk; bohužel je to tak, že hodný holky nemají právo na sex ani pomyslet, asi je to záležitost jen pro chlapy. A představa takzvaně hodné dcery je jiná.

Proč jsem si založila vlastní nakladatelství? V roce 2000 jsem odešla od svého prvního muže a znovu jsem se zabývala. V té době se zrodila i moje představa, že si své knížky budu vydávat sama. Nešlo primárně o zisk, ale spíše o záležitost, jako je podoba obálek, rychlost vydání, způsob propagace... Taký si o sobě myslím, že jsem racionální, že jsem i docela slušný obchodník, takže jsem si řekla, že spousta věcí se nedělá tak, jak by se dělat mohla, nehledě na částky, které si za to nakladatelé účtují. Zkrátka jsem si jistě věci spočítala. Teď nemluvím o Martinu Pluháčkovi, to byl nejlepší nakladatel, kterého jsem kdy měla. Ten autory vyplácí tak, že je skutečně vyplácí, ne že na nich parazituje. Na současného manžela jsem nakladatelství přepsala hlavně kvůli tomu, že jsem měla obavu, jak by čtenáři přijali, že si knihy vydávám sama — to už ji nikdo jiný nechce? Někteří kritici měli tendenci se do toho trochu navážet. Můj muž má i svou profesi, a pokud jde o nakladatelství, dělá především úředničinu: vypisuje faktury, objedná kamion, objedná někoho, kdo kamion vyloží, a podobně. Všechno ostatní pak zařídím já. Redakci mi dělali různí lidé, dokonce jeden literární kritik, ale ten mi v textu nechal pravopisné chyby, což považuju za průšvih. S ním jsem se rozloučila. Teď redakci dělá moje máma. Je v důchodu a studovala český jazyk, byť studium nedokončila. Pokud jde o kritiky, tak přiznávám, že mě dost věcí zasáhlo, nejvíc asi to, když mi nějaký kritik vyložil, o čem píšu. Do doby, než jsem si recenzi přečetla, myslela jsem si, že moje knížka je o něčem jiném. Některé

recenze nebo jejich části si pamatuju dodnes a budu si je pamatovat asi už po zbytek života. Je mi líto, když kniha vyjde a já se o ní dočtu, že nestojí za nic. Občas i ukápla slzička, asi by to zasáhlo každého... Pocit nepochopení, krivdy jsem měla zejména, když vám podsouvají, že váš závěrečný *pokus o krásnou literaturu* vyzněl groteskně. Ale tam žádný závěrečný pokus o krásnou literaturu nebyl! Ne, takto já nepíšu. Své webové stránky jsem si zřídila hlavně kvůli čtenářům. Když jezdím na besedy se čtenáři, tak mi říkají, že tam někde u nich se moje knížky nedají sehnat. Rozhodla jsem se, že moje knížky budou přístupné všem a za stejnou cenu, ať už bydlí kdekoliv. Tím pádem dotujeme i poštovné. Odezva od distributorů a knihkupců na tento můj krok byla jednoznačně negativní: prodávám knihy bez poštovného, to znamená levně, a jak oni teď mají obchodovat... Snažila jsem se jim vysvětlit, že dělám službu i pro ně, že třeba už moji další knihu si čtenáři koupí u nich. Snažila jsem se vysvětlit, že mně jde o to, aby se dlouhodobě zvyšoval počet lidí, kteří jsou schopni se ke knize dostat. Mám přibližně padesát veřejných vystoupení ročně, na nich se setkávám se čtenáři. Organizují je hlavně knihovny. Sama jsem se nikdy nenabízela, nechala jsem to na pozvání těch, kteří mě chtějí vidět a poznat. Časem začala poptávka hodně převyšovat mé možnosti, takže to v posledních letech řeším tak, že se na mých stránkách objeví data vypsána na příští rok a pořadatelé si je mohou rezervovat; zkrátka mám pořady rozplánované na celý rok. Na svých stránkách jsem si také zavedla diskusní fórum. Snažím se odpovídat úplně na všechny dotazy, i na ty někdy ne moc příjemné příspěvky.

Můj typický čtenář? Nikdo takový asi není. Žasnu nad rozmanitostí svých čtenářů. Víím, že hodně příznivců mám mezi muži-lékaři. Můj typický čtenář se nedá vysledovat ani podle stáří; čte mě spousta lidí v důchodovém věku, ale taky spousta děcek na gymnáziích, kam často jezdím besedovat. Hlavní část mých čtenářů bude určitě ve středním věku. Lidé mi píší, že jsem je svým psaním podržela v těžké životní situaci, že jsem je držela nad vodou právě tím, že píšu o vztazích a pocitech třeba po rozvodu, ale děkovala mi i maminka s holčičkou, která měla leukémii... Jeden student kdysi pro svoji diplomku zjistil, že pětadvacet procent mých čtenářů jsou muži. Pokud jde o náklady mých knih, tak *ze startu* děláme vždycky náklad 25 tisíc a průběžně dotiskujeme. Vychází to tak na 40 až 50 tisíc na každou knihu, některé jdou míň, některé víc. Celkově jsem teď asi na 780 tisících prodaných výtisků, ale čísla od mých prvních nakladatelů jsou dost nespolehlivá. Nedá se dopředu odhadnout, která kniha půjde víc a která míň, ale snad jdou míň ty, které mají nějaký nezvyklý titul,

třeba *Otomilky*. Možná lidi přehlédnou ten vtip, nevšimnou si, že to jsou *otcomilky*, a splývá jim to s *octomilkami*. A kdo by si chtěl o tom číst?! Největší překvapení? Povídkové knihy se obecně prodávají málo, ale u mě to neplatí. V tom, kolik knížek chci ročně publikovat, jsem se trochu podřídlila svým čtenářům. Jdu jim vstříc s pocitem vděku jako k někomu, kdo mi umožňuje, abych se živila svým koníčkem. Právě kvůli nim jsem zavedla novinku v létě před dovolenými a pak před Vánoci, takže se snažím dodržovat rytmus dvou knih ročně. Že by mně někdy došla témata? Já témata nevyhledávám, však se často říká, že témata si vyhledávají autory. U mě je to tak, že když knížku dokončuju, tak se další námět dostaví sám.

Čtu pořád a čtu s chutí. Vždycky když vypnu notebook, tak si minimálně ještě dvě hodinky čtu. Teď právě čtu Eriku Jongovou. Její způsob psaní a myšlení mě fascinuje. Tíhnu k židovským autorům a k židovské problematice, Židy obdivuju; mým oblíbencem je Philip Roth. Kniha, která mi pomohla v těžké životní situaci? Nevím, jestli jsem kdy těžkou životní situaci musela řešit. Pořád se zajímám o knihy věnované odborné psychologii, velkou část mé knihovny tvoří tituly tohoto druhu. Hodně tíhnu k Schopenhauerovi. Časopisy mě nikdy moc nezajímaly, vyjma období krátce po revoluci — například *Revolver Revue*, kde mi otiskli nějakou poezii. Mezi mé čtenářské zvyky patří to, že mám období, kdy čtu pouze odborné knihy, a jindy zase čtu jen soudobou českou literaturu, abych věděla, co vychází „u konkurence“. A pak mám období, kdy si spravuju chuť na těch *svých* autorech. Třeba si vezmu celého Chaima Potoka a čtu pěkně po řadě. Rozečtenou knihu si s sebou nosím všude, tedy i na *ona místa*. Večer, pokud nečtu, neusnu. A platí to, i když se někdy vrátím z flámu...

Co se stane s knihou za padesát let? Pevně věřím, že kniha se ve své současné podobě udrží. Já sama zatím své knihy odmítám vydávat elektronicky. Nebudu tím, kdo bude papírové knize podřezávat větve. Já mám knihu v její finální podobě ráda, líbí se mi, že si ji můžete vzít do ruky, čichnout si k ní. Vůbec mi přijde, že elektronizace, kterou teď zažíváme, odcizuje lidi — všechno to chatování, Facebook. Vypadá to, že lidi jsou si kvůli technologiím blíží, ale jsou si mnohem dál, než jsme si byli my, když jsme se setkávali fyzicky. Vede to k osamělosti a depresím, aspoň to na mě tak působí. Papírová kniha tolik neodcizuje, často si ji půjčujeme z ruky do ruky.

Připravil Jiří Trávniček

Přechylování

je tvoření ženských protějšků příjmení (*Novák — Nováková*). Má čím dál víc odpůrkyně. Ty tvrdíš, že přechylování uráží nositelky těch příjmení, a proto je dokonce „buranské“, je prý ponižujícím výrazem „majetnictví“, tudíž je genderově nesprávné, je prý to neopodstatněné komolení jména atd. Nejsnáž lze vyvrátit námitku o přechýlení jako výrazu „majetnictví“. Kdyby tomu tak bylo, přechýlený protějšek příjmení *Tichý* by byl *Tichého* a ne *Tichá*. O pocitu urážky plynoucím z přechýlení jsem od cizinky neslyšel. Třeba někdejší ministryně *Albrightová* proti přechylování v českých novinách nikdy neprotestovala.

Přechylování je totiž ryze gramatický jev. V češtině musí mít každé jméno osoby rod: mužský, nebo ženský. Ten je patrný z koncovky (*Tichý — Tichá*). Tam, kde to patrné není, připojuje se ona přípona *-ová*; to je její jediná funkce. Bez ní je nepřechýlené příjmení nesklonné, což může vést k nesnázím, třeba v reportáži o zápasu dvou tenistek — cizinek, kde pak nejsou patrné rozdíly mezi podmětem a předmětem (*kdo koho porazil*). Východisko je v trvalém přidávání znaku ženskosti, totiž zřetelně ženského a skloňovatelného křestního jména (*Agatha Christie...*).

Jde tedy o gramatiku, ne o sexismus.

Odpůrkyně přechylování by měly pomyslet i na nesnáze, které nesklonné příjmení přináší.

Dušan Šlosar



Věčně se proměňující Ovidius

Ovidiovská látka v moderní světové literatuře

Jan Lukavec

Roku 2009 vyšly v češtině hned dvě publikace pojednávající o knize Proměny Publia Ovidia Nasona: Mezi zalíbením a zavržením: recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě od Radky Miltové a Ovidius v proměnách od Dalibora Lešovského, která rovněž pojednává o recepci Ovidiových děl ve výtvarném umění. Význam Proměn nelze v dějinách výtvarného umění zpochybnit; v posledních desetiletích se však stěžejní dílo římského básníka čím dál častěji vrací coby předloha a inspirace zpět do oblasti literatury.

Zbožní křesťané vždy měli s Ovidiem problém a opatřovali ho často nelichotivými přídomy jako „výborný Satanova díla mistr“ (Jan Blahoslav) či „nečistý sodomár“ (J. A. Komenský) nebo alespoň vymýšleli k jeho příběhům alegorické výklady, díky nimž se i lechtivé historky o pletkách bohů měnily v mravokárná či mystická exempla. Přesto je Ovidiův význam nesmírný, protože mnohé příběhy antické mytologie vstupovaly a nadále vstupují do obecného povědomí právě v podobě, kterou jim vtiskly *Proměny*. Dvě staletí, dvanácté a třinácté, byla dokonce kvůli jeho tehdejší oblíbě nazvána ovidiovským věkem — „aetas Ovidiana“. Radka Miltová konstatuje, že vliv jeho veršů dosahuje takové šíře, že jej dnes lze stěžít ve všech oblastech vystopovat a uspokojivě zhodnotit; obě české knihy se tedy primárně zabývají uměním starším, hlavně barokním.

Dnešní výtvarníci už většinou raději sáhnou po jiných námětech; zato se v posledních desetiletích stal Ovidius až překvapivě oblíbeným tématem u jiné skupiny umělců, u spisovatelů. Vznikají celé antologie jako *After Ovid* (1996), v níž čtyřicet dva básníků zpracovává ná-

měty z *Proměn*, nebo *Ovid metamorphosed* (2000), do níž přispěli autoři jako Margaret Atwoodová, A. S. Byattová, Catherine Axelaradová, M. J. Fitzgerald, Cees Nooteboom, Joyce Carol Oatesová nebo Marina Warnerová. Americký germanista Theodore Ziolkowski vydal roku 2005 rozsáhlou a skvělou knihu *Ovid and the moderns*, v níž se zabývá recepcí Ovidia v literatuře dvacátého století. Figuruje v ní několik set moderních autorů (mezi nimi mimochodem i Josef Škvorecký díky své knize *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula* týkající se pseudo-vědeckého bádání o neznámém Ovidiově rukopisu divadelní frašky).

Osudové hněivé gesto

Na Ovidiovi je pro mnohé autory, alespoň z hlediska možného zpracování, přitažlivý už jeho pohnutý osud: populární básník musel roku 8 n. l. z příkazu císaře Augusta opustit Řím, odejít do Tomidy v dnešním Rumunsku, tedy na sám okraj tehdejší Římské říše, a navzdory všem prosbám už mu nebyl povolen návrat zpět, takže tam také zemřel. Mnozí spekulují o tom, proč byl vlastně Ovidius vypovězen, zda byl důvodem skutečně skandál, který v tu dobu vypukl kolem Augustovy vnučky Julie, jak se traduje, anebo pouhé nedorozumění. V románu *Poslední svět* (Die letzte Welt, 1988) Rakušana Christopa Ransmayra je císař Augustus natolik fascinován pohledem na svého nosorožce, že když za ním kdosi přijde se zprávou o Ovidiovi, on jen udělá hněivé gesto, že nechce být rušen; římská byrokracie si je ale mylně vyloží jako rozsudek vyhnanství. V širším smyslu má ovšem vyhnanství u Ransmayra jistou zákonitost a hlavní roli přitom hrají právě *Proměny*, neboť již jejich sám název byl buřičstvím a troufalostí „v sídelním městě císaře Augusta, kde každá stavba byla pomníkem vlády, jež poukazovala na

trvání, stálost a neměnnost moci“ (a tato subverzivnost se ovšem týkala nejen Říma, dodává Ziolkowski). Polák Jacek Bocheński v knize slovensky vydané pod názvem *Báseň Ovidius* ukazuje, že Ovidius se sice snažil Augustovi zalíbit (*Proměny* začínají proměnou chaosu v řád a končí zbožštěním Caesara, Augustova adoptivního otce, jenž je vzat na nebesa v podobě komety), ovšem i když kniha měla být příkladná a náboženská, „překvapovala samotného autora volnomyšlenkářským obsahem“; autor se totiž při psaní řídil především „autonomními zákony poezie“.

Především ovšem různí autoři domýšlejí samotný závěr Ovidiova života. Podle některých (i seriózních) básníků prý nikdy Řím neopustil a jeho dopisy z vyhnanství jsou jen dílem jeho bohaté imaginace, podle Škvoreckého zase umřel ve Vídni, kde měl žít (i psát) pod pseudonymem. Oproti těmto spekulacím se jiní snaží rozvíjet to, co sám básník v jednom dopise skutečně udává, totiž že se v Tomidě naučil domorodý jazyk (dáčtinu) a složil v něm i jednu báseň. Tak v románu *Já básník Naso* nechává Miroslav Slach hlavního hrdinu prohlásit: „Už nikdy nenapišu latinsky ani jednu jedinou báseň! Budu psát jen pro svůj lid, pro Gety a Sarmaty, pro barbary, kteří mě mají rádi, pro svou novou vlast“, a dělá tak z něj jakéhosi balkánského lidového barda. Podobným způsobem stylizovali básníkův život i další, především rumunští autoři a v románu *Ovidiův deník* (Il diario di Ovidio, 1997) jeho autor Marin Mincu Ovidia proměňuje v přívržence dáckého boha Zalmoxise, k jehož počtě se básník nechá obětovat naražením na kopí (pokud vám to připadá trochu přitažené za vlasy, pak vězte, že knihu prý pochválil Umberto Eco s tím, že i kdyby Ovidius nikdy neexistoval, kniha by ho i tak fascinovala).

Kormorán i oblázek

Další autoři Ovidiovi připravili milosrdnější formy smrti, i když neméně mystické, a významnou úlohu přitom hrají opět *Proměny*. Hlavní postavou Ransmayrova postmoderního románu přitom není Ovidius, nýbrž římský občan Cotta Maximus Messalinus, který z hlavního města říše odchází, aby „unikl aparatuře moci, všudypřítomnému dohledu a monotónnímu křiku vlasteneckých hesel“, utíká přitom ze spořádaného totalitního světa do „mytické divoké říše na okraji, či dokonce za hranicemi civilizace“ (Alena Mrázková). Cotta chce najít Ovidia a objevit jeho údajně ztracené dílo *Metamorphoses*, které chce vrátit do rukou Římanů (ve skutečnosti Ovidius knihu opravdu zničil, ale zachovala se v opisech jeho přátel). Cotta však zjišťuje, že Ovidius své příběhy o proměnách už podruhé nenapsal, zato je „zbůhdarma vyprávěl tavičům rudy

a pasákům prasat“. Vlivem básníkova vyprávění se posluchači postupně proměňují i v aktéry příběhů. Zprvu k tomu používají vymoženosti současné civilizace, jejíž některé prvky jsou v Ransmayrově fikčním světě přítomny (při karnevalovém průvodu tak jeden řezník na břiše nesl baterii pro nabíjení žárovek představujících „Jupiterovu slávu a jeho blesky“). Postupně jde ale o proměny stále skutečnější. I když k setkání Cotty s Ovidiem v románu vůbec nedojde, hrdina dospívá k poznání, že i autor *Proměn* nakonec „osvobodil svůj svět od lidí a jejich pořádků — tím, že každý příběh dovyprávěl do konce. Pak pravděpodobně i on sám vstoupil do toho liduprázdného obrazu, skutálel se jako nezranitelný oblázek dolů z hald, kroužil jako kormorán nad zpěnými korunami příboje nebo dřepěl jako triumfující purpurový mech na posledním zbytku zdi města“.

Pak do sebe začneme vpouštět jezera...

Podobnou vnitřní proměnu popsal také australský spisovatel David Malouf v knize *Imaginární život* (An Imaginary Life, 1978). I jeho Ovidius v románu vědomě přijímá vyhnanství, které postupně ještě sám radikalizuje: zcela opouští civilizaci a při svém sestupu do přírody za sebou zanechává nejen svoji kariéru a latinský jazyk, ale i onu mnohem méně pokročilou, z hlediska Římana barbarskou komunitu v Tomidě a podstupuje přitom jakousi iniciaci do hlubin mystické Přírody: „Toto je osud, který ses snažil setřást tím, že ses vmýšlel do stovek falešných rolí, do stovek falešných totožností. Zprvu ti to bude připadat jako pohroma, ale ve skutečnosti se v něm tají štěstí. Nyní se konečně staneš tím, kým jsi měl od začátku být [...]. Musím ze svého nitra vypudit své staré já a dovnitř vpustit vesmír. Ostatní tvorové se začnou opatrně vracet — už ne jako převtělení bohové, ale ve své vlastní podobě. Usadí se u nás se svou srstí, se svými zobáky, tesáky, kly, kopyty a rypáky, a vrátí se do svých dávných životů pohřbených hluboko v našem vědomí. Po nich budou následovat rostliny, také ony samy za sebe. Pak do sebe začneme vpouštět jezera, řeky, zemské oceány, nížiny, skaliska v lesích s poduškami sněhu. Nakonec dojde kousek po kousku i na oblohu. A tak se v nás znovu zabydlí duch věcí. Zacelíme se.“ (Do třetice ještě připomeňme text Itala Antonia Tabucchiho z knihy *Sny o snech*, v němž se Ovidiovi zdá, že se proměnil v obrovského motýla, kterého v Římě vítá dav, jenž ho pokládá za jakési asijské božstvo. Císař se ovšem nechce dívat, jak před ním Ovidius pohybuje svými mohutnými křídly v rytmu jakéhosi exotického baletu a předhazuje jej témuž davu, aby ho zabil.) U všech tří autorů Ovidius na sklonku života konečně na vlastní kůži prožívá to, o čem dříve ve svých *Proměnách* jen psal — tedy o ne-

sčetyných transformacích, při nichž se lidé mění ve zvířata, rostliny, věci i bohy.

Krysa v larvy proměněná

Jestliže Ransmayr transponoval zcizené prvky současnosti do světa antiky, jiní postupují opačně a nechávají *Proměny* pronikat a odehrávat se buď v současnosti, nebo alespoň v době časově bližší, jako v románu *Lemprièreův slovník* Brita Lawrence Norfolka, v němž se rafinovaně spojuje založení Východoindické společnosti s Francouzskou revolucí. Proti hlavnímu hrdinovi, vášnivému čtenáři antické literatury, bojuje tajná organizace, která se ho snaží vyřadit z akce usvědčením z vražd, k nimž v jeho okolí dochází těsně poté, co si o jejich předobrazu přečetl u Ovidia. Ve své obsesi navíc protagonista i samu skutečnost přijímá prizmatem ovidiovských proměn, a tak na jedné hostině, kdy je v místnosti „strašné vedro“, vnímá hodovníky tak, že se „mění v prasata, nosy se jim roztahují, břicha se rozšiřují... Někteří dokonce požírají ubrusy“.

Velkým milovníkem klasických textů a jazyků je také Hermann Mussert, hlavní hrdina knihy *Následující příběh* od zmiňovaného Holanďana Ceese Nootebooma. Mussert, žáky přezdívávaný Sokrates, je středoškolský učitel latiny a starý mládenec, který si pro sebe překládá *Proměny*, jež pokládá za svoji bibli a o nichž nadšeně vykládá studentům. Ke svému tělu i tělesným aktivitám včetně sexu má odtahovaný vztah, protože podle něj „patří spíš do říše zvířat než lidí, kteří se zabývají méně hmatatelnými stránkami bytí“. Přesto má milostný poměr se svojí kolegyní Marií Zeinstrovou, jež vyučuje biologii. Ta navštíví jeho hodinu o Ovidiovi a na oplátku Musserta pozve do své hodiny biologie, kde se probírá (a na filmovém záznamu podrobně předvádí) fyziologický rozklad mrtvého zvířete. Podle Marie byla tématem hodiny smrt, podle Musserta se však vyučovaná látka netýkala ani tak smrti, jako spíše toho, co nastane po ní, metamorfózy, tedy toho, jak se „krysa promění v larvy a larvy v brouky“, i když „to nejsou proměny, jakými se zabývám já“, poznamenává Mussert. Kvůli konfliktu s Mariiným manželem a tragické nehodě, při níž umírá jedna studentka, pak Mussert musí opustit školu a stěhuje se do Lisabonu, místa, kde žil Fernando

Pessoa, jehož si váží pro „jeho mnohotvárné plynoucí já“. Sám ostatně chápe podstatu identity jedince podobně: je to jen „soubor propojených, stále se proměňujících funkcí, kterým říkáme já. Děláme, jako by to já bylo neměnné, jenže ono se pořád mění, dokud nebude odstraněno“. Právě na práh tohoto okamžiku se v závěru knihy hrdina sám dostává. Opět se přitom vrací motiv rozpadajícího se mrtvého těla, jenomže tentokrát je to již tělo jeho vlastní: hrdina umírá a pokojně se připravuje na to, že jeho tělo „započne nekonečnou pouť, stane se částičkou nejfantastičtějších proměn a nic mi o tom nepoví, protože na mě už dávno zapomené“.

A co kyborgizace?

Ziolkowski dával zvýšenou vlnu zájmu o *Proměny*, podle nichž „nic netrvá věčně zde na širém světě, všechno je v pohybu stálém, vše mění se v nestálý útvar“, do souvislosti se soudobými rychlými společenskými změnami, zvláště pádem komunismu a globalizací. Přidat k tomu můžeme i to, že dnešní doba si žádá flexibilní jedince připravené k rychlé změně, ale také nabízí možnost volby náboženství, povolání, země pobytu, podoby vlastní tváře a do jisté míry i pohlaví, tedy možnost opakovaně radikální proměny sebe sama. To všechno s Ovidiovými *Proměnami* rezonuje (ne náhodou je téma proměnlivosti lidského „já“ v literatuře dvacátého století obecně velmi frekvencované). A ono splývání s přírodou zase souvisí s módou pseudonávratu k přírodním náboženstvím a hnutím New Age (zatím se přitom příliš nezdůrazňuje, že *Proměny* ústí v obhajobu vegetariánství: „Nechejme s pokojem zvířat, v nichž rodičů duše být může... Kdo může kůzlátko zabít, jež dětským kvílením mečí? Od vraždy zvířat jak daleká cesta je k vraždění lidí?“) Ziolkowski se dokonce ptá, zdali vzrůstající skepse k vládě i náboženství i stupňující se solipsismus nepřinesou novou „aetas Ovidiana“. To je samozřejmě otázka, o kyborzích ani robotech u Ovidia nic nenajdeme; pokud ovšem v minulosti mohl být vykládán v duchu křesťanské víry, pak jsou možné i jakékoli další interpretační proměny.

Autor je kulturolog a publicista.



Mé přítmí

Karel Šiktanc

Vladimíru Karfíkovi



Nakasaná, na ostrově na dvou bidlech
sít, zem pod ní flekatá šelma.
A keře hlavy ve vodě,
jak by jí o přítrž mluvily do duše...

z majetků, z parád jen obvodové zdi.

Dělat že se ještě nesmráká,
není už asi ani lež. Ani dětinská kuráž.

Svatozář věcí, co jen jsou.
A cinkrlata bicích a mobilů a hvězd,
od sběrný zrzy záře bravurní nestvůry
starého železa —

vše stromy bližní, plané, štěpované, šlechtěné
si v rosách vylévají srdce.

A všechno v řeči, které se už neučí.
A všichni všeho plné náručí.



Vítej, mé přítmí...
Zbaven na vteřinu smyslů
a pravd a lstí a skvostů vlastních jmen,
nevím, co hora a co hlubina.

A co je po smrti. A co se začíná.
Bůhvíco bezmezí. Bůhvíco holej dům.

A co tvůj něžný chvat. A co můj nerozum.

Tušit jenom to rozhoštění tmy
a v letmém vanutí nějaké nápěvy
/„ach kde mě úplněk...
a kdo to bože ví?“/

nějaká nářečí, nějaká procesí,
co ani neceknou i řvou jak na lesy...

nežli se rozsvítí město.



Krásná, němá námaha vody u náplavek.
Koncertní síň je loď až do nebe.

„...a on jí rozpínal ty šaty, co jsem
v máji navrhovala... ty modrý ke krku,
jak jsem na ně byla tak pyšná.
Chápeš to?!
Až k pupku...“

Na palubě hrají Castaldo.
Točím se po hlase — — —
a přísahalbych, že ani jediná z těch dvou
to neřekla!

Obě mladé, pohrdavé, samy na peroně, samy
na světě.

Lítací dveře za nimi se dýchavičně
zhouply,
jídelní lístek na křídovém papíře.

Ano. Žena viděna možná tisíckrát. Kýmkoli.
Ale spatřena jen někdy. Někým.

Roman Ráž píše Vladimíru Karfíkovi



Karel Šiktanc a Vladimír Karfík, 1996

Milý Vladimíre, blíží se podzim, sezona švestek a jablek skončila, záhy se tyto zdánlivě obyčejné plody promění v neobyčejné nápoje, a to je čas, abychom spolu vyrazili do Koštic. Už se vidím v pohostinném Karfíkově dvoře, kde se destilují ty nejjemnější pálenky. Už cítím na jazyku chuť koštického calvadosu! Je tak příjemně nažloutlý, tak laskavě aromatický! Normandie jich prý dá světu ročně přes čtyři sta druhů, takže se člověk těžko rozhoduje, kterému dát přednost, u nás je díky Tvému dvoru volba jasná.

Ríkám záměrně Tvému, i když Ty ses narodil daleko odtud u Českých Budějovic a po studiích češtiny a srbochorvatštiny na Karlově univerzitě se z Tebe stal nejen celoživotní vyznavač a arbitr moderní literatury, ale i pravověrný Pražan.

Jenže rod člověk nezapře a to koštické hnízdo se svým geniem loci se otisklo do všech, kteří z něj vyšli — třeba zrovna do Tvého vzdáleného strýce, propagátora a snad i spolupracovníka Corbusiera a F. L. Wrighta, funkcionalisty Vladimíra Karfíka, jehož zlínské vily i Bařtův palác v Brně patří ke skvostům moderní české architektury.

Je to múzičnost a kreativita, která ve vás tak vytrvale doutná a jen čeká na příležitost k vzplanutí.

U Tebe se rozhořela hned na sklonku padesátých let, když ses začal věnovat

mágům moderní české poezie. Že stříhání malého chlapečka může mít u Kainara i existenciální přesah, jsem chápal už na fakultě, ale podíl Jiřího Koláře na vzniku Skupiny 42 a jeho vliv na novou českou poezii, ba dokonce na prózu Bohumila Hrabala, jsem pochopil až z Tvých prací, jakkoliv jsme v studentských dobách strávili s Violou Fischerovou a Jirkou Paukertem-Kuběnou nad Kolářovými texty drahnou chvilku. Kolář, Kainar, stejně jako Šiktanc, se stali stálíci na Tvém básnickém nebi, jak ostatně dosvědčují i kolářovské monografie z Paříže v osmdesátých letech.

Jako student Masarykovy univerzity a začínající brněnský autor jsem Tě v době, kdy jsi působil v Novinářském studijním ústavu a publikoval v *Květnu*, osobně neznal. Nepoznal jsem Tě ani v šedesátých letech, kdy jsem Tvé jméno nacházel v Sešitech pro mladou literaturu, v *Orientaci*, *Dialogu*, *Divadle* nebo v *Divadelní revui*. Vyhledával jsem je v *Literárních novinách*, *Literárních listech* i *Listech*, dokud se mi zhruba na patnáct let neztratilo.

Neumím si dobře představit, jak ses jako strážný na stavbách cítil, ani jak jsi zvládal roli provozáře v Pragoprojektu, ale nepochybují o tom, že i tam jsi byl pro svou slunnou povahu oblíbený, protože jsi nikdy a nikde nezdůrazňoval své vzdělání

ani neupřednostňoval estetické citění nad praktickou životní zkušenost.

Tedy jsem netušil, kdo se skrývá za jménem Věry Kronusové a jejími výbory z K. H. Máchy „...a jen země je má“, z K. J. Erbena „Zlatý kolovrat“ či z díla K. H. Borovského „Vojna s hloupostí a zlobou“. Natož že máš na svědomí i příspěvky Jana Bartoše a Petra Doubravy ve *Svědectví*.

Objevil jsem Tě znovu, a tentokrát i osobně poznal v první Radě Obce spisovatelů, až po roce 1990 jako šéfredaktora obnovených *Literárních novin*. A nejen tam. Také v nejrůznějších porotách, ať už jako jejich předsedu, při udělení Státní ceny za literaturu, nebo v soutěži Magnesia Litera.

Kolik desítek přečtených knih! Kolik rozborů novinek české prózy! Přesto na ta sezení rád vzpomínám. Nikdy jsme během nich nezůstali jen u literatury, zpravidla jsme v řeči zabloudili i mezi obrazy a sochy. Ano, byl jsi to Ty, kdo mi tak zasvěceně přiblížil obrazy F. Ronovského a sousoší v zahradě voršilek pod Novou scénou Národního divadla.

Tak je to, milý Vladimíre, prostě nežiješ jen nepovinnou úctou k metodologii strukturalistické školy při rozboru literárního díla! Zajímá Tě i správná příprava zázvorového čaje, který jsme při práci tak rádi ochutnávali.

Doslechl jsem se, že máš začátkem letošního října jakési velké životní jubileum. To je samozřejmě bohapustá pomluva. Anebo dávný omyl popletené matrikářky. Vždyť víš, jak to na úřadech chodí!

Rozhodně to neber vážně. Člověk tak šarmantní, aktivní, pohyblivý a výřečný, s nakažlivým úsměvem, za nímž je jistota báječného smyslu pro humor, je přece geneticky odsouzen k doživotnímu mládí.

Tak se ho drž, Vladimíre!

Už se nemohu dočkat, až se zas společně vydáme na podzimní cestu do Karfíkova dvora!
září 2011

Autor je prozaik, autor rozhlasových a televizních her, filmový scenárista.

Letokruh

Úryvky z romaneta

Jana Beránková

Romaneto — mikroromán. Jedna Božena bohu-milá tančí, točí se v kruhu v opuštěné fabrice na plyšové hračky, soucítí s neživou hmotou a poslouchá doznívající rytmus stroje v postindustriální době. Tam, kde se na opuštěném dvoře přesypá písek a štuky domů postupně prorůstá plané stromoví. Vertikálu na zem vždy srazí noha zlomená, z plnosti barokního gesta zbyly jen kompulzivní stahy.

A jeden na předměstí ztracený homosexuální básník a princ nerad světu v cestě překáží a hledá svoji ozvěnu. Jediným lékem na postmodernu je prý romantismus. Jenže příroda přestala zpívat a znít. Lyra je rozbitá, poeta — trilobit, v jeskyni zalezlý krtek postupně ztrácí zrak. Vrakoviště příběhů, ruiny jazyka, dvě postavy vzpomínají a zírají do nebe. Metafyzika prachu a věcí, co je přežijí.

I / Na dvoře prach se točí dokola, okolo stola, la, la. Z prorezlý škodovky omílá nátěr písek ve vzduchu a jednooká kočka líná na rozdrápanou sedačku. Vrzející vrata — za nimi zahrada bez zahradníka.

Božka trhá zplanělý hrušky a sklízí je na nahnívající hromadu. Stébla trávy se třou o lýtka a prokluzují pod bílou noční košili.

Pláně vezme do ruky — na povrchu hnědá skvrna. Zakousne se do matného povrchu a rozhlíží se kolem, jako by čekala, že jí zahradník každou chvíli vynadá.

Několik vran usazených v koruně stromu sleduje každé její gesto.

Když jsem byla malá, malá, ráda jsem si hrála, hrála...

Napnutá struna hlasivek a Božčin hlas se rozléhá prostorem.

...jsem si hrála, hrála...

A tančila jak malá, trala, la, baletní sláva a já v lidušce cvičila takt, protože proutek se má ohýbat, dokud je mladý.

Starýho psa novým kouskům nenaučíš.

Bohumila nakopne hrušku, rozprskne se to o zamáchanou holínku, ještě jeden krok a pod nohama ucítí kamenitý povrch parkoviště. Hladce svlékne ručně pletený svetr a odloží ho na dřevou kapotu béžového vozu bez espézet.

Oči přivírá — to aby do nich vítr nenafoukal prach.

Mezi nohama jí proklouzne poloslepá kočka, pár chlupů nalepených na botě z pévécé.

Božka poklekne, čelo přitiskne na studený asfalt, políbí prach na zemi, naslouchá zašlým dunění výrobního pásu, nepravidelný ranní klapot píchaček, vymlácený sklo a nade dveřmi budovy nápis Nartex a. s., *protože když jsem byla malá, ráda jsem si hrála, hrála...*

Vstane, rozhodí ruce, pravá noha střídá levou a ona se roztáčí do stran.

Vítr vzdouvá bílou noční košili a sotva slyšitelná hudba dráždí sluch. To ten rytmus všedních dní, ranní takt, a dva tři, raz dva tři a *když jsem byla malá, točila se mi hlava...*

A v lidušce špička vyztužená, nožka zformovaná — bude ze mě velká tanečnice, nemalá sláva, rozlehlá hala a těla do rytmu k zábradlí přivinutá — tělo — tvárná hmota, ladná arabeska a učitelčina vrásčitá záda, ať prý poslouchám a nekoukám, kde co lítá. A já hleděla do nebe přes slabý zakalený okenní tabulky, počítala beránky a profesorky se nebála, *byla jsem tak malá, malá...*

Božčin kruhovitý pohyb po parkovišti — vyplašený vrány víří nad hlavou.

Tornádo vzdouvá prach a unáší hejna much.

Ona roztahuje ruce, cosi mumlá do rytmu, zadek jí prosvítá skrz bílou košili, zakopává o krámy na zemi, hlava obrácená vzhůru a ruce směrem k nebi.

V hrudníku to pálí a žhne, postupně ztrácí orientaci a z okolní krajiny je jedna táhlá, rytmem přerývaná čára.

Protože když jsem byla malá, máma mi do tašky dávala housku s margarínem — abych nepřibrala. A po večerech jsem se vážila, na botkách kalafuna, dutý, pórovitý tělo a do šestnácti bezprsá, mě jinde čeká jiná sláva. Na konci představení máma blahopřála, byla by ze mě skvělá primabalerína, *ale jsem tak malá, malá* a železo ani kalcium na růst nezabírá. A za odměnu vždy přinesla alespoň hračku — plyšovou kočku, duhovou myš anebo medvěda a balení vitamínů a já štěstím svítila a s každou pochvalou rostla. Já, dívka plavá, kolem krku růžová šála, jsem kráčela po večerní Praze pověšená na máminý vrásčitý dlani. Já, princezna malá, baletní dáma, co kouká do nebe a na špičce se točí, *kolem dokola, la, la, la...*

Vítr unáší prach prázdnotou krajinou, meluzína zní budo-
vou, chátrající areál a vrzající vrata, před kterými se točí
drobná postavička.

Zprava doleva se jak kyvadlo převrací ozvěna osamělá,
la la...

A Božka se motá v jednom velkém cyklu, v sobě pravidel-
ný tep, víří tam a zpět, kolem ní rej vyzábých koček, ko-
vový šrot a na zemi poházený zbytky textilu.

V mamutí fabrice se cítí tak *malá, malá...*

VII / A ráno, vyhřezlý oči, hlad a dodávka prázd-
ná. V autě z cizího těla zbyla jen pachová
stopa.

Stonek v klín — metrická zima.

Princ se zkouší opláchnout v potoce, jenže zřídlo postupně
vysychá — do dlaní nabere blátivou hmotu a ohobluje si
tvář písečnou směskou.

Upraví si kučery a přes pláň odkráčí k blízkému sídláku.

Eroze na tváři, vzduchem létá prach a cucky podzimního
listí. Slunce prosvítá skrze mraky a kůže schne pod cizím
zářením.

Ulice přesně narýsovaná, jen kořeny stromů se prodíra-
jí vrstvou asfaltu, boule vzdutý, že si o ně co chvíli odře
polobotky.

Trávnitá hmota přerůstá rozpadající se okraje.

Hledí do oken bytových jednotek, na balkónech zavěše-
ný prádla a pár dělníků na kladce se snaží přetržit šedavou
hmotu lososovým nátěrem. Barva nedrží, puká a tráví ze-
leň na zemi.

Na zbylých budovách rozšklíbený spáry — nátěr se pokaž-
dý sedře a opadá. Omítka — strup, co se nehojí.

Vzlíná metrická zima.

Zamlžená výloha večerky v budově dvacet jedna dé. Princ

se zahledí na vybledlý obaly od cukroví a vkročí dovnitř.

„Vole, stará, že už zase neteče voda. Máme doma ještě re-
zervní vanu, ale už je z toho pěkně žlutěj humáč.“

„Člověk si ani polivku neuvaří.“

„Hlavně, že zbejvá na tekutou stravu.“

Cinkání flašek od piva. Do drátěného košíku naloží pár paš-
tik, eidam, krabici vína a u pultu si poručí debrecínku.

„Ti říkám, apokalypsa, boží hněv!“

„Hovno — Bůh.“

Zaplatí — pod podrážkou křupou šiky hmyzu. Vyjde z ve-
čerky, zuby odtrhne igelit a zakousne se do sýra. S plnou
pusou kráčí po sídláku, jen mezi zuby to skřípe, na rty vítr
fouká písek.

Město ni les — jen taková divná směska.

A k hlavě vzlíná — zima.

Srovná si verše a zahledí se do okna v prvním patře —
dům 21A.

Študovaný romanista, ale na mě si vydělával prodejem ku-
chařek, bydleli jsme v dva plus káká, po večerech si pro-
škrtával svoje spisky — až konečně vydělá, to bude jinší
osvícení. Vousatý jogín řídí nablejskaný bourák, ale žije se
pouze makrobiotickou stravou — moje poslední zastávka
na cestě dolů. Filmy už netočím, jogín nosí domů peněz
čím dál míň, až to s ním nakonec dělám za byt a stravu,
a on mi po večerech čte pohádky o rytířích.

Čas od času máma zavolá, jak prý se má *bráška*, a já jí do
telefonu zpívám po těch létech, co jsme se neviděli, já, po-
eta na předměstí zakletý. Princátko roztekly ve světě bez
hranic a bez kontur.

Dům číslo dvacet jedna. Vzhledne vzhůru — na panelu
v pátém patře nalepená skleněná konstrukce, luxusní byd-
lo v průsvitný boudě.

Tohle tady za mě nebylo — alespoň ne v době, kdy mi
jogín tvrdil, že ze mě bude velký básník, a máma zase, že
mám nechat plavat své *brášky*, najít si holku a místo u ní
ve fabrice. Ve fabrice státní, co ji nedlouho nato prodali,
zaprodali a teď v ní nikdo nedělá.

Zima — teče do klína.

Koroze, panel, eroze, princ se odebírá směrem k lesnímu
doupěti a za ním se kolíbá opuštěný jezevčík. Na předělu
mezi domy a strání zpívá vysoký tón, jestli se náhodou
nevrátila ozvěna. Do lesa volá — krajina mlčí, neodpovídá,
tóny požírá a nic nevrací.

A jogín utekl s cizí sektou a já čekal na exekuci v bytový
cele, tatam jsou jeho deliria, bez ozvěny a sám, dojídal jsem
zbytky a hrabal se v knihovně. Rád bych mu byl býval víc



Martin Wágner Transsibiřská magistrála 1999

kal vous, poslední klient mě míval rád, četl mi o androších, proročích a romantických básnicích — v truhlíku zaschlý muškát, *kde jen ty kytky jsou.*

Bloudím sem a tam, chybí mi propadlý hrudník postaršího milence, Ježíše, beatnika a prodejce kuchařek.

A v noci *zima vzlíná*, kůže husí a já romantik s čupřinou ve tmě spávám sám, zatímco můj milý vyměnil čísla karet kreditních za instantní osvětlení. Rád bych býval tiskovým mluvčím toho nahoře, zjistil, kde se rodí mé metafory, ale pánbů mi sebral řidičák. A tak jak falešný prorok z balkónu volám do lesa a čekám na ozvěnu.

Městská chráněná oblast zpívat neumí. Jezevčík zavětrí kočičí pach a změní trasu. Hubená postavička se ztrácí ve strání.

A v době největší melancholie se přihnal exekutor, venku byl krásný letní den, na sídláku dívky v bikinách, v mé duši smrad a venku počasí jak z kalendáře.

Básníkovi svět jen sotva rozumí.

X / Vejde dovnitř, máma se motá, sotva ho uvidí, vrazí do zdi, zhroutí se na zem a hlavu jí pokropí sprška z omítky. Ve vlasech zamotaný chlupy a polyakrylový česanec. Roztrhaná sukně a špičky s prodřeným palcem. Podrápaný žilnatý nohy — tvář jí za týden zestárla snad o pět let.

Princ se k ní nakloní a usadí ji na židli vedle amerického stroje značky Wildman.

„Nazdar Narcisi!“

„Ahoj mami.“

Oči zasazený do důlků na něj poulí přestárlý vyplašený zvíře.

„Nechceš se vrátit domů?“

„Kam domů?“

„Můžeš spát u mě v autě. Zavolám tátovi.“

„Jo, to tak!“

Do klína jí položí nákup v pytlíku. Ona vytáhne rohlík s mákem, do chlopně zaryje olámaný nehty, jednou si kousne a zbytek nechá: „Víš, já na tohle nemám ani pomyslení. By mě to akorát tížilo v žaludku.“

„Něco jíst musíš, koukej, jak vypadáš, a vůbec, pojď domů...“

„Ne!“

„Proč?“

„Však se na to koukni,“ rozhodí rukou, „tohle všechno tu bude, až já tu nebudu.“

Pár osnovních stávků, pás, prach, nadrcená hornina, v sálu ještě dneska doznívá dunění stroje. Zablešený kočky, vymláčený vysoký okna, co mělo nějakou cenu si cizí společnost odvezla hned pár dní po prodeji. Výhodný nákup za podmínky, že zachová pracovní místa. Zachovala je — asi tři týdny.

A máma roztahuje ruce a zase se točí — derviška z exotický dovolený.

„Hu!“

„Hu!“

„Slyšíš tu ozvěnu?“

„Já vím, ty slyšíš, co jiní neslyší / bosé nohy chodit po plyši.“

„Co?“

Kostnatý nohy omotaný vlasem. Hubená jak smrt. Na zemi plyšový cosi, stažený z kůže.

„A já malá, la la, hu hu, s ozvěnou si hrála... To venku nemáš, tam se řve tolik, že se jim vracet přestala.“

„Jo, echo na hovno.“

Máma zanoží, roztáhne ruce, hubená, že jí zmítá vír. Udělá holubičku a drobný plié. Poskočí, až jí křupne v palci u nohy.

„Já dycky, když chci stoupat, tak narazím hlavou do stropu, víš... Chybí rytmus, kdyby aspoň ten výrobní pás běžel, to by se to trsalo.“

Princ se k ní nakloní, chopí ji do náručí jak ztracenou milenku, pach bramborového rumu a choulící se vrabčáče v šatech adolescentní holky.

„Pojď domů.“

„Ale di ty, tohle je můj ztracenej ráj.“

„A táta?“

„Tatínek s běhnou mi sotva jen nějakou nemovitost připustí.“

Z okna se vznese světlem ozářený holub, naduřelý zoban a vyžraný vole se ladně snáší dolů a víří prach.

Božka sebou cukne, zašeptá „vrkú, vrkú“ a natáhne ruce — hnízdo pro ptáka.

„Však se na to koukni. Copak necítíš samotu svýho živočišnýho druhu?“

A princ zírá na vyboulený oči, měděný krk strašnýho tvo-
ra, vyčnělý pařát a na rukou husina.

Jak racci v Bretani, z bahna se nořící hladový krky, plivance vyvrhnutý neživou písečnou hmotou. Táta je fotil každýho zvlášť na kompaktní digitál, klel, sotva se pohuli, povolený břicho a tisíc stejnejch fotek fixuje mezi prsty protékající skutečnost, co ji ukáže tý druhý v harému.

Sevře matku, aby mezi prsty taky neprotekla, ale ona se ztrácí a vymyká, zmítána neviditelnou silou se točí po výrobní hale.

Zavírá vrata, snáší se noc, vzduchem poletuje hmyz a pouštní prach. Na nebi zavěšený plný měsíc. Pár komet — divná nečitelná znamení. Princ kráčí houstnoucí tmou, oči mu svítí, doléhá na něj zužující se prostor zastavovaný novotvrtě. Soukromý pozemky, stíny stromů — náplast na klikatý zástavbě. V noci to spí a přes den se tu sotva udrží jedna večerka.

Pomatený homosexuální blondák by k světu rád měl klíč.

Jana Beránková (nar. 1987) píše poezii, prózu a dramatické texty. Studovala romanistiku na Masarykově univerzitě v Brně a tvůrčí psaní na Literární akademii Josefa Škvoreckého. V současné době pokračuje ve svých literárně zaměřených studiích jako stipendistka na *École Normale Supérieure* v Paříži. Svou první sbírku povídek *Za všechno můžou lasičky* vydala v roce 2006 v nakladatelství Protis. V minulosti působila jako publicistka zaměřená na elektronickou hudbu, současné umění a nová média. Nyní publikuje v časopisech *A2*, *Host*, na stránkách www.literarni.cz a pracuje na své druhé knize.

Vodorovné vrstvy

Z veršů tří absolventek Literární akademie
vybral Petr Borkovec

Martina Blažeková

...

Snežia topole.
V prerušovaných prúdoch
plodia suché syte vločky,
ktorým chvíľu trvá,
než začnú mokvať.
Postupom času sa usádzajú,
ako tok a jeho rysy
v kameni, v hline, v štrku,
vrásky, ktoré vstupujú,
vytrvalosťou viac ako náhlym prívalom.

Prúdy vody šlahajúce z fontány
sa pohybom delia na častice,
zhluky prchavých tvarov,
ktoré prúdením vzduchu
jemnejú ako otisk.
Premiestňujú sa,
aby v zmenenej konzistencii
plynule redli, ako para,
ktorá odchádza od zdroja,
z ktorého vzniká.
Vzápätí nadobúda tvar —
skôr iný ako nový.

V L E S E

S rukami vo vreckách,
v plameni listov,
dýcham zem vlhkú, až mokrú,
s arómou života, plodnú.

Drozd loví červíka,
chirurgicky precízne,
sústredí sa.

Po vrásčitej pleti stromu
tečie miazga
lepkavej a sladkej farby medu.

Pukot krokov, šuchot listov,
tesne za mnou.

V dialke kráka vrana.
Vie, že sa to hodí?
Farbí atmosféru?
Ako dym sa rozplývam
vo vetre zo severu.



...

V kopcoch — prieniky uschnutou zeleňou.
Padajú smerom dole
ako odrobinky.

BIELY SÚMRAK

Vtáky letia nehlučne,
prehnuté v spojovacom bode krídel.
Biely súmrak ich vŕahaže.
Strnulý roj vtákov,
pohľad z balkóna dolu na stromy,
balkón.
Všetko je rozmazané prílišnou blízkosťou.

Ťažoba vnemu sa oprela o zábradlie.
Obrat je bledý, účastný.

...

Dnešný deň ako keby niekto vystrihol.
Lepím vlnobitie
do prázdneho miesta po ňom.

L O M

Plátky kameňa naskladané na sebe
vo vodorovných vrstvách,
obnažené, hladké.

Vietor, čo sa hýbe v prúdoch,
skoro ako voda,
oproti odlomenej skale.

Z pukliny vylieza trs buriny.
Dotýkam sa ho,
skusmo, opatrne.

Je hebký, presne podľa očakávania,
no v končekoch prstov zanecháva
malé, jemné trne.
Cítim ich tam ešte ráno,
keď si studenou vodou
umývam tvár.
Štiplavo pichajú, ako drobné triesky,
alebo ako bodliak zachytený
zvnútra na košeli.
Myslím na skalú aj na ten trs.

Martina Blažeková pochází z Bratislavy, střídavě žije v Praze a v Bratislavě. Poezii píše česky i slovensky. Vystudovala Literární akademii Josefa Škvoreckého, obor tvůrčí psaní a redakční práce. Působí jako redaktorka na „volné noze“. Její debut s názvem Lom připravuje k vydání nakladatelství Fra.

Barbora Čiháková

...

Kdysi cikánky vyvěstily: „Odejdi od ní a vezmi si tu,
co najdeš za sedmero horami a jedinou řekou.“

Protože bylo psáno v dlani, protože
čas se nemá pokládat mimo duši a má
jít ruku v ruce s dávnou věštbou.

Za řekou a mimo tento kraj, tam,
že prý leží to jeho štěstí, a tak šel. Odešel
a našel dívku, co měří sotva metr, a přivedl ji sem.

—

O pravdě se mluví nad hrnci, kde
se slova vypařují.
A význam je odsáván a jako kouřové signály
vypouštěn z domu.

V kuchyni si matky a dcery
předávají tradice rodu a nic neopustí ten prostor
čtyř stěn.

—
Všechny mé slepé tety se sešly v jednom pokoji,
kde se zvolna mlátí holemi v dušném rytmu.

Slyším to tukaní, jak se
moje bezoké tety perou
o pravdu a dědictví slepě,
jen mezi sebou.

Myslím, že hlavně o zlaté lžíce,
vidličky a nože.

—
Prší. Déšť rozvodňuje. Ty
zevnitř vysycháš. Bez dítěte
jsi báh.

Prší na tebe. Celý pelicháš.
Zmoklé peří. Páchne.
Zanášíš kraj. Ty! Jen ty.
Pomalů se odvodňuješ.

—
Stále čekáš, až k tobě doplují.
Slova. Skládáš
k sobě. Věta se láme. Nepřirozeně.

Jako se dělí dům v rodině.

Voda na plicích. Odnáší hlas. A přesto,
i tak je. Snaha. Vylovit.

Než se vrátí. Vlaštovky.
Nebudeš.

Dítě by umělo. Mlčí.

Barbora Čiháková pochází ze Dvora Králové nad Labem. Nedávno dokončila bakalářská studia na Literární akademii Josefa Škvoreckého; letos začala na Univerzitě Karlově studovat český jazyk a literaturu. Básně jsou z rukopisné sbírky Tradice.

Katarina Žáčková

•••

Po večerce jsou dámské návštěvy zakázány.
Vrátnici střeží muž, nějak slyší.
Dlouhé tmavé chodby osvětlují nemocniční žárovky.
Ve dveřích jsou vyřezané obdélníky.

Z pokojů zní hlasitě polykání.
Pozorovat lidi je nemoc.
Když ona
je trochu nahá.
Na obrazovce bliká známá scéna.

Ve vedlejším pokoji
leží na zemi
mezi hadry
technický typ, boxer a já.

C I Z I N E C

Jde kousek za mnou, a tak
zpomalím,
aby mě mohl předejít.
Předejde mě.
V ruce drží tašku Billa.
Ztrácí se v davu lidí.
Neloučíme se.

Katarina Žáčková žije v Praze. Vystudovala bakalářská studia na Literární akademii Josefa Škvoreckého a nyní pokračuje v navazujícím magisterském studiu. Básně jsou z rukopisné sbírky Vodonoš.

Tajemství zvané (knižní) titul

O jedné opomíjené složce literárního díla

Josef Lesák

Název je to první z knihy, s čím se čtenář — byť jen potenciální — setká. Může to být klíčová věta, která je minimalistickým zhuštěním knížky, zaumný výraz podněcující přemýšlení čtenáře či provokativní slovo plnící funkci „vějičky“ na jinak fádni knihu. Mnohdy je titul také tím jediným, položkou z nekonečného seznamu, co v ostré konkurenci z knihy přežije. Slovy Daniely Hodrové „je titul branou do knihy a klíčem od ní zároveň“. Nejen proto má smysl blíže prozkoumat tuto odevšad viditelnou, avšak poněkud nedocenenou složku slovesného díla.

V reálném světě má všechno svůj název. Ale knihy dlouhou dobu svá pojmenování, jak je známe z dnešní doby, neměly. V odlišné podobě než dnes se titul poprvé objevil v antickém Římě (v Řecku ho mohl zastupovat incipit nebo textový odkaz). Měl zde funkci spíše pořadající, než aby byl integrální součástí díla, fungoval obdobně jako dnešní signatura v systému knihoven. V době středověku zastupovala název knihy jeho úvodní věta nebo prolog. Absence titulu představuje problém pro editory středověkých památek, kteří vydávají středověká díla už podle současných zvyklostí, tedy s titulem. Názvy středověkých literárních památek jsou nepůvodní, vytvořené editory, buď s přihlédnutím k incipitu či explicitu (Štítného *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*), nebo zcela umělé, odkazující na žánr a protagonistu (*Legenda o svatém Prokopu; Život svaté Kateřiny*), případně na místo nálezu rukopisu (*Povídky olomoucké*).

Přelom ve vývoji titulů znamenal vynález knihtisku. Titul získal funkci pojmenovací i funkci informativní. Od té doby titul (či přesněji celý titulní list) fungoval ne-

jen jako název, ale i jako dnešní záložka knihy a reklamní poutač v jednom. Barokní tituly, známé pro svou délku a zdobnost, jsou však vkladem už renesančního období. V baroku se změnil vztah mezi částmi titulu. První část titulu tíhla v souladu s barokní estetikou k metaforičnosti, druhá část k tematické složce, naznačovala, o čem dílo bude, zároveň byla autorovým komentářem k dílu, titul se stává jakýmsi miniaturním literárním dílem. Typickou ukázkou estetiky barokních titulů je plný název Komenského *Labyrint světa a ráj srdce. To jest Světlé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání; ale kdož doma v srdci svém sedě, s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému myslí uspokojení a radosti že přichází.*

V době pozdního novověku se zkracuje druhá část titulu, spíše než přibližovat téma má upoutávat pozornost: *Travič aneb Němá žaloba na hřbitově*. Devatenácté a dvacáté století přichází s novými typy titulů, v romantismu se objevují tituly symbolizující, později tituly námětové (*Plášť; Turbina*), temporální (*Rok na vsi*), prostorové (*Malostranské povídky*), od poloviny devatenáctého století jsou dvoudílné tituly nahrazovány podtitulem, od dvacátého století přibývají tituly větné. Pro poetiku titulu literárních děl zvláště přelomu dvacátého a jednadvacátého století jsou příznačné hříčky, významová neurčitost titulu a další „ingredience“ už tolikrát uvařeného postmoderního guláše.

Klasifikace titulů

Jaké jsou dnešní tituly, čím se liší, můžeme je nějak utřídit? Pro přehlednost systému bude účelné vycházet ze tří aspektů: formálního, obsahového a významového.

Podle formálního hlediska můžeme tituly rozdělit buď na jednodílné a dvojdílné, nebo na jmenné a větné. Za jednodílný (jednoduchý) označujeme titul bez druhé části nebo bez podtitulu (*Vrač; Pravidla směšného chování*), klasický dvojdílný titul se dnes vyskytuje už jen zřídka (*Hester aneb O čem ženy sní*), daleko častěji se setkáme s podtitulem, který slouží jako „komunikativní instrukce“, poskytuje informace o žánru (podtitul Křesadlova opusu *Obětina. Románový triptych*) či tématu (podtitul *Mašínovi a největší příběh studené války* románu *Zatím dobrý*), podtitul však může i ironizovat (*Pornogroteska za časů terorismu* románu *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala*) nebo rovnou mást a zobecňovat (*Magorie. Příběh velké lásky*). Názvy dále mohou být jmenné, tvořené samostatným nebo rozvitým jménem (*Grandhotel; Umělohmotný třípokoj*), nebo větné, založené na přítomnosti slovesa v názvu, což samo o sobě funguje jako atraktor knihy, neboť obvykle je pojmenovávácí funkce vyhrazena substantivům. Věta (sloveso) může mít původ v replice pronesené literární postavy (*Bereme, co je*), v obecně sdílené pravdě, přísloví, rčení, pořekadle či citaci (*Mluvit pravdu*) nebo se volně vztahuje k ději knihy (*Slečno, ras přichází; Nebe nemá dno*). Nevýhodou větných titulů v běžném literárním provozu je jejich poněkud krkolomné užívání v komunikaci o knížkách — jsou dlouhé a nemohou se skloňovat.

Dělíme-li tituly podle obsahu, vycházíme z toho, co se v titulu odráží z tematické a kompoziční výstavby díla. Může to být celkové téma díla — tematické tituly (*Nesmrtelnost*), předmětný či myšlenkový motiv, který hraje důležitou úlohu v příběhu či atmosféře díla — synekdochické tituly (*Santiniho jazyk*), postava — protagonistické tituly (*Biomanželka; Strážci občanského dobra*), děj — dějové tituly (*Výchova dívek v Čechách; Putování mořského koně*), čas (doba) díla — temporální tituly (*Hvězdná hodina vrahů; Selský baroko*) nebo uvedení prostoru — prostorové tituly (*Druhé město; Sedmikostelí*).

O kompozici knihy může vypovídat žánr — žánrové tituly (*Medvědí román; Povídky o manželství a sexu*). Intertextovost, jeden z erbových znaků literárního postmodernismu, je v současných českých názvech bohatě zastoupena. Intertextové tituly se mohou vztahovat k jiným titulům (*Báječná léta s Klausem* navazující na *Báječná léta pod psa*, názvy Martina Nezvala z počátku devadesátých let, které těžily z parodie na klasická díla minulosti — *Anna sekretářka; Premiér a jeho parta*), k jiným knihám (*Trýznivé město* citující z *Božské komedie*) nebo k neliterárním dílům (*Nebe pod Berlínem* odkazující na film Wima Wenderse *Nebe nad Berlínem*).

Tituly dále můžeme třídit podle významového vztahu mezi titulem a textem literárního díla. V tomto třídění

rozlišujeme názvy popisné, čistě sdělovací, jež přibližují motivy nepřeneseně, a názvy obrazné, zkratkové, které uvádějí téma či atmosféru díla zkratkou, symbolem, metaforou. Do první skupiny spadají názvy, jejichž význam se nemění v souvislosti s textem díla, ve druhé skupině je význam titulu v kontextu knihy odlišný od nekontextového: Haklův román *O rodičích a dětech* je opravdu příběhem o otci a synovi, kdežto Vieweghova *Vybíjená* není románem o míčové hře, nýbrž příběhem životních outsiderů.

Jak to bylo dříve a dnes

Čím se odlišují tituly nejnovější literatury (posledních dvaceti let) od názvů dřívějších? Vedle obecně platných charakteristik současné české literatury, a tedy i jejich názvů, se v případě poetiky titulu setkáme i s několika specifiky. Prozatím nejrozsáhlejší publikace, která se soustavně zabývá současnou literaturou, se velmi příhodně jmenuje *V souřadnicích volnosti*. Podíváme-li se jen letmo na názvy současné české literatury, zjistíme, že volnost je v případě názvů snad ještě příznačnějším rysem než u samotných textů. V názvech současných literárních děl se může objevit takřka cokoliv: vulgarismy (*Šabachovo Hovno hoří*; čítanka textů s motivem ženského přirození *Kniha o kundě*), provokativní sentence (*Matky to chtěj taky; Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala*), ale stále se objevují básnické sbírky s jednoduchým žánrovým titulem *Básně* (např. Petr Haken) či prosté názvy jako *Děda; Slib; Tma*. Titul je na liberalizovaném knižním trhu vedle obálky nejvýraznějším prvkem knihy, jež upoutává čtenářovu pozornost. Požadavek na atraktivitu titulu ze strany nakladatelství je vyšší než v minulosti. Někdy může dojít až k tomu, že v zájmu zvýšení atraktivity literárního díla ustupuje do pozadí informativní funkce titulu, název knihy přestává být „summou“ díla, ale stává se jen lákadlem pro čtenáře. V titulech současné české literatury můžeme najít opravdu leccos, neplatí zde skoro žádná pravidla. Více než v minulosti se v titulech objevují slova nespisovná, úplně nová, titulní slova se dostávají do nečekaných vztahů.

I do názvů se samozřejmě promítá dominantní soudobý estetický směr, postmodernismus. S jistou nadsázkou můžeme hovořit o „postmoderních“ titulech. Asi nejvýraznějším rysem postmoderny, který se objevuje v titulech, je intertextovost. Tituly mohou odkazovat buď na jiná literární díla, nebo díla z jiné oblasti umění. Například *Utrpení oddaného všiváka* Alexandry Berkové je aluzí na Goethovo *Utrpení mladého Werthera*, Macurův *Občan Monte Christo* zároveň cituje z Otčenáškovy *Občana Brycha* i Dumasova *Hraběte Monte Christo*. Do názvu může autor převzít i cizí titul, aniž by ho jakkoliv upravil, například pro román *Slib* převzal Jiří Kratochvil název Friedricha Dürrenmatta. Pro

k věci

název dalšího románu si Kratochvíl vypůjčil populární písničku Karla Gotta *Lady Carneval*. Po přečtení některých postmoderních knih zjistíme, že jejich názvy jsou do značné míry mystifikační podobně jako celá díla. Například Ajvazův titul *Vražda v hotelu Intercontinental* slibuje detektivku, ale ve skutečnosti jde o básnickou sbírku. Romány *Občan Monte Christo* a *Lord Mord* sice v sobě ukrývají hlavní postavu, ale v textu knihy je Monte Christo název nakladatelství, respektive Mord značka hodinek. Tato mystifikace souvisí s hravostí, jež také patří ke znakům postmoderny. Jinou podobu hry objevíme v dalším Macurově titulu *Ten, který bude*, což je první část dětského rozpočítadla (druhá část je pak obsažena v názvech jednotlivých dílů tetralogie). Pro český postmodernismus je dále výrazná vazba na prostor literárního díla. Celkem logicky se motivy spojené s městem objevují i v názvech: trilogie *Trýznivé město*, *Druhé město*, *Prázdné ulice*, *Brněnské povídky*.

Co je vlastně poutavé?

Už několikrát jsme zmínili, že tituly, a ty nejnovější zvláště, usilují o takzvanou atraktivitu. Nemůžeme však říct, že by existoval univerzální „recept“ na zaručeně atraktivní název, který prodá cokoliv. Je tak na místě položit si otázku, jaké jsou ty „atraktivní“ tituly, co udělá z běžného názvu název „přitažlivý“? Co dodá literárnímu dílu „šmrnc“, jenž ho bude prodávat? Míra atraktivity jednotlivých typů titulů je různá. Názvy otevřeně provokativní samozřejmě upoutají pozornost potenciálních čtenářů více než tituly využívající subtilnějšího jazykového jevu. Je nutné rozlišovat mezi tituly atraktivními a tituly promyšlenými. Za poutavé považujeme takové názvy, které zaujmou čtenářovu pozornost, přimějí ho minimálně k prolistování knihy. Atraktivitu knižnímu názvu dodají užité jazykové prostředky, jež jsou viditelné na první pohled. Tituly s intertextovými narážkami (nikoli s doslovnou citací cizího titulu, která je většinou rozpoznatelná hned), prokomponovanou vazbou titulu na text díla se ukážou zajímavými až po přečtení knihy, takové tituly označujeme jako tituly promyšlené. Existují i názory, například ruského literárního teoretika a spisovatele první poloviny dvacátého století Sigismunda Kržižanovského, že jeden titul nemůže být zároveň atraktivní i promyšlený.

Autoři pro názvy svých knih mohou vymýšlet nová slova, která na sebe coby neotřelé výrazy poutají zvýšenou pozornost. Nalezneme tituly tu více, tu méně důvtipné: *Samcologie*; *Kočkodrom*, tedy „rejdiště koček“, kterými jsou metaforicky myšleny dámy na lázeňských pobytech; *Magorie*, jež svým zakončením -ie konotuje říši (podobně Narnie); *Řízkaři*, muži, jejichž poznávacím znamením jsou řízky od maminky.

V míře dříve nebyvalé se setkáváme s tituly, které obsahují slova z cizích jazyků. Nejedná se zdaleka jenom o angličtinu (*Playgirls*; *Happy end*; *Nanobook*), ale je zastoupena i francouzština (*Cirkus Les Mémoires*), ruština (*Vrač*), španělština (*La calle Neruda*). Objevují se i slova z méně obvyklých jazyků, z latiny (*Schola alternativa*; *Boletus arcanus*), z islandštiny (*Hruškadóttir*), z hebrejštiny (*Sidra Noach*).

Obecná čeština zasahuje čím dál častěji do sfér vyjadřování, kde bychom ji nečekali, mimo jiné i do titulů. Obecněčeské prvky jsou motivovány snahou zaujmout čtenáře, ale mohou signalizovat i nehezke prostředí díla či jeho závažné a tragické ladění (například v názvu *Přes matný sklo* téma samoty a úniku před sebou samým). Najdeme názvy snad se všemi nespisovnými jevy: *Selský baroko*; *Kávový voko*; *Fotr*; *Kafe do skla*; *Dobry mukl Švenk*.

Až překvapivě málo frekventované — v kontrastu ke svému potenciálu zaujmout — jsou v názvech vulgarismy. Tak jako před několika lety lákal nářečním prvkem *Deník Ostravaka*, lákala v první polovině devadesátých let Šabachova kniha *Hovno hoří*, avšak z poslední doby se objevily jen nepřilíš průbojné knihy *Hovno sapiens* a *Zmrzí, vohnouti a my*. Větší pozornost získaly jen čítanky textů se sexuální tematikou *Kniha o kundě*, *Kniha o čuráku* a *Kniha o mrdání*. Nízký výskyt vulgarismů v titulech je podle naší soukromé ankety mezi českými nakladateli dán nepřijetelností (podle interních hranic nastavených nakladatelstvími) vulgárních výrazů v takto viditelných částech knih.

Z našeho pohledu jako silný atraktor fungují jazykové hry, ať už na úrovni fonetické (aliterační názvy *Paměti poslance parlamentu*; *U útulku pět*), morfologické (*Kdo chodí tmami*; *Příšerky a příšeři*), syntaktické aktualizace spočívající ve vypuštění slovesa z větného názvu (*Olej do ohně*), užití oslovení (*Děvčátko, rozdělej ohníček*) nebo tituly-otázky, jež po čtenáři „žádají“ odpověď (*Je hlína k snědku?*), tak i lexikální, jež jsou založeny na spojování na první pohled nesouvisajících slov (*Chlasej a modli se*; *Šílené broskve*; *Prsatý muž a zloděj příběhů*).

Nejatraktivnější z atraktivních titulů jsou tituly takzvaně provokativní. Jejich atraktivita je založena na porušování jazykových tabu, která šokují. Jedná se především o tabu spojená s oblastí sexu: *Až umřeš, nikdo už ti nebude chtít sahat na prsa*; *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala*; název *Matky to chtěj taky* přiznávající touhu zralých žen po sexu (narušuje stereotypní uvažování, že „sex je záležitostí mladých lidí“).

Atraktivizační efekt můžou vzbuzovat i intertextové tituly, neboť intertextovost zdaleka ne vždy představuje „intelektuální hostinu“, ale může být pouze laciným trikem ukázat výtvar v přitažlivém kabátě, jako již zmíněné parodické názvy Martina Nezvala nebo třeba titul „plzeňského právníka“ Milana Kindla *Láska za časů StB*.



Martin Wágner Altaj 2007

Atraktivita je nicméně velmi ošidným faktorem při výběru titulu pro knihu. Co zaujme jednoho čtenáře, druhého urazí, a přitom nemusí pocházet z různých „cílových skupin“. Můžou nadto být skutečně atraktivní názvy, když už všechny myslitelné způsoby, jak zaujmout, šokovat, byly vyzkoušeny? Sázka na atraktivitu tak nemusí být pro autora ani nakladatele zárukou čtenářského úspěchu.

Poslední slovo za tituly

Když se zaobíráme knižními názvy, nesmíme zapomenout ani na otázku, do jaké míry je titul projevem tvůrčího úsilí spisovatele a jaký podíl hrají při volbě názvu literárního díla vnější vlivy, v dnešní době zejména potřeby nakladatele, který samozřejmě usiluje i o co největší prodejnost knihy. Jasně do toho, jak moc ovlivňují nakladatelství názvy knížek, měla přinést anketa uspořádaná mezi českými nakladateli, zda a případně v jaké míře se podílejí na vzniku titulů vydávaných děl.

Podle autorského zákona má samozřejmě poslední slovo spisovatel, nakladatelství nemůže bez svolení autora změnit název jeho knihy. Někteří nakladatelství ponechávají autorům takřka absolutní svobodu, například v nakla-

datelství Host probíhá diskuse nad názvem jen tehdy, když spisovatel sám neví, jak má svou knihu nazvat, případně má více variant. Podobně se ke svým autorům chová i nakladatelství Argo. Jiná nakladatelství naopak navrhnou autorům změny, podle Vladimíra Pistoriuse (nakladatelství Pistorius & Olšanská) je k tomu vede praxí ověřená zkušenost, že s titulem doporučeným nakladatelstvím osloví dílo více čtenářů, bude mít větší úspěch. Často ovlivňuje názvy vydávané prózy dle vlastního vyjádření i nakladatelství Paseka (dokladem toho je poměrně provokativní titul *Je hlína k snědku?*, Jakuba Katalpa původně zamýšlela svou knihu pojmenovat *Otevřená*, což nakladatelství odmítlo s tím, že takový název se hodí spíše pro poezii). Asi nejvíce spoluutvářejí názvy nakladatelství, jež vydávají knihy ve vysokých nákladech, často se jedná o populární literaturu. Knižní klub považuje titul knihy za klíčový prvek z hlediska marketingu a prodeje, autoři mají ve smlouvě zakotveno, že poslední slovo při volbě názvu má nakladatelství. Změnu si vyžádala například kniha Martina Sichingera *Cukrový klaun*, kterou autor původně nazval *Lešanská kronika*. Nakladatelství Knižní klub tento název odmítlo jako neatraktivní a zavádějící. Celkově se dá jen těžko vysledovat, jaké množství titulů bylo ovlivněno takto

k věci

zvnějšku (se změnou názvu přicházejí i sami autoři nebo obě strany), podle nakladatelství Labyrint dochází ke změně názvu zhruba ve čtvrtině případů.

Nakladatelství se mezi sebou neshodnou ani v tom, jak by měl vypadat ideální název. Brněnský Host usiluje zejména o tituly neobvyklé, vtahující, slibující či naznačující; tituly by se měly vyvarovat přílišné sdělnosti a neměly by téma knihy jasně definovat. Jiná nakladatelství usilují spíše o co nejatraktivnější titul, názvy musí zaujmout, musí odpovídat dílu (nesmí být mystifikační, například název nesmí naznačovat žánr sci-fi, když se o sci-fi nejedná), může být mnohovýznamový, nespisovný, „lechtivý“, ale nesmí být vulgární (Knižní klub); názvy by měly mít výpovědní hodnotu, neměly by se opakovat ani se sobě podobat (Paseka).

Odlisný přístup volí nakladatelé u jiných oblastí literatury, než je beletrie. U odborné literatury by mělo téma být v názvu obsaženo co nejjednoznačněji, popřípadě ještě doplněno vysvětlujícím podtitulem. Při vydávání překladové beletrie volí nakladatelství mezi dvěma strategiemi. Většinou se nakladatelé snaží změnám názvu vyhnout, protože jakékoliv změny názvu podléhají souhlasu držitele autorských práv. V některých případech se však tituly adaptují. Nakladatelství se snaží vyhnout v domácím prostředí nicneříkajícím jménům a reáliím (Argo, Knižní klub): román Philippa Djiana *Vers chez les blancs* (označující jméno samoty ve Švýcarsku) se v češtině jmenuje *Za rozcestím*. Dále se nakladatelé snaží vyhnout nevhodným konotacím, které by český doslovný překlad mohl mít: *Crossing* Cormacka McCarthyho nevyšel pod doslovným překladem názvu *Přechod*, který mohou někteří čtenáři vnímat ve významu „menopauza“, ale pod názvem *Hranice*. Zvláštním případem je „soupeření“ dvou překladů názvu bestselleru Dana Browna *The Da Vinci Code*. Nejprve se na českém trhu objevil pozměněný název *Šifra mistra Leonarda* (2003, nakladatelství Metafora), využívající v českém prostředí frekventovanější jméno italského umělce a atraktivizující efekt pozitivního hodnocení ve slově „mistr“. Až později byl román vydán s doslovným překladem názvu *Da Vinciho kód* (2005, nakladatelství Argo), který však nevytlačil už zdomácnělý překlad *Šifra mistra Leonarda*.

Vnější vlivům byli autoři a jejich tituly, jak ukázala anketa o titulech provedená mezi spisovateli na konci devadesátých let, vystaveni i dříve. Ovšem motivace těchto zásahů byla poněkud odlišná. V prvé řadě to byly zásahy motivované politicky, kdy zamýšlené názvy zamítlo nakladatelství nebo cenzurní orgán proto, že dávaly — v interpretaci nakladatelských redaktorů a cenzorů — najevo nesouhlas se socialistickým zřízením. Proto musela Jana Štroblová přejmenovat *Smrt v Božím domě* na *Obětní kámen*, protože „Bůh se nenosil“. Kniha Jana Šmída *Polibek mrtvých snů* musela změnit název na ne-

utrální *Stíny minulosti*, neboť původní titul „cenzuře zaváněl mystikou“.

S výše zmíněnou motivací změn souvisí změny názvů, které pobuřovaly negativní estetikou. Například práce Jany Červenkové *Hrobařka* a *Masařka* byly nepřijatelné („současná knížka musí vyzařovat radost a optimismus“). S podobným přijetím se v nakladatelství setkala i básnická skladba Josefa Peterky *Autobiografie vlka*. Básník nakonec svůj název prosadil, ač mu bylo řečeno, že to vyzní podobně, jako kdyby dílo nazval „Autobiografie Hitlera“.

Názvy se musely měnit i z provozních důvodů nakladatelství. Adolf Branald byl donucen změnit název své knihy *Příběh se zpěvy a tanci* na *Zlaté stíny*, protože nakladatelství Panorama nemohlo vydat tak „lehkovážný“ titul, neboť bylo zaměřeno na populárně-naučnou — tedy vážnou — literaturu. Zdeněk Šmíd přejmenoval román *Frajeři na Sbohem, Dicku*, protože Západočeské nakladatelství ve stejné době vydávalo knihu s podobným názvem *Křídla pro frajera*.

Atraktivita titulu ovšem hrála jistou roli i před rokem 1989. Kvůli malé atraktivitě byl například přejmenován *Náměsíčný průvodce Prahou* Přemysla Ruta z původního archaizujícího pojmenování *Báchorky maticky Prahy*.

Asi se shodneme, že titul je důležitou složkou knihy, pro knižní marketing možná důležitější než vlastní text. I pro plnohodnotné pochopení díla je žádoucí porozumět vzájemnému vztahu mezi textem a titulem knihy, nicméně při vnímání literatury jde „pouze“ o nejzářivější signál, kterým se k nám literární dílo obrací.

Autor je bohemista

Literatura & prameny

Anketa o genezi a intenci názvů literárních děl uspořádaná mezi českými spisovateli, 1998. V majetku Katedry české literatury PedF UK.

Anketa o titulech uspořádaná mezi nakladateli, 2009. V majetku autora.

Hodrová, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001.

Hrabák, Josef: *K morfologii současné prózy*. Blok, Brno 1969.

Kratochvíl, Jiří: „Obnovení chaosu v české literatuře“, *Literární noviny* 3, č. 47, 1992.

Lesák, Josef: *Poetika titulu. V pojetí současné české prózy*, rigorózní práce, PedF UK, 2011.

Machala, Lubomír: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Brána — Knižní klub, Praha 2001.

Šimonková, Aneta — Katalpa, Jakuba: „Má kniha není jen pornografie“, <<http://www.webmagazin.cz/index.php?styp=all&id=5342>>.

V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích. Academia, Praha 2008.

Alois — nejstarší z bratří Mrštíků

Před sto padesáti lety se narodil Alois Mrštík, český prozaik a dramatik; starší bratr slavnějšího a známějšího Viléma Mrštíka.

Čtyři sourozenci přišli na svět pěkně úhledně ve dvouletých rozestupech v Jimramově, kde byl jejich otec obuvníkem. Alois jako nejstarší roku 1861, pak Vilém, František, který se později stal lékárníkem, a nejmladší Norbert, překladatel z ruštiny a polštiny a fejetonista; ten v roce 1867. Brzy nato se rodina stěhovala do Ostrovačic, které se jimi dodnes chlubí, neboť zdejší půvabná příroda zapůsobila zejména na Viléma, který sem umístil děj svého románu *Pohádka máje*. Otec zajistil všem synům kvalitní vzdělání. Alois se připravoval na gymnaziální studium, ale nakonec šel studovat německou reálku do Brna. Když za ním odešel i mladší bratr Vilém, přestěhoval otec rodinu do Brna a vykonával své povolání tam. Stejně tak se potom rodiče stěhovali i do Prahy. Alois Mrštík, na rozdíl od Viléma, který pak skutečně navštěvoval české gymnázium, přestoupil z nižší reálky na učitelský ústav, a to mu zajistilo tehdy zabezpečené postavení učitele a posléze řídícího s definitivou. Po ukončení studia nastoupil jako zatímní učitel do Lískovce, pak působil v Rakvicích a jako podučitel v Hrušovanech u Brna. Často tehdy chodíval do sousedních Židlochovic, kde navštěvoval besedy volného sdružení Omladina. I kvůli tomu byl v roce 1886 víceméně za trest přeložen na školu v Těšanech a teprve o tři roky později byl konečně jmenován správcem jednotřídní školy v Divákách u Hustopečí, kde setrval po zbytek života. V roce 1901 se tu oženil s Marií Bezděkovou z Kobylí a postupně se za ním do Diváků přestěhovali rodiče, kteří dosud pobývali s Vilémem v Praze, a nakonec i sám Vilém. Ten si



roku 1892 koupil v Divákách vlastní domek se včelínem, kde rád pobýval. Díky aktivitě obou bratrů se Diváky staly jedním z center moravské kultury. Brzy zde založili knihovnu a počínaje rokem 1893 sem zajížděli četní moravští i čeští umělci jako Karel Elgart Sokol, Václav Hladík, Leoš Janáček, Alois Kalvoda, Jaroslav Kvapil, přičemž bratři udržovali přátelské styky též s Jožou Úprkou, Josefem Merhautem, Františkem Pečinkou a dalšími.

Už od počátku své spisovatelské dráhy publikoval Alois Mrštík časopisecky, ve *Vesně* a *Národních novinách*. Sbírkou svých povídek pak vydal pod názvem *Dobré duše*. Vrcholem společné tvorby s bratrem Vilémem je nepochybně realistické drama *Maryša*. Mrštíkové prokázali znalost prostředí Moravského Slovácka, a zatímco Alois načrtl základní konstrukci děje, Vilém dodal styl a barvu. Odborná kritika je tehdy přirovnávala k bratrům Goncourtovým, tak byli typičtí a nerozluční. Vilém v onom dvojspreží představoval živel aktivnější, kreativnější, poetičtější, ale také náladovější. Společně vydali i soubor realistických próz pod názvem *Bavlnkovo ženy* a rovněž román, rodovou kroniku *Zumří*. V letech 1907 až 1910

Alois společně s Vilémem redigoval *Moravskoslezskou revue*, která měla rozvíjet moravské tradice a vzdorovat pražskému centralismu.

Alois byl autorem *Roku na vsi*, který nejprve publikoval na pokračování v *Květech*. Tato „kronika moravské dědiny“ (jak zní ostatně podtitul) vyšla poprvé roku 1906, kdy ji Alois připsal svému bratrovi. V definitivním vydání z roku 1914 ji pak prezentoval jako dílo společné, patrně pod vlivem Vilémovy sebevraždy. Tato rozsáhlá práce je doceňována až dnes, kdy stoupá zájem o studium rozkládající se venkovské společnosti. Alois Mrštík totiž zachytil rozpad patriarchální vesnice a starých životních forem pod vlivem industriální civilizace — a na pozadí koloběhu přírody, jemuž se podřizují vztahy a osudy lidí, jejich charakteru a životní hodnoty. S jistotou dávkou smutku a bolesti sleduje, jak mizí staleté jistoty a za nimi přicházejí vyhlídky velmi nejisté.

V únoru 1925 Alois Mrštík onemocněl tyfovou nákazou z kontaminované obecní studny v Divákách a po převozu do brněnské zemské nemocnice zemřel. Odešel v něm významný opěvovatel Moravského Slovácka, kterému spolu se svým bratrem, Gabrielou Preissovou a Janem Herbenem utvářel velkolepý obraz. Dodnes nám pomáhá uchovat skutečnosti historicky i etnograficky sotva zachytitelné. Je ke škodě věci, že se do obecného povědomí zapsal jako autor povýtce regionální, a tak jej česká (rozuměj pražská) kultura zhusta ignoruje. Ještě že *Maryša* je dílem natolik „dramatickým“, že stále láká režiséry, aby se s ní nově a po svém vyrovnávali.

Libor Vykoupil je historik, zabývá se soudobými českými dějinami.

Skutečného umění se člověk dopustí jednou dvakrát za život

Na návštěvě v Literární akademii Josefa Škvoreckého

Aleš Palán

Pět dlouhovýchlasých adeptek literatury stojí před budovou a rozprávějí spolu. Čtyři z nich kouří a jedna smířlivě pronese: „Já ani na střední škole neměla nic lepšího než trojku...“ Hlouček studentů v útrokách budovy je o poznání hlučnější a nervóznější. „Von prej ještě nikoho nevyhodil,“ tvrdí s nadějí v hlase jeden z literárních aspirantů. Možná sní o tom, že když nevyhodí ani jeho, spatří jednou své jméno na obálce nějaké knihy, tak jak je to možno vidět u prací úspěšných absolventů téhle školy ve vitrině o patro níž. Nepřeju dotyčnému nic zlého, ale když o chvíli později sedím v kanceláři rektora školy, docenta Martina Štolla, dozvím se: „Včera u mě bylo u zkoušek patnáct lidí — prvků. Vyhodil jsem šest z nich.“

Kdyby mi dali u nějakých zkoušek otázku, komu Literární akademie Josefa Škvoreckého patří, asi bych vyletěl. Vím jen tolik, že desetiletá historie školy nebyla vůbec bezproblémová a ne všechny personální změny provázelo srdečné mávání z oken a čekání, až dotyčný zmizí za rohem u ne-daleké stanice metra. Domněnka, že škola zřejmě nepatří Josefu Škvoreckému a jen se zaštiťuje jeho jménem, by mi k úspěchu před zkušební komisí jistě nestačila.

Ohrožená budova?

Původcem příběhu této školy je současný zastupitel Prahy 4 za ODS Václav Křištof. Škvoreckého má evidentně rád. Založil Společnost Josefa Škvoreckého, gymnázium v Legerově ulici nesoucí jeho jméno a následně i VOŠku, z níž se postupným získáváním akreditací vyvinula právě

Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého, s. r. o.). Se současným vedením je však Václav Křištof ve při. Na e-mailem položenou otázku „Jak vzpomínáte na své působení v čele LA; pokládáte to období pro školu za úspěšné — a v čem zejména?“ nejprve odepsal, že se k věci nehodlá vyjadřovat, ovšem druhý den poslal odpověď, kterou zde zveřejňujeme v plném rozsahu: „(Vzpomínám) pozitivně. (Tohle období bylo) úspěšné ve všem.“

V době, kdy škola panu Křištofovi patřila, zde byly akreditovány pětileté studijní obory tvůrčího psaní, redakční práce a interaktivních médií. Princip školy spočíval v tvůrčích dílnách — učili zde spisovatelé Berková, Dědeček, Šabach, Uhde, Viewegh. „Saša Berková působila jako vedoucí katedry a dávala tomu rozevlátý, umělecký a mile chaotický ráz,“ říká současný šéf školy Martin Štoll, který na mě působí taky trochu rozevlátě. S nástupem Petra Čorneje se zase začal klást důraz především na humanitní předměty.

Václav Křištof jako jednatel a majitel v jedné osobě prý vládl dost absolutisticky. Sám rozhodoval o bytí a nebytí pedagogů, což se záhy po městě rozkřiklo a sehnat vyučující přestávalo být úplně snadné; některé osobnosti ze školy postupně odešly. Do toho prý vstoupily ekonomické problémy a pan Křištof byl v roce 2006 nucen část firmy prodat. Jak vysvětluje Martin Štoll, který sem na částečný úvazek nastoupil před šesti lety, kupcem se stala německá společnost Educationtrend AG. „Tato firma podniká ve školství ve více evropských zemích; v samotném Německu vlastní hlavně různé ‚hochschule‘ a plánovala, že u nás kromě Literární akademie koupí ještě další dvě školy,“ vysvětluje mi rektor a já se nestačím divit: „Tak ony jsou školy takhle normálně na prodej?“ Ano, jsou, koupí tři škol chtěla firma vytvořit dokonce celou novou univerzitu.



Rektor Literární akademie Martin Štoll uprostřed studentů

Václav Křištof v tom má jasno nepochybně o řád vyšší než já. Spolumajitelem školy zůstal i poté, co se později stal místostarostou Prahy 4 určeným pro školství; Praha 4 je obvod, ve kterém jeho škola sídlila, a to v domě, jenž je majetkem právě této městské části.

V roce 2007 byl politik nucen prodat i zbytek školy a Educationtrend AG se stal jejím stoprocentním vlastníkem. „Do toho přichází ekonomická krize. Dnes nás vlastní společnost, která je odnoží této firmy,“ říká Martin Štoll a na její přesné jméno se musí jít podívat k monitoru — ETAG Beteiligungsverwaltung GmbH z Kolína nad Rýnem. Ani nikdo z vyučujících nemá ve firmě podíl? „Firma má jediného vlastníka, je to německý majitel Martin Kirchner. Není tam ani žádný tichý společník,“ rozptyluje mě představa Martin Štoll.

Co už ale „řeči“ nejspíš nebudou, jsou zprávy o trestních oznámeních a policejním vyšetřování, které bývalý a současný majitel vedou. „Pan Křištof měl vazby ke škole dané smlouvami, které podepsal při jejím odprodeji. Nás ty smlouvy k něčemu zavazují a jeho taky. Protože však své závazky neplnil, tak jsme ty smlouvy vypověděli,“ říká Martin Štoll. Mě spíš zajímá, jestli se škola necítí ohrožena tím, že by městská část, kde má Václav Křištof

stále silné slovo, nájem jednoduše vypověděla a oni by si museli hledat střechu nad hlavou jinde. Pan rektor připomíná nedávná slova starosty Prahy 4 Pavla Horálka, že se na nájemní smlouvě s LA nic nemění.

Ve stejném smyslu hovoří i pracovník tiskového oddělení městské části Jiří Podzimek. Rada žádný návrh, který by se týkal změn využití objektu, neprojednávála, objekt má LA pronajatý do roku 2019. „Radnice Prahy 4 vychází z dlouhodobé strategie, dle níž budovy škol mají být využívány vždy ke svému původnímu účelu — vzdělávání. Pokud nějaká škola zanikne, ať již z jakéhokoli důvodu, budova, jež po ní zůstane, musí být znovu využita nějakou jinou školou. O ničem takovém se však u budovy LA nejedná,“ dodává tiskový mluvčí. Má městská část zájem, aby Literární akademie i nadále na jejím území působila? Podle Jiřího Podzimka LA představuje pro Prahu 4 rozšíření nabídky škol pro „místní i přespoleční“, což by mělo přispívat k dobrému jménu této městské části. „LA je mimo jiné plátcem nájemného, což implikuje korektní vztah mezi „domácím a nájemníkem“, vysvětluje Jiří Podzimek.

Nicméně o záměrech Václava Křištofa ohledně budovy, kde LA působí se přece jen spekuluje. „Máte osobně

na návštěvě

zájem v tomto objektu provozovat nějakou aktivitu?“ ptám se ho elektronicky a on je ještě stručnější než u předchozího dotazu: „Ne.“

Mgr. honoris causa

Martin Štoll tohle všechno ví, přesto říká, že to už chce začít něco vymýšlet. „Není to kvůli vlastníkovu — Praise 4, i když přiznávám, že vztah s ním je nestandardní. My tak velkou budovu nepotřebujeme.“ Aha, proto tedy ta překladatelská agentura a firma na záchranu počítačových dat v přízemí objektu — zdejší nájemníci. Akademie má 250 studentů a těch pater a učeben je na ně opravdu příliš; nemluvě o širokých chodbách a schodištích.

Na zemi v pracovně rektora se válí jakési spisy a knihy, šéf školy si je ještě nestihl zařadit. Na zdi visí portrét Josefa Škvoreckého s jakousi akademickou pokrývkou hlavy, které kdysi v Osvobozeném divadle říkali „zvíře“. Tohle zvíře dostal Škvorecký na hlavu, když ho škola roku 2004 jmenovala čestným magistrem — vyšší titul škola udílet nemůže. „Vztah ke Škvoreckému tehdy vyvrcholil tím, že mu k osmdesátinám LA uspořádala v Náchodě velkou konferenci, kde příznačně hovořil i Václav Klaus. Starý pán byl nadšený, Václav Krištof mu „oživil“ jeho literární postavy a škola mu tehdy darovala ten titul Mgr. honoris causa,“ říká šéf školy s jistou skepsí v hlase.

Rektor vysvětluje, že pojmenování školy po Josefu Škvoreckém současně vedení vlastně zdědilo, ale Škvoreckého kulturní záběr zároveň skvěle vystihuje šíří zájmů celé školy: beletrie, scénáře k filmům, vydavatelská činnost... „Škvorecký je dobrá značka, inspirativní,“ říká Martin Štoll. „V současné době si s naším patronem dopisují, zda máme značku zachovat nebo nikoliv,“ dodává.

Škola také kdysi vydávala Škvoreckého spisy. V okamžiku, kdy dostala německého majitele, bylo vydávání těchto knih z ekonomických důvodů okamžitě zastaveno. „Můžu vám ukázat ty sklady. Je to absolutně neprodejné. Těch titulů už vyšlo asi třicet, Škvorecký je legenda české kultury, zůstanou po něm jistě čtyři romány, detektivky psané se Zábranou, scénáře, nakladatelství Sixty Eight — a to přece stačí. Už to je zářez jako hrom! Lidi nepotřebují mít veškerou jeho korespondenci,“ myslí si šéf školy. LA rovněž přestala udělovat štědrě dotovanou Cenu Josefa Škvoreckého. V obou těchto aktivitách nicméně pokračuje Václav Krištof.

Dva speciální kódy

Literární akademie má podle svých pedagogů jedinečné postavení v českém vysokém školství, neboť nabízí obory, které nikdo jiný nezajišťuje — tvůrčí psaní a publicistiku,

komunikaci v médiích... Oba na bakalářské i magisterské úrovni. „Každý obor má v systému vysokého školství svůj kód a my máme dva speciální kódy. Svým pojetím zde nic podobného není.“ Za unikátní prohlašuje Štoll i princip literárních dílen, kdy si student může vybrat mezi aktivními autory, kteří s ním budou pracovat. Nabízí se například Radka Denemarková, Daniela Fischerová, David Jan Novotný, Petr Borkovec, Petra Hůlová, Arnošt Goldflam či Radek Malý — nový vedoucí katedry tvůrčího psaní. Nově bude na škole působit i zdejší absolventka, mladá prozaička Jana Šrámková, držitelka Ceny Jiřího Ortena.

Ve studijním plánu je nejméně času věnováno tvůrčímu psaní. „Student si může zvolit, ke komu chodí, další rok si třeba vyberete někoho jiného, nebo taky ne. Může tak vzniknout vazba, jakou jsem měl já se Špátou na FAMU na katedře dokumentu,“ připomíná někdejší (a snad i současný) dokumentarista Štoll.

V čem, kromě samotných oborů, vidí šéf školy její specifčnost? V zacílení mezi humanitními vědami a uměleckými obory. Do budoucna by ale chtěl LA jasně směřovat k tomu druhému. Podotýká přitom, že ideu soukromé vysoké školy neurčuje jen vlastník, ale také (a ne-li především) její kantoři. Prvním rektorem LA byl Oldřich Král, pak Jan Vedral, následovala Radoslava Kvapilová-Brabcová a po ní zmíněný Petr Čornej. Ten v průběhu svého druhého volebního období ze zdravotních důvodů odstoupil a jako svého nástupce navrhl právě Martina Štolla, tehdejšího dramaturga v České televizi a svého prorektora. „Čornej dal škole punc humanitní školy s uměleckým výstupem, svou autoritou vše garantoval vůči veřejnosti i před Akreditační komisí; jeho období považuju za velmi úspěšné,“ říká jeho nástupce, který se žezla ujal loni v září.

Jak se mezi svými kolegy mladý šéf etabloval? „Mám výhodu, že nejsem ‚otec zakladatel‘ a stojím zcela mimo veškeré pře, které mezi sebou někdy vedou třeba absolventi filozofické a pedagogické fakulty. Absolvoval jsem FAMU, působil v jiném oboru, a to mi poskytuje nadhled.“ Jedním z prvních podstatných úkolů, který před novým šéfem stál, bylo obsazení uprázdněné pozice vedoucího katedry tvůrčího psaní. Po odcházející Ivoně Březinové byl v konkurzu z jedenácti uchazečů vybrán spisovatel Radek Malý. „On má největší perspektivu stát se garantem celého oboru. Jeho rozpětí od tvorby pro děti přes překladatelství až po poezii je skutečně veliké,“ říká jeho šéf. „S Radkem bych ten obor rád posunul dál.“

Škola na umělce

Za ještě důležitější pokládá Martin Štoll snahu, aby se škola více profilovala. Jako by prý po deseti letech pořád nevěděla, zda je to humanitní škola s uměleckými výsledky,

nebo umělecká škola s humanitním základem. „Já svým přístupem a skepsí k humanitním vědám jsem zastáncem toho, aby byla naše škola čistě *umělecká*,“ říká rektor.

Umělecká škola? Tak to tady chtějí vyrábět umělce? pomyslí si a teď je skepse asi vidět zas na mně. Ani svou pochybnost nevyslovím, a Martin Štoll už na ni reaguje. Pro mě velice překvapujícím způsobem, neřekne totiž ani slovo o potřebě řemesla, které každý umělec přece nezbytně potřebuje, ani nic podobně konejšivého. „Z málokteré umělecké školy vyjde skutečný umělec. Jde o to, čím absolventi projdou, jde o konfrontaci, kterou tu budou zažívat. To je to, co kultivuje. Umění se člověk dotkne jen ve výjimečných případech, je-li jeho dílu přána konstelace talentu, kondice..., prostě všeho. Skutečného umění se člověk dopustí jednou dvakrát za život — a často to ani neví, když se to zrovna děje... K něčemu takovému nemůžete nikoho vychovat,“ říká.

Na co tedy umělecká škola je? „Bylo by dobré, kdyby LA obohacovala naše literární prostředí o lidi, kteří vědí, co je bolest tvorby, a vědí, že existují etické a kvalitativní meze, které se dají nějak posouvat nebo s nimi pracovat. Když takový kultivovaný člověk někam přijde, bude odolnější vůči často amorálním metodám v mediálním světě. Může se jim dokonce vzepřít,“ říká Štoll, a i kdybych neznal jediný jeho film, pochopil bych, že mluvím se Špátovým žákem. „Nekladu si nereálné cíle, ale kdyby těch lidí bylo takových deset z ročníku, stálo by to za to.“

To se mi líbí, vypadá to dostatečně skepticky. Co ale ti ostatní? Martin Štoll nabídne nelítostnou aritmetiku. V ročníku je zhruba dvacet lidí, opravdu slušně se prosadí jeden. Pak se tam najde takových pět šest, kteří se jednou budou živit tím, co vystudovali, a budou to dělat na solidní úrovni. Pak jsou ti, kteří se podle svých představ nechytli, ale dělají něco blízkeho: editoři v nakladatelstvích, produkční, autoři jedné knížky... Ale také se najdou absolventi uměleckých škol, kteří prodávají džiny a kosmeti-

ku — a není to dost možná ani mírou jejich talentu, třeba jen při studiu nedokázali získat dost kontaktů. Trošku se ušklíbnu: jestlipak tohle vědí ti nervózní adepti literatury na chodbě, co čekají na zkoušku?!

Se školným to už umíme

Studovat na Literární akademii není levná záležitost, ročně to stojí padesát, nebo šedesát tisíc korun. „Představa, že u nás jsou děti zbohatlíků, je mylná. Není tu jediný takový student. Pokud jim školné neplatí rodiče, naši studenti pracují a peněz si velmi váží,“ říká pan rektor. I ostatním školám by doporučil školné (školné přímé, nikoliv odložené) zavést, přináší to podle něj práci s motivovaným studentem. Copak v LA nejsou ti, kteří na školu kašlou? Ano, jistě, ale i ti velmi rychle pochopí, že za své peníze si mohou koupit vzdělání jen tehdy, pokud se budou sami snažit. A že by dostali zkoušky snadno, o tom si prý mohou nechat jen zdát. „Hned v prvním semestru pochopí, že musí makat. Říkám studentům: Nevyhazuju vás od zkoušky, přestože nás platíte, ale protože to neumíte,“ tvrdí přesvědčivě rektor. Stejně jako když říká, že LA má v tomto směru desetiletý náskok před ostatními školami, které budou školné teprve zavádět. „Už to se školným umíme, už známe vztah mezi klientem a akademickým prostředím. Ač soukromá škola, rázíme princip kvality. Kvalita je jediná možnost jak přežít. Jsou studenti, kteří chtějí víc, než jim dáváme — ty miluju.“

A budoucnost? Podle sportovního slovníku dokumentaristy v čele Literární akademie škola sprinterským způsobem směřuje do ranku takzvaně uměleckého školství. Čeká ji také přestavba obou oborů, jak se na tom dohodla s Akreditační komisí. Možná je bude muset nazvat jinak — například literární a mediální tvorba... Sprint by ale v každém případě měl zůstat zachován...

Autor je publicista a spolupracovník redakce.

Využijte možnost elektronického předplatného revue **HOST**

Vyplňte jednoduchý elektronický formulář na našem webu:

[HTTP://WWW.CASOPIS.HOSTBRNO.CZ/CS/PREDPLATNE](http://www.casopis.hostbrno.cz/cs/predplatne)

Předčítat dětem na veřejných čteních je adrenalinová záležitost

Rozhovor s Radkem Malým

Radek Malý (nar. 1977) je básník, překladatel, autor knih a učebnic pro děti, nově i vedoucí katedry tvůrčího psaní na pražské Literární akademii Josefa Škvoreckého. Hovoříme s ním o tom, co všem těmto charakteristikám předchází: být dobrým čtenářem...

Jak se to stane, že je básník zlákan vyučovat, dokonce šéfovat katedře?

Napišu či občas přeložím nějakou knížku, ale mou profesí je už řadu let vědecko-pedagogické působení na vysoké škole. Jsem učitelem, to je to, co doufám umím. Jestli jsem i dobrým autorem, nechť posoudí jiní.

Ozvala se tedy stará láska?

Ozvala se příležitost spojit oba tyto obory. Učím v Olomouci na bohemistice a vždy jsem se snažil vyhýbat tomu, abych do výuky „zatahoval“ vlastní psaní. V třiatřiceti letech jsem dospěl k názoru, že je třeba v tom cosi změnit a že to bude možné... Z tohoto úhlu pohledu mě oslovila možnost působit na LA — ne proto, že bych měl přehnané vůdcovské ambice, spíš pro tu možnost přemýšlet o vlastním procesu psaní a reflektovat jej společně se studenty.

Hovoříte o „pojmenování“ vlastního psaní při procesu výuky?

Tvůrčí psaní učí na LA spisovatelé; studenti jsou, myslím, zvědaví hlavně na to, co se od nich dozvědí. Tím se LA liší od jiných kurzů tvůrčího psaní zaměřených primárně na „techniku“ psaní. Pro mě proto představuje — mimo jiné — výzvu zjistit prostřednictvím studentů, *jak, proč* a *co* píšu já sám. Jsem často porotcem různých literárních

soutěží, takže s cizími texty mám zkušenost. Nyní půjde o to vše propojit.

Vaši studenti se tedy budou učit i na vašich pracích a případných chybách?

Takto bych to neřekl, ale to hlavní, co jim mohu nabídnout, je můj názor a vlastní zkušenost — myslím, že právě proto se studenti do dílen tvůrčího psaní na LA hlásí. I proto jsem otevřel dílnu literatury pro děti a mládež a seminář zabývající se uměleckým překladem. Zatímco autor-básník může, ale vlastně ani nemusí řemeslo důkladně znát, u překládání a v psaní pro děti je třeba spoustu věcí jednoduše vědět a respektovat. Člověk si nemůže svévolně vymýšlet. Zajímají mě tyto takřkajíc hraniční „spisovatelské“ disciplíny.

Překladatel musí umět nejen dobře psát, ale i číst. Je to námět pro výuku?

Umět dobře číst je nezbytný předpoklad; minimální aktivitou studenta na semináři tvůrčího psaní by mělo být umět přečíst a zhodnotit text svého kolegy. Je tu ale známý a aktuální problém: čtenářská gramotnost upadá. Zůstává ovšem otázkou, jestli s tím jde začít něco dělat ještě ve chvíli, kdy se maturanti hlásí na vysokou školu.

Je pozdě?

Ano. O tom, jestli člověk bude čtenářem nebo ne, se rozhoduje někdy na prvním stupni základní školy, ne-li ještě dříve. Když jsem připravoval čítanky pro první stupeň ZŠ, měl jsem stále na paměti, že stěžejní úkol toho všeho je přivést děti ke čtení. To nám dříve samozřejmě připadalo automatické, ale dnes to tak už není. V konkurenci jiných, nových, atraktivních médií se velká část dětí od aktivního čtení odvrátí. A i když se později rozhodnou stát se spisovateli, bude jim podstatná část této výbavy chybět.



FOTO ARCHIV MK DĚČÍN

Radek Malý beseduje s dětskými čtenáři v Městské knihovně v Děčíně

Neumím si představit spisovatele, který by jen psal a nerozuměl textu někoho jiného. Nemyslím teď v nějakém odborném, literárněkritickém smyslu. Měl by si zkrátka umět udělat vlastní názor a dokázat formulovat, proč určitý text o tom či onom vypovídá, a něco jiného zase zamlčuje. Není to samoúčelné a souvisí to s tím, že autor je pak schopen takto kriticky nahlížet i vlastní texty a třeba je také — po dohodě s redaktorem — upravovat. Zkušený redaktor musí být především zkušený čtenář, není nutné, aby byl až tak zdatný spisovatel. Shrnutí: být aktivním čtenářem je zkrátka základním předpokladem pro každé smysluplné „tvůrčí“ psaní.

A kde se děje ten distanc od literatury v mladším školním věku? Řada malých dětí přece má ke knize pozitivní vztah; pak se něco stane?

Malé děti knížky mají v oblibě, protože je to pro ně druh hračky. A první „čtení“ probíhá formou předčítání knížek rodiči, tedy za předpokladu, že si oni sami vůbec čtou něco jiného než magazíny. Domnívám se — a není to samozřejmě můj převratný objev —, že hlavní výchovou ke čtenářství je nápodoba. Děti potřebují vidět, že se čtením

zabývají i rodiče. Pak je zde důležitá úloha školy, zda dokáže v hodinách českého jazyka a literatury přivést děti k *radosti* ze čtení. Je to návyk, který není samozřejmý. Malý člověk přijde do školy s tím, že už o světě ví své, a najednou je zaražený: musí se naučit nový kód, způsob, jak jej vnímat. Když jsme sestavovali slabikář, chtěli jsme hlavně, aby nebyl hloupý — takže jsme se v první řadě snažili vyhnout větám typu „Máma mele maso.“

V kterých rodinách se dnes mele maso, že?

Právě... Jde o to přiblížit dětem ten svět, který samy znají. Vztah dětí k poezii je naprosto přirozený, láska k říkadlům a hádankám je přibližně do čtvrté třídy nekomplikovaná a samozřejmá. Asi tak v páté třídě přichází apoetický věk, kdy se u mladých čtenářů často objeví nedůvěra, nevole k poezii. V pubertě a po ní se pak návrat k básním někdy velmi složitě zprostředkovává.

Jakou roli v tom hraje špatná literatura? Ta „pitomá“, řekněme...

Lepší než nečíst je číst cokoli — i ty ne moc kvalitní knihy. Když jsme před šesti lety vytvářeli učebnice českého

čtenář

jazyka, někteří recenzenti nám, podle mého soudu neprávem, vytýkali, že jsou příliš náročné, že děti nebudou všemu rozumět. Vždy ale záleží na tom, co dítěti učitel či rodič z četby zprostředkuje. S texty lze pracovat nejrůznějším způsobem, jde o to všemi možnými kanály k dítěti přivést základní informaci, že číst je úžasná věc. Pomoci dětem objevit, že čtením se otvírají světy, které se jinak neotevřou.

Mohl byste pojmenovat svůj vztah ke čtení?

Prochází vývojem. Jako dítě jsem byl fanatický čtenář; to je zřejmě vlastnost společná všem, kteří se literaturou profesně zabývají. V poslední době se ale snažím takovému hamižnému všežravému čtení vyhýbat. Snažím se vybírat si, ale zároveň mě frustruje, kolik knížek neznám a nikdy si je už nepřečtu.

Vyvíjela se i kvalita vašeho čtení? Nejde přece o množství kritéria, ale zejména o čtenářskou reflexi, dopad textu. To jistě nemusí být přímo úměrné množství „zkonzumovaných“ knih.

Dnes málokteré knize opravdu propadnu. Nestane se, že bych ji četl a nebyl schopný se odtrhnout. Řekl bych, že většinu knih dočtu spíš z pocitu povinnosti, abych si ji mohl „odškrtnout“. Prostý a zároveň hluboký čtenářský zážitek jsem měl v poslední době s málokterým titulem — nadchly mě ale skoro všechny knihy Michala Ajvaze nebo třeba Murakamiho *Kafka na pobřeží*. To byly úžasné zážitky a čekám, kdy přijdou další...

Dočkáte se brzy; na podzim vychází nový Ajvaz...

Raději nevědět (*smích*). Málokdy dnes učiním skutečný objev, spíš texty spotřebovávám.

Nemrzí vás, že textu nepropadnete?

Nemrzí. To bych byl neustále jednou nohou v čtenářské extázi. Hodně si to kompenžuji v literatuře pro děti — například na ruských pohádkách převyprávěných Alenou Ježkovou pod názvem *Baba Jaga, kostlivá noha* jsem si nyní oživil své dětské zážitky s *Krásou nesmírnou*. A mám ty znovuobjevené příjemné chvíle, samozřejmě i díky předčítání vlastním dětem.

Možná máte tendenci propadnout zejména dětské literatuře právě díky tomuto sdílení. Emočně se vrhnout do textu je snazší u dítěte než u čtenáře, který je knihami již značně znavený.

Nevím... Když dětem večer čtu, emočně těm textům propadám spíš já. Děti si je rády vyposlechnou, ale mám pocit, že je skoro jedno, o č jde. Vlastně málokterou delší knihu dočteme do konce. O tom, jaké jsou děti jako čtenáři a jaký mají ke knihám vztah, panuje vůbec spousta předsudků. Tak třeba předčítat dětem na veřejných čteních je vyložené adrenalinová záležitost. Žádné soustředění a vzájemné naslouchání. Děti totiž velmi rychle dají najevo, když je to nebaví. Jejich pozornost lze udržet především aktivním zapojováním do programu. Zažil jsem už ale i pátou třídu, která poslouchala bez jediného pípnutí celou tříčtvrtěhodinu! Ti ale byli skvěle připraveni paní učitelkou. To je vůbec to hlavní — aby dětskému čtení věnovali pozornost dospělí.

Připravil Aleš Palán

www.hejkal.cz

21. Podzimní knižní veletrh

21. – 22. října 2011

Svoboda, knížky a intelektuálníčení

O Americe se vždycky mluvilo jako o zemi neomezených možností. Ale neomezené možnosti už stihly dorazit i do Evropy. Zatímco dříve existovala určitá institucionalizace vzdělávání, literatury nebo designu, internet maže veškeré podobné bariéry. Poznání dnes není koncentrováno v knihovnách a jeho dostupnost není omezena otevírací dobou. To jen české školství se evidentně nestihlo (a snad se ani nesnaží) na změny adaptovat. Místo toho, aby vedlo k práci s informacemi a rozpoznávání jejich hodnoty, stále plýtvá energií na memorování snadno dostupných dat, jejichž znalost je následně testována prostřednictvím přežitých a naprosto nesmyslných maturitních nebo státních zkoušek. Přestože všichni študáci i kantoři vědí, že nic se z hlavy nevykouří tak rychle jako ve stresu získané vědomosti. V době, kdy vyhledání odpovědí na většinu faktických otázek trvá několik vteřin, ztrácí veškeré biflování jakýkoliv význam.

Čím méně memorování je potřeba, tím větší smysl má jedinečná intelektuální nebo umělecká činnost, schopnost spontánně vytvářet novou hodnotu. Stejně tak znalost jazyka a orientace ve společenských a kulturních vědách je mnohem zásadnější pro pochopení světa, ve kterém žijeme. Absolventem školy má být samostatně a kriticky smýšlející člověk; jeho vzdělání potom není definováno souborem již existujících dat, ale primárně intelektuálním výkonem, který prověří jeho připravenost pro budoucí život. V grafickém nebo průmyslovém designu je česká škola užitečná skoro výhradně jako místo navazování profesních kontaktů. Má-li získat status vzdělávací in-



stituce nezbytné k vykonávání specifické profese, musí si klást úplně jiné cíle, než je tolik oblíbená výchova ovcí, které dovedou správně citovat literaturu.

Svoboda informací stírá hranici mezi profesionálem a laikem, protože odborníkem se může stát každý, kdo má ambice a vytrvalost. Třebaže se to neobejde bez různých třenic a kolizí. Samozvaní teoretici designu po dvou letech praxe v zaplivaném DTP studiu radí mnohonásobně zkušenějším a vzdělanějším „kolegům“, jak mají dělat svou práci. Mámy od plotny sázejí časopisy, veršotepci upravují knihy a designéři dělají redaktory. Svým způsobem je v pořádku, že místo glejtu potřebujete spíš dravost, zkušenost a touhu prosadit se, neboť konkurence je zdravá. Jediná potíž spočívá v tom, že absence institucí a garancí vytváří prostředí, kterému bude veřejnost nesnadno rozumět.

Svoboda člověka je tak vykoupena úsilím většiny zorientovat se v džungli, ve které chybějí garance některých dříve samozřejmých hodnot.

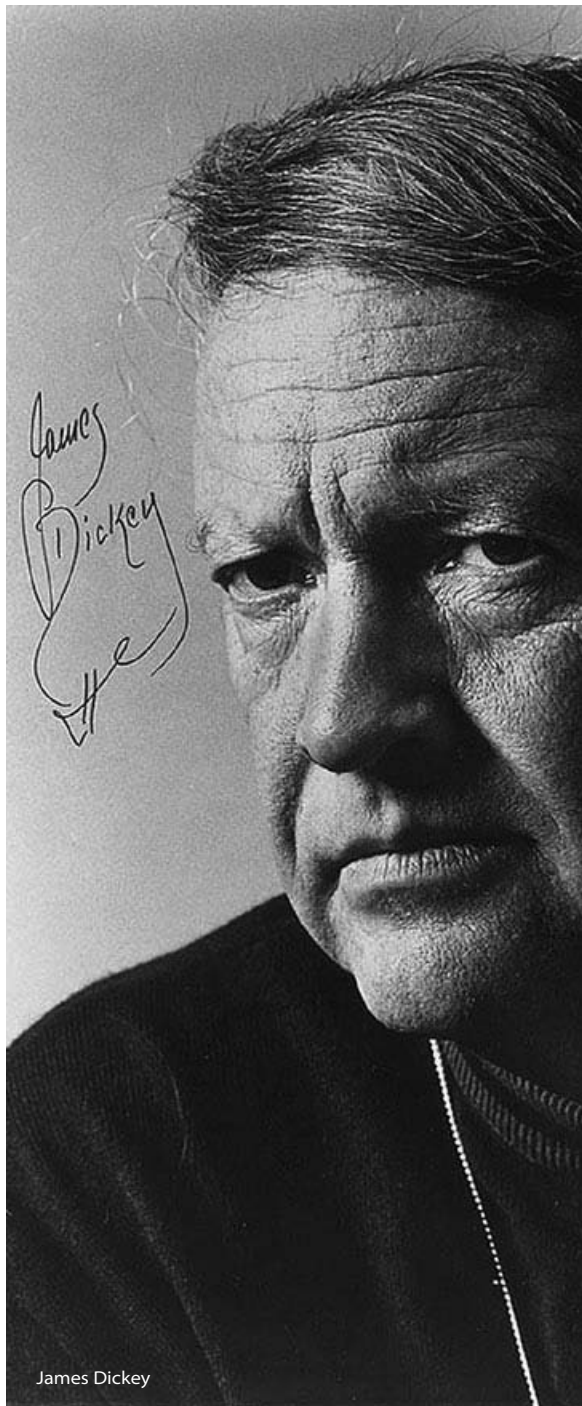
Hlavní riziko dnes představuje možnost, že rezignujeme na kvalitu, protože ji nedokážeme rozpoznat. Nebezpečí informačních portálů nebo elektronických knih není v tom, že ohrožují vydávání novin a některých tištěných publikací. Největší hrozbou je fakt, že nekvalita jejich úpravy a často i absence korektury či redakce publikovaných textů snižuje zdánlivě neotřesitelné standardy. Texty s pravopisnými chybami degradují sdělení v podobné míře jako neadekvátní úprava. Pokud dovolíme, aby se z lajdáctví stala samozřejmost, potom automaticky přichází i brutální degradace kvality.

Ošklivé učebnice, neprofesionální sazba ani nepřehledné časopisy určitě nezničí svět. Dokonce si myslím, že vydavatel tisku se bez dobrého designéra dost často a docela dobře obejde. Naštěstí ale nemalá část literatury spadá do oblasti kultury. A lidé od kultury svého čtenáře nechtějí jen bavit. Občas se jej snaží také kultivovat a vzdělávat.

Martin Pecina je grafický designér.



Martin Wágner Čukotka 2004



James Dickey

Text nese stopy vzniku jakoby proudem vědomí, jež pouze pasivně přeskupuje různé biblické, literární a kulturní odkazy. O tom svědčí nejen jejich rozdrobenost, nahodilost, ale i časté opakování motivů, slov, dokonce větných struktur, často redukovanych na pateticky izolovaná pojmenování — to vše zůstává rubem oné rozmělněné narace točící se snad v jakémsi víru.

Eva Klíčová o románu Radky Denemarkové Kobold

Škála literárních prostředků, s nimiž Fischerová pracuje, je bohatá. Silnou stránkou jejího psaní jsou dialogy. Není zcela samozřejmé, že nejsou trapné ani nevěrohodné. Je na nich znát, že autorka má ze svého okolí dobře naposloucháno. Fischerová je rozhodně pozorovatelkou, která umí s tím, co vidí a slyší, dobře pracovat.

Kateřina Bukovjanová o knize Sylvy Fischerové Pasáž

Dickeyho román pojednává o tom, jak nevyzpytatelná dokáže být příroda. Je to zároveň příběh o zvířecích pudech v nás, o tom, jak rychle se za určitých okolností může člověk vzdát svých zásad a civilizačních návyků, o odvaze, nezdolnosti charakteru, schopnosti překonat fyzickou bolest.

Marian Siedloczek o románu Jamese Dickeyho Vysvobození

Další recenzovaní autoři: Jiří Gruša / Daniel Rušar / Jan Čep / Claudio Magris / Kenzaburó Óe / Uwe Timm / Mika Waltari / Dan Simmons / Jakub Čermák / Julius Zeyer / Jan Paul / Stanislav Denk / Elkan Hayek / Petr Kadourek / Andrea Platznerová / Markéta Pilátová



2 v 1 čili konec trilogie

Nový román **Radky Denemarkové**

Eva Klíčová

Románová novinka Kobold Radky Denemarkové (1968) vás postaví před otázku „jak číst?“, hned když knihu vezmete do ruky. Jde totiž o román dvojitý, jež lze číst z obou stran — skončíte někde uprostřed, knihu otočíte vzhůru nohama a pokračujete opět od začátku, tentokrát v protisměru. Úvodní otázka vás ale neopustí. Jak číst tento literární experiment, který navíc reflektuje něco tak zásadního jako dvacáté století?

Kobold, román 2 v 1 aneb dva Koboldi v jedné vazbě: „Přebytky něhy“ a „Přebytky lidí“, každý čtete z jiné strany. Obě části mají sice dějovou a chronologickou souvislost — nebylo by tedy nelogické, pokud by „Přebytky lidí“ navazovaly na „Přebytky něhy“, ale obě románová dvojčata jsou k sobě přirostlá zády — nechtějí spolu mít nic společného, snad jen ten hřbet. Za hřbet lze v tomto případě chápat skutečnost, že mezi jednou z postav z „Přebytků lidí“ je příbuzenský poměr s postavou z „Přebytků něhy“. Naopak téměř systematických odlišností lze jmenovat celou řadu: „Přebytky něhy“ s podtitulem „O vodě“ mají modrou obálku, vypravěčkami jsou ženy, převažuje sugestivní ich-forma, děj zabírá půlstoletí, od druhé světové války, přes totalitu až k dnešním dnům. Naopak „Přebytky lidí“, nazvané „O ohni“, graficky kontrastně oranžové, vypráví muž, místy se objevuje objektivní er-forma, děj se odehrává výhradně v současnosti — během přibližně jednoho roku, tedy velmi krátké doby.

Denemarková *Kobolda* propojuje se svými předchozími romány *A já pořád kdo to tluče* (2005) a *Peníze od Hitlera* (2006), čímž uzavírá trilogii o „středoevropském dvacátém století“. Navíc je to příběh srostlý s literaturou, nejen literaturou dobovou, vzniklou ve dvacátém století, jež tyto dějiny

spoluutvářela, ale i s literaturou současnou, která se podivuhodně často vrací zpět. Rozhodně menšina z významnějších současných prozaiků postrádá mezi svými romány nějaký, který by se dotýkal některé z totalit. Smysl mnoha těchto knih tkví v nutkání napravit přetrvávající schémata politicky účelové dezinterpretace, zaprovokovat si, dořící své „B“ k „A“ soudružky učitelky. Na druhou stranu jistě nebezpečí představuje nepochybné „zliterárnění“ tématu. Motivy, události či typy postav postupně získávají další a další literární předobrazy, ze vzniklé materie z vypjaté fatality dějin a snadnosti literární aluze lze pak někdy vybruslit jen velmi obtížně. Ani Denemarkové se to zcela nepovedlo.

Uvnitř víru

Část „Přebytky něhy — O vodě“ prostupuje vodní živel důsledně. Próza je doslova tekutá. Zaprvé vypravěčsky, kdy se místy ve velmi rychlém sledu střídají vypravěčské perspektivy několika generací ženských hrdinek, jednotlivé vrstvy historie se prostupují, střídají, vracejí. Zadruhé nás tekutost pronásleduje i motivicky. Vodou to začíná, když je popravena židovská dívka, a to za porušení zákazu přiblížit se k řece. Právě téma holokaustu doslova „zliterárnělo“, stačí použít žlutou hvězdu a dále si již jen vystačíte se zájmeny odkazujícími „k nim“ či „tam“. Dalšími osudovými vodami se próza jen hemží — říční proudy, sochy z Karlova mostu, moře, švýcarské jezero. Stežejní postavu představuje vodomil a domácí tyran, ztělesnění Kobolda, německé označení bytosti, jež může znamenat celou škálu existencí od šotka po monstrum, zde se interpretace blíží jakémusi ztělesnění násilí. Opět se setkáváme s hrdinkami, jež se pasivně podvolují zlu, jsou oběťmi doby či násilnického manžela. Ženské hrdinky lze snadno vzájemně zaměnit, naplňují určitý stereotyp svěhlavé a uzavřené, ale pasivní mučednice. Próza pak plyne až v jisté pochmurné vzne-

šené nudě. Denemarková možná příliš spoléhá na vlastní empatii a schopnost nacházet a objevovat kulturní a symbolické spojitosti, jenže tento literárněvědný způsob čtení obrácený ve vlastní tvůrčí proces snadno skončí fiaskem. Text nese stopy vzniku jakoby proudem vědomí, jež pouze pasivně přeskupuje různé biblické, literární a kulturní odkazy. O tom svědčí nejen jejich rozdrobenost, nahodilost, ale i časté opakování motivů, slov, dokonce větých struktur, často redukováných na pateticky izolovaná pojmenování — to vše zůstává rubem oné rozmělněné narace točící se snad v jakémsi víru. Časté jsou i zálibné evokace smyslových vjemů, opět mnohdy spojených s vodou, což může nechtěně připomenout až cosi z kurzu tvůrčího psaní. S určitým opojením literaturou, případně texty souvisí i smyslové zaujetí slovem, jeho zvukem, tvarem. Autorka



Radka Denemarková *Kobold*,
Host, Brno 2011

text prokládá různojazyčnými pasážemi, citacemi, slova nechává působit jako samostatná pojmenování, pracuje se zvukomalebností dětských říkadel. Nakonec i hlavní hrdinka Hella je autorkou textů, jež jsou součástí románu. Text jako by si tímto vynucoval interpretační zanicení, jeho intertextuální ekvilibristika čtenáře ale spíše dostane do pastí literárních dějů. Z postmoderně koncipovaného vyprávění, přičemž u žádné charakteristiky nepochybují o autorském záměru, vane spíše nepříjemná manýra ozvláštňující sentimentálně samoučelný návrat k někdejší tragédiím a dalším fabulacím o ženských údělech.

Ani kousek soucitu

Druhá část knihy, „ohňové“ „Přebytky lidí“ na rozdíl od předchozí, řekněme meditativní, vyniká jednoznačným gestem vědomého, záměrného psaní. Výsledkem je přiměřeně rozvinutý příběh se zápletkami, kauzálně spojitými a ústíci v dějovém vyvrcholení. Nic nového pod sluncem, přesto stále působivé. Tentokrát sledujeme relativně krátký časový úsek ze současnosti. Hlavní postavou je zaměstnanec pohřební služby Harold, který se zamiluje do své sousedky, cikánky, jež se v zoufalé finanční situaci stará o devět dětí. Otylý nekrofil Harold, s jazykem zběsile kmitajícím vždy v naprosto nevhodnou chvíli, obdarovává tajně „svou paní“ nejen laskominami, ale pořídí jí

i šatečky, které ovšem původně nebyly určeny nikomu jinému než zesnulé Gitě Lauschmannové. Ano, je zde opět potupena ústřední literární mučednice z předchozího románu *Peníze od Hitlera*, tentokrát ale až dryáčnický absurdním humorem. Denemarková si, pokud jde o současnost, nebere servítky a zdrojem temného humoru mohou být nekrofilní vášně asociálního Harolda. Beze stopy sentimentu líčí — ač poněkud denemarkovskými přepjatou — situaci živořící matky a její potíže se sociálkou. Zatímco aluze v předchozí části trpěly fragmentaritou, zde s nimi autorka nakládá komplexně, jako s kulturními stopami, které ožívají novým kontextem. Narážky a odkazy nepřerůstají míru, naopak působí promyšleným záměrem, a dokonce zlomyslným vtípkem. Harold čítající v *Tibetské knize mrtvých* se například stává literárním potomkem pana Kopfrkingla. Stejně jako ve Fuksově románu zde spalovač mrtvol reprezentuje zlo, tentokrát samozřejmě pojmenované jako Kobold. Nakonec i filantropická výpomoc odpudivého asociála chudé matce není než prošlapáváním si cestičky k jejímu klínu. Denemarková se protentokrát dekadentní inspirací, ironií i estetikou hnusu vystřihává patosu moralistního apelu a daří se jí vzbuzovat pocity minimálně dvojznačné. Tento text zároveň vyniká i odstupem od vlastního psaní, s nímž si autorka dovolila nesoucíit.

Tajemný gender

Možná je poněkud laciné zatahovat genderové hledisko do hodnocení díla autorky, protože u autorů pohlavnost vždy ignorujeme. Přesto si tento výstřelek neodpustím, protože Denemarková k němu poněkud vybízí. Pokud bych věřila na takovou tu mystiku o ženských a mužských principech, již v praxi považuji za stejně užitečnou jako mudrování o pravicových a levicových jevech, neváhala bych odlišný způsob napsání obou částí knihy označit za ženský a mužský román, až se skoro bojím, že to byl autorský záměr. V obou částech dvojrománu ale vyznívá totožně etické pojetí postav. Zatímco muži představují násilnický, egoistický princip, ženy se provinují nanejvýš útrpností a neschopností se vzepřít. Tím se značně nepříjemně zjednodušuje i potenciální výklad dějinných událostí a obětní role žen v nich. Středoevropské dvacáté století tentokrát tvoří jen ilustrativní kulisu hyperbolizovaným osobním tragédiím a polarizovanému žensko-mužskému světu. To mi ovšem připomíná současnou komerční ženskou produkci, která kromě siláckých póz disponuje i oním vypisovaným sebelítostivým ženským údělem. *Kobold* tak, navzdory svým intelektuálním postupům, svými klišé s touto literaturou nepříjemně souzní.

Autorka je literární kritička.

Projít pasáží vlastní duše

Druhá povídková kniha **Sylvy Fischerové**

Kateřina Bukovjanová

Četba povídkové knihy Pasáž Sylvy Fischerové se až fyzicky podobá průchodu skutečnou pasáží — mezímístem, které tak trochu je a tak trochu není. Pasáže předělují a zároveň spojují dvě jiná prostředí, vedou odněkud někam, a přitom jim nechybí jistá svěbytnost. Procházíme mezi jednotlivými obchůdky, výlohami a postupnými přískoky se dostáváme na druhou stranu, na ulici, z níž zatím vidíme jen obdělňík světla. Rovněž v knize hned první povídkou vstoupíme do prostoru, který vtáhne a obklopí.

Pasáž Sylvy Fischerové otevírá blízký svět ze sousedství. Seznamujeme se s normálními lidmi, kterým se můžeme podobat nebo s nimiž bychom se uměli dát do řeči. Autorka si nezkouší žádné prozaické manýry, je věčná a přirozená, aniž by přitom zůstávala na povrchu. Například v povídce „Silvestr v Malvazinkách“ popisuje plytké intelektuálské tlachání o silvestrovském večeru ústící do rodného konfliktu. Dějově se nic zásadního neodehraje, velmi jasně se však charakterizují všechny postavy a obnaží se na první pohled nezřetelná pokroucenost a slabá místa jejich vztahů.

Sylva Fischerová (1963) není žádnou literární začátečnicí. Profesionálně se věnuje především řecké literatuře, filozofii a náboženství na Ústavu řeckých a latinských studií FF UK. Škála knih, které vydala, je však velmi pestrá — vede od poezie k povídkám, přes knihu pro děti, knihu rozhovorů i sborníky odborných studií a esejů. Debutovala v roce 1986 básnickou sbírkou *Chvění závodních koní*. K této sbírce přibýlo ještě dalších šest, *Pasáž* je pak její druhou sbírkou povídek. Předběžně lze při-

tom souhlasit se slovy Jana Šulce: „Na povídkách *Pasáže* Sylvy Fischerové (1963) se mi líbí, jak se v nich to mnohé, co autorka ví a zná ze své práce odborné, ústrojně spojuje s tím, co je vlastní jen beletrii: s působivě zachyceným detailem a s přesným záznamem viděného či slyšeného.“

Básnivost myšlenek

Pasáž obsahuje sedm povídek. Soubor je stylově vyrovnaný a působí jako celek. Některé texty jsou propojeny stejnými postavami, i když žijícími v různých dobách, a podobnými kusy příběhu. Povídky „Dálov“ a „Otcové“ se tímto způsobem psaní vzájemně doplňují a jejich vyznění se zintenzivňuje. Společnou charakteristikou všech povídek je aktuálnost a niternost témat. Všechny jsou komponovány s velkou pečlivostí a citlivostí. Až na výjimky jsou texty plynulé, nezadržávají stylově ani obsahově. Liší se naopak způsobem vyprávění. Některé stojí z velké části na dialozích (například povídka „A co je člověk?“), střídá se ich-forma, er-forma i různé stupně popisnosti. Spočitatelnou charakteristikou autorčina psaní je četnost filozofických i teologických pasáží, které jsou ovšem — ku prospěchu textu — spíše básnivé než exaktní. Často rozvíjejí vnitřní charakteristiku postav nebo téma. Nenudí, ale naopak pomáhají udržovat napětí. Autorka je vyvažuje například úryvky ze snů, dopisů a poezií. „Děti, ach děti! Nádoby, ve kterých bydlí bůh. Bublající sopky sobectví. U dětí je možné všechno, stejně jako u boha. Maminko kdy mi ušiješ křídla? Maminko namaž mi ještě chleba... Maminko otoč čaroděje ke zdi, nebo mě začaruje. Maminko já už mám šest let, nevádi ti to?“ (povídka „Pasáž“).

V některých případech ovšem působí texty příliš přehluštěně, zdají se být jen za sebe kladenými tezemi (napří-

klad povídky „To pravé dítě“ nebo „Hřích“). Není v nich dostatek prostoru na řádné usazení a vysvětlení, v důsledku toho jsou méně srozumitelné. V závěru pak zůstává jakási pachůť z přesycenosti silnými slovy, která až příliš tahají za uši, a potřeba dočíst se ještě něčeho dalšího, co už však ve fikčním světě neexistuje. Do značné míry to může být dáno tím, že myšlenkové roviny, v nichž se soubor *Pasáže* pohybuje, vyláží dost vysoko. To, co autorce připadá jako dávno samozřejmé, může být pro řadu čtenářů těžko uchopitelné.

Uklizená pasáž

Škála literárních prostředků, s nimiž Fischerová pracuje, je bohatá. Silnou stránkou jejího psaní jsou dialogy. Není



Sylva Fischerová *Pasáž*,
Fra, Praha 2011

zcela samozřejmé, že nejsou trapné ani nevěrohodné. Je na nich znát, že autorka má ze svého okolí dobře napsloucháno. Fischerová je rozhodně pozorovatelkou, která umí s tím, co vidí a slyší, dobře pracovat. Výsadou jejich dialogů je plastičnost, až divadelnost, díky tomu drží čtenářovu pozornost.

Soubor uzavírá titulní povídka „Pasáž“. Ze sedmi textů knihy se vymyká nejvíce, je to místy víc báseň v próze než povídka. Působí trochu jako tečka nebo spíš vykřičník za všemi předchozími. Nejnáléhavěji nutí k přemýšlení. „Dokud nepříjde čas — jednou — někdy, nedá se to určit a nedá se to přichystat — čas podívat se sám sobě do tváře. Zjistit, kdo nejsi a kdo / jsi, / že stojíš právě v téhle pasáži, že píšeš o téhle pasáži ne skrze intelekt vedoucí tvou ruku a řetězcí slova do smluvených významů, ale srdcem, jako svatý Augustin píšeš hořícím srdcem ne už co můžeš, ale co musíš... píšeš tuhle pasáž.“

Povídka má precizní stavbu. Autorka si dala záležet na tom, aby čtenáře provedla konkrétní pasáží s několika zastávkami u různých krámků. Zároveň je to průchod symbolický, průchod z jedné strany světa na druhou, během něhož dochází k proměně subjektu. V základní dějové rovině se povídka zakládá na přijetí křtu, který je cestou od jednoho stavu k druhému. Je toho mnoho, čeho je třeba si při tomto průchodu všimnout. Je důležité spolu se svým intelektem i srdcem projít nejprve pasáží své vlastní

duše. Text je nejvíce ze všech ostatních teologický, rovněž na mnoha místech má sklony k frázovitosti a tezovitosti. „Život je film, který o tobě natočil někdo jiný a ty se na něj musíš dívat... Dokud nepříjde čas — jednou — někdy, nedá se to určit a nedá se to přichystat — čas podívat se sám sobě do tváře.“

Bez exhibice

Jednou ze základních rysů souboru je, že autorka neexhibuje. I přesto, že jde o psaní velmi zručné a vynalézavé a texty působí objektivně, není na nich znát, že by se autorka chtěla předvádět a na čtenáře vytahovat. Dokáže mít dostatečný nadhled, aby se nad to uměla povznést. Styl psaní Sylvy Fischerové v *Pasáži* lze nazvat nutným psaním. Není tu mnoho zbytečného, autorka neplýtvá slovy, je věcná, vážná, srozumitelná. Její texty jsou často velmi osobním svědectvím, avšak univerzálněji platným, promlouvajícím i bez znalosti bližších souvislostí. To nutně podstatné bývá vždy jasně řečeno.

V pozadí povídek je cítit rovněž jistá nutkavost psaní — to, o čem autorka píše, bylo potřeba napsat, a proto to napsala. Například povídka „Otcové“ je místy až přeexponovaná filozofickými tezemi, což je zčásti dáno tím, že se vypravěčka při pořádání knihy svého mrtvého otce probírá jeho myšlenkami. Ale tyto teze z prózy netrčí jako sláma z bot, obalují je komentáře a věty zcela jiné nálady, například o neklidném spaní dětí a jejich rýmách. Přestože jsme vtaženi do víru vrcholně filozofických témat o podstatě bytí, je to zcela vedlejší. Autorka čtenáře sice navede jistým směrem, ale záhy záměrně uhýbá. Může nás to v první chvíli namíchnout, ale nakonec jsme rádi, hlavně proto, že text nezabředá do márnivě esejevitosti. Fischerová nabídne něco přitažlivějšího: filozofické teze v jejích povídkách bývají často odlehčeny, upozaděny například naléhavostí hledání vztahu dcery a otce.

Povídky *Pasáže* mají téma a jasný tah. Autorka vychází z obvyčejných, až banálních, i když dobře odpozorovaných a ve své podstatě pravdivých situací, ale umí je ukázat v širších souvislostech nebo nečekaných kontextech. Při čtení jednotlivých textů se nelze nezastavovat, ale stejně tak nás cosi nutí číst pořád dál, až k povídce poslední, až k poslednímu slovu. Text je plynulý, neskřípe, neční z něj lešení. Po průchodu si ještě dlouho pamatujeme, co jsme viděli, a připadáme si tím také tak trochu proměněni.

Autorka je literární kritička.

Drsná vodácká variace na klasické téma

Nejslavnější román **Jamese Dickeyho**

Marian Siedloczek

Literatura amerického Jihu se honosí řadou barvitých, ne-li rovnou excentrických postav. Jednou z nich byl bezpochyby básník James Dickey (1923–1997), jehož román Vysvobození nám minulý rok přineslo nakladatelství Argo. Tento román katapultoval Dickeyho ke slávě, a pro mnohé dokonce zastínil jeho pozoruhodnou básnickou kariéru, ověněnou prestižními literárními cenami. Již dva roky po vydání románu bylo v roce 1972 uvedeno do kin jeho zdařilé a komerčně úspěšné filmové zpracování. Velký podíl na úspěchu filmu měly herecké výkony Jona Voighta a Burta Reynoldse, ale také Dickeyho scénář, sám básník si přitom ve filmu zahrál šerifa.

Dickey si od té doby patřičně užíval postavení literární celebrity a pěstoval si svou image jižanského chlapáka. Když pak prezidentské volby v roce 1976 vyhrál Jimmy Carter, pocházející stejně jako Dickey z Georgie, byl básník pozván, aby přednesl na jeho inauguraci jednu ze svých básní. V devadesátých letech si chlapáctví coby image a životní styl vybralo svou daň v podobě cirhózy jater a fibrózy plic, Dickeyho však zřejmě stejně tak trápil ústup z výsluní, který se do poslední chvíle snažil zvrátit horečnatou tvorbou.

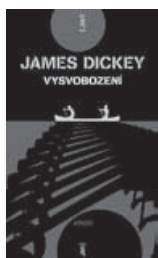
Dickeyho okázalé chlapáctví však nebyla jen póza blažovaného literáta a nekonvenčního univerzitního profesora. Již na střední škole se tento zavalitý dlouhán proslavil jako hráč amerického fotbalu a atlet. V literárních kruzích byl od šedesátých let vnímán především jako jeden z nejoriginálnějších básníků své generace, jeho známí ho však zároveň znali jako motorkáře, vášnivého vodáka a zálesáka holdujícího lovu s lukem a šípy, jeho přátelé a příbuz-

ní pak jako rozporuplnou osobnost, jejíž neuspořádaný soukromý život poznamenal alkoholismus, dvě problematická manželství a četné milostné avantýry se studentkami. A jak to chodí v případech podobně založených autorů, jeho životní dráha je opředená řadou historek, které stvrdily jím budovanou image. Jako kdysi William Faulkner, i Dickey o sobě prohlašoval, že za války bojoval jako pilot (zmiňuje se o tom záložka českého překladu i četné literární antologie). Na rozdíl od svého slavnějšího rodáka, jenž do bojů za první světové války vůbec nezasáhl, Dickey se za druhé světové války účastnil mnoha bojových misí, nikoliv však jako pilot, ale jako navigátor.

Osudný útes

Dickeyho román pojednává o tom, jak nevyzpytatelná dokáže být příroda. Je to zároveň příběh o zvířecích pudech v nás, o tom, jak rychle se za určitých okolností může člověk vzdát svých zásad a civilizačních návyků, o odvaze, nezdolnosti charakteru, schopnosti překonat fyzickou bolest. Děj románu nás zavede do Appalačských hor na severu Georgie, kam se vydají čtyři lehce znudění kamarádi, hodlající si v tamější divočině náležitě povyzrazit a načerpat tak životní energii nahlodenou rutinním životem ve velkoměstě. Jejich cílem je neprobádaná řeka, kterou se o víkend chystají sjet na kánoích. Duší výpravy je Lewis, jenž si jako jediný z čtveřice v takových dobrodružstvích libuje. Jeho zkušenosti a mužné vystupování imponují zejména Edovi, který si na Lewisově příkladu uvědomuje, nakolik z pohodlné ve svém spokojeném středostavovském životě spolumajitele reklamní agentury. Od výpravy si Ed proto slibuje, že Lewisovi dokáže, že ještě nepatří do starého železa. Dva zbylí členové výpravy, Bobby a Drew, chtějí především zažít něco neobvyklého, kromě Lewise však nikdo z nich nemá potuchy, do čeho jdou.

Již první kontakt s obyvateli Appalačských hor Edovi a jeho kamarádům naznačuje, že v těchto odlehklých končinách mohou očekávat všelicos, zvláště když místní horalé neprojevují vůči návštěvníkům z velkoměsta bůhvíjakou přátelskost. Ed vyjeveně zjišťuje, že svět horalů má pramálo společného s předměstím Atlanty, kde se ještě ráno probudil, či vůbec s nějakým jemu známým civilizovaným světem. Když si pak s Bobbym udělá přestávku v pádlování, přepadnou je dva zhýrale vyhlížející jedinci a jeden z nich Bobbyho brutálně znásilní. Ed znásilnění unikne jen proto, že Lewis v poslední chvíli jednoho z útočníků zabije. Od této chvíle začíná pro čtveřici kamarádů boj o přežití. Ve snaze zahladit stopy Lewisova činu zahrabou mrtvolu na nepřístupném místě, avšak zbylý násilník je jim v patách a jeho oběti se záhy stává Drew. Když se kánoe s Bobbym



James Dickey *Vysvobození*, přeložil Martin Svoboda, Praha, Argo, 2010

a Lewisem vzápětí převrátí v přejích a Lewis utrpí zlomeninu nohy, je na Edovi, aby se násilníkovi postavil a zachránil své kamarády. Pasáže popisující Edův krkolomný výstup na útes, kde hodlá číhat na Drewova vraha, patří k tomu nejlepšímu, co bylo v americké literatuře napsáno o zápasu člověka s přírodou a jejími nástrahami.

Obroda skrz násilí

Zápas člověka o přežití v neúprosné přírodě je jen jedna z rovin Dickeyho románu. Násilí, jímž jsou jeho stránky prostoupeny, odráží společenské klima Spojených států konce šedesátých let, poznamenané rasovými nepokoji a silícími protesty proti vietnamské válce. Pro paralely mezi *Vysvobozením* a vietnamskou válkou nemusíme ostatně chodit daleko. Jestliže lze Dickeyho román vyložit jako příběh o střetu dvou rozdílných civilizací, střetem dvou civilizací byla také americká intervence v jihovýchodní Asii, kdy američtí vojáci dennodenně zjišťovali, že v drsném a naprosto cizím prostředí má převahu špatně vyzbrojený a motivovaný nepřítel, a chtě nechtě mu přizpůsobovali vedení boje. Povaha konfliktu navíc způsobovala, že se řada z nich dopouštěla násilí na starcích, ženách a dětech. Nelze si nevšimnout, že jak Ed a jeho kamarádi bojují o holý život, rovněž přestávají brát ohled na zásady civilizovaného světa. V jedné chvíli Ed přiznává: „Musím

si nějak zvyknout na představu, že jsem za dva dny pohřbil tři muže a jednoho z nich zabil.“ V tomto ohledu Dickeyho román pojednává o ztrátě nevinnosti a mravním rozkolísání v období, kdy Amerika na řadu let ztratila image mocnosti, jež koná dobro.

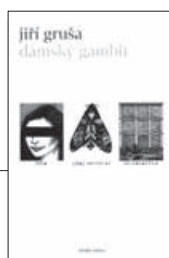
Jelikož děj románu vnímáme Edovýmá očima, můžeme sledovat, jak se v konfrontaci s násilím významně mění jeho podstata. Jeho proměna upomíná na téma násilí coby zdroje vnitřní obrody, tolik exponované v americké literatuře a filmu: jestliže je to s Edovým mužstvím zprvu všelijak, na konci románu ho zdobí mužná odhodlanost a s Lewisem jedná jako rovný s rovným. Věci ale nejsou tak jednoznačné, jak by se mohlo zdát. I když při střetu s chlípnými horaly Ed není ponížen tak jako Bobby, rovněž zakouší pocit naprosté bezmocnosti, který je v příkrém rozporu s jeho pozdějším až teatrálním chlapáctvím. To, že se po návratu do Atlanty Bobbymu vyhýbá, má svou logiku: jako oběť znásilnění je Bobby rázem neplnohodnotný muž, zároveň však jeho zjev Edovi připomíná, že měl namále, aby neskončil jako on. Co se může zprvu jevit jako Dickeyho oslava mužské způsobilosti, ve skutečnosti tedy vypovídá o pojetí mužství coby něčeho nesamozřejmého, co se musí opětovně dokazovat. Takto chápané mužství není dané, neboť vždy je tady možnost selhání při další zkoušce — i na Dickeyho životní příběh lze ostatně pohlížet jako na sled chlapáckých gest, jimiž slavný autor prokazoval své mužství.

Jako většina klasických amerických románů upřednostňuje *Vysvobození* ryze mužský svět, vzpírající se ženským hodnotám a ženské praktičnosti. Důležité vztahy tu mají povahu homoerotickou, což se v Dickeyho románu projevuje zejména Edovou fascinací jak Lewisovou osobností, tak i jeho svalnatým tělem. Je příznačné, že když se Ed na začátku románu miluje se svou ženou, myslí při tom na „jiné věci, jiný život, vysvobození“. Přesně tohle pro něj představuje Lewis s jeho posedlostí adrenalinovými zážitky, a je proto logické, že ten pravý orgasmus prožívá Ed při výšlapu na útes. Tato tezovitost představuje slabinu Dickeyho románu: spíše než přesvědčivými literárními postavami jsou hrdinové *Vysvobození* čtyřmi obdoby mužství. Edovu proměnu je třeba chápat v kontextu transcendentalismu Ralpha Waldo Emersona, jenž hlásal, že v přírodě lze dojít hlubšího poznání světa i sebe sama. Není ale přitom jasné, k jakému poznání Ed vlastně dospěl. Stále nové generace nadšených čtenářů to samozřejmě neřeší, pro ně kouzlo *Vysvobození* spočívá v podmanivých scénách boje na život a na smrt v úchvatné přírodní scenérii. V tomhle se Dickeyho románu může vyrovnat opravdu jen hrstka literárních děl.

Autor je amerikanista a gymnaziální učitel.

Kniha vstalá z mrtvých

Jiří Gruša *Dámský gambit*, Druhé město, Brno 2010



h h h h h

Ideální by bylo, kdyby recenzi na *Dámský gambit* Jiřího Gruši (1938) napsal někdo úplně jiný hned v roce 1972 (tedy ještě několik let před mým narozením), kdy novela vznikla. Nicméně s „kdyby“ je to v dějinách těžké: kdyby totiž tehdy *Gambit* vyšel oficiálně, všechno by muselo být jinak, a to samozřejmě nejen v literatuře. Takto tedy text putoval z ruky do ruky v samizdatové podobě (1973), později jej v Torontu vydal Josef Škvorecký (1979). K širšímu čtenářskému okruhu se ale dostává až dnes, sedmatřicet let po svém vzniku. I skutečnost, že po roce 1989 kniha u nás vyjít mohla a nevyšla, naznačuje, že zaplňování totalitou usilovně gumovaných míst v české literatuře není vždy ani jednoduché, ani samozřejmé. Díky tomu je kniha předmětem jakéhosi nezáměrného experimentu — značně uleželá se čtenářsky znovurodí ve zcela odlišném kontextu. A to navzdory tomu, že Jiří Gruša samozřejmě není jméno obklopené otazníky, ale osobnost, jež svým literárním dílem a názorovým postojem vždy nadzvedávala mandle všem ustrašeným strejcovským malochům.

Dámský gambit svým tématem nemůže nikdy zestárnout, neboť pojednává o smrti a sexu, přičemž to druhé lze zúžit na nevěru. Příběhová linka je snad až modelově jednoduchá — bezejmenný ich-formový hrdina prožívá nevěru své manželky, pomyslná pomsta či útěcha oplacenou nevěrou rychle dospěje k hořkému konci a hrdinova psychická trýzeň nakonec ústí v horečnatě zkratkovitý kriminální skutek — vraždu soka. A adresátem tohoto lamenta je pak zesnulý přítel.

Napětí Grušova textu po mnoha letech nepovolilo. Fragmentární způsob vyprávění akcentuje obraznost jednotlivých motivů coby příznaků nořících se z paměti. Milenec tak například splývá se svou knihou „Problémy urbanismu“, manželka se svým ulomeným zubem nebo svým pohlavím, vypravěč s obávaným smrtihlavem. Intimní zachycení rozpadu manželství Gruša sleduje v úrovni, kde se prolíná psychické, fyzické i mystické. Individuální kontext postav rozšiřuje experimentální jazykovou hrou, v níž mimo jiné staví vedle sebe jakési sémantické

blížence (hotel Družba/Sanssouci), různojazyčná citátová spojení (mare tenebrarum, cosa nostra) tak, aby sestoupil do minulosti, k archetypům i okultnímu a symbolickému myšlení — celá kniha pak končí ponurým astrologickým varováním. Tyto roviny přitom prostupuje až syrové zobrazování tělesnosti, věcnost v erotických pasážích, kdy se v člověku probouzí bezohledný živočich, stejně jako když se blíží smrti; nevěra se pak jeví jako existenciální smrt. Nakonec i název novely, vypůjčený z šachové terminologie, umocňuje interpretační potenciál textu. Hlubinná souvislost mezi pozicemi šachových figur a lidských osudů je zřejmá, zde konkretizovaná zahájením hry obětováním pěšce a vidinou poziční výhody, tedy principem dámského gambitu.

Dámský gambit ale pochopitelně také nese stopu doby svého vzniku, počátku sedmdesátých let (jde ovšem o dědictví uvolněných let šedesátých), a tou je jeho jazyková povaha. Gruša patří ke generaci autorů, pro niž bylo zkoumání možností jazyka vlastním tématem literatury. Zatímco později se v literatuře setkáme s jazykovou hrou — experimentem také v podobě stylové manýry, okázalé ironie, postmoderního hračičkářství apod., Gruša ctí její podřízenost obsahu. Experimentální uvolňování narace, prolínání různorodého lexika, závorky, různé typy písma, to vše tlačí na intenzitu sdělení, vnáší do textu další obsahy, souvislosti a významy. Z celé novely je pak cítit étos svobodomyšlnosti, svrchovanost psaní, jež se vylučuje s jakoukoliv případnou účelovostí, neřkuli služebností. A to navzdory době vzniku, či možná naopak v jejím důsledku, kdy totalita vyprovokovala zaujetí nekompromisního postoje, v Grušově případě v literatuře i v životě. Z tohoto pohledu zůstává *Dámský gambit* dokumentem své doby (navzdory apolitičnosti námětu) a (odepřenými) literárními dějinami. Na druhou stranu čtenář současné literatury může být jen příjemně překvapen textem, jehož živost po desetiletí neochabla a který lze v zásadě číst i bez jakéhokoliv povědomí o nastoupivší normalizaci a osudech autora.

Eva Klíčová

Próza s handicapem

Daniel Rušar *Jaro kripplů*, Paskuda books, Bratislava 2011



hh h h h

Pokusy udělat knihu tak trochu jinak mohou skončit různě, ale zpravidla bývá výsledkem zajímavý počín, zvlášť když své úsilí spojí talentovaní a nápadití lidé. O snaze po jistém konceptuálním pojetí vypovídá i podoba prózy *Jaro kripplů*, která vznikla v česko-slovenské spolupráci. Už při zběžném prolistování je znát, že její čtenáře je třeba hledat mezi teenagery. Text Daniela Rušara doplnil výtvarník Matúš Maťátko a grafickou podobu mu dala Sláva Gurínová. Nadto knihu v češtině vydalo jako svou první publikaci slovenské nakladatelství Paskuda books.

Román se odehrává na zážitkovém kurzu uspořádaném pro handicapovanou mládež. Odtud tedy pochází i název obsahující slovo „kripl“. Na první pohled dehonestující označení však vychází ze samého středu lidí s handicapem, kteří se s určitým sarkasmem vyrovnávají se svou jinakostí. Pokud bychom ve skupině protagonistů hledali ústřední postavu, byl by jí třináctiletý Richard alias Skin s postižením levé ruky. Jeho sen stát se světovým tenistou je nesplnitelný, přesto v rámci možnosti tvrdě trénuje, pochybuje, vzdává se, a zase se vrací zpět k raketě. Kurz od začátku probíhá mírně nestandardně, až dospěje do tragického momentu, kdy mladý vozičkář Ladislav přezdívaný Šofér spadne z několikametrové výšky lanové dráhy.

V expozici díla kromě jazykové roviny zaujme způsob charakterizace postav. Autor se s problémem individualizace členů v relativně homogenní skupině vyrovnal tím, že ji ve vlastním textu zcela pominul. Místo toho využil poznámek pod čarou a jako ve vědeckém pojednání každou z postav stručně přiblížil včetně uvedení druhu handicapu. Jen tím si mohl udržet rychlé tempo vyprávění, které od začátku má značnou dynamiku. V souvislosti s vášní hlavního hrdiny připomíná rychlou výměnu úderů na dvorci. Bohužel, občas míček skončí v autu nebo v síti. Snad největší devízu Rušarovy prózy představuje jazyk. Je britký, úsečný, energický; nevyznačené dialogy jsou promluvy reálných mladých lidí. Autor je neucesává do „přijatelné“ podoby, a tím posiluje autentičnost příběhu. Druhým zajímavým kompozičním prvkem jsou vsuvky, v nichž promlouvají vedoucí kurzu a vyjadřují se k Šoférově smrtelné nehodě. Kontrastně korepondují svým až úředním stylem, a navíc jsou graficky

odděleny naznačenou perforací se symbolem nůžek (které reálně, alespoň v recenzním výtisku, nebyly součástí knihy). Třetí kompoziční zajímavostí je absence epilogu, který jsem však očekával jen s ohledem na to, že román začíná prologem.

Rušarova próza má dvě vyprávěcí perspektivy, které se nijak zvlášť neprolínají. Vnější popisuje výběrově dění na zážitkovém kurzu, vnitřní zachycuje Skinovy pocity a jeho tréninky. Obě postrádají především silnější ukotvenost v prostoru i čase. Značná náznakovost autorova stylu nedokáže dostatečně vykreslit atmosféru, vztahy ani emoce. Veškeré popisy jsou načrtnuté, chybí jim potřebný řád; celkově by dílu prospělo důraznější provázání jednotlivých situací a gradace příběhu, který v druhé části vyznívá do ztracena. Není zcela jasné, co má být posláním této knihy. Zda je to přiblížení sociálních problémů handicapovaných teenagerů, nebo jejich hledání sebe sama, případně má-li jít o záznam tragické události či snad odhalení jejího pozadí. Vágnost Rušarovy prózy ještě více vystoupí na povrch při srovnání s tematicky obdobnou knihou Petry Braunové a Leny Payerové *Pozorovatelka* (Albatros Plus, 2007), která tradičnějším narativním postupem přibližuje svět těžce fyzicky handicapované dívky, její způsob myšlení, pocity její rodiny a reakce okolí.

O výtvarnou podobu knihy se postaral mladý slovenský výtvarník Matúš Maťátko. Jeho ilustrace mají komiksový charakter, ze stránek vyraží až s brutální silou a s textem souzní nejvíce svojí dynamikou. Rozhodně nejsou jen pouhými popisnými ilustracemi, na to je Maťátkův výtvarný projev příliš osobitý. Zaujme pojetím postav, které jsou někdy roboty, někdy klauny. Jako by chtěly naznačit, že lidé s fyzickým handicapem mohou svou motorikou působit podobně. Ne úplně tradiční grafické zpracování knihy může překvapit například číslováním stran. Čísla jsou dosti velká a dole useknutá, takže to vypadá jako chyba v tiskárně, ale domnívám se, že i zde jde o záměr, který odkazuje k „viditelnému postižení“. *Jaro kripplů* zůstalo pokusem, jenž má slabinu v té nejpodstatnější složce — v literatuře. Jakkoli zpracovává svým způsobem minoritní téma, není důvod mu přičíst větší zásluhy než za vervu, s níž se o to snažil.

Pavel Portl

Lyrické variace

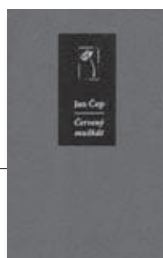
Jan Čep *Červený muškát a jiné prózy z let 1921–1938*, Sternberg, Šternberk 2011

Díky ediční péči literárního kritika a editora Mojmíra Trávníčka se zejména zasvěceným čtenářům a znalcům díla Jana Čepa dostává do rukou soubor jeho juvenilních próz a fragmentů. Polovinu z nich tvoří dle doslovu ke knize (M. T.) prózy z období let 1921–1926 (publikované původně v příloze *Moravskoslezského deníku*), dále povídky do prvních dvou Čepových knih nezařazené a několik fragmentů a příležitostných próz z let třicátých. Celý soubor završuje a doplňuje již vydaný komplet šestisvazkových Spisů Jana Čepa (1991–1998, Vyšehrad, Proglas).

Z hlediska poznávání autorova díla máme tedy jedinečnou příležitost pozorovat zárodečnou materii pozdějšího, zralého díla. Je to četba dobrodružná v tom smyslu, že na jedné straně vyvolává úžas nad pronikavou přítomností některých pro Čepovu tvorbu příznačných stylotvorných prvků, na straně druhé dokumentuje zrod čistého tvaru a výrazu oproštěného od cizorodých vlivů. V myšlenkovém podloží jsme přítomni hledání transcendentního přesahu, východiska z bezútěšné reality, jež je však v uvedených textech zatím marné, a odráží tak Čepovo teprve počínající duchovní zrání.

Doslova okouzlení jsme akcentovanou lyričností textů, která je sama o sobě ukázkou velmi umné práce Čepa-básníka s principem opakování (slov, klíčových vět), gradací, synestézií, personifikací, inverzí atd. Spíše než jako povídku vnímáme text jako lyrický, smyslově komplexní obraz o několika sekvencích, v němž napětí přibývá s každou novou nedořečeností a častým užíváním neurčitých zájmen (cosi, čehosi). Cílem je nedopovědět, ponechat tajemství. Povídky jsou si v mnohém podobné i výstavbou, dominuje lyrický popis (krajiny, vesnice, obydlí, pocitů), zatímco dění a vnější okolnosti jsou pouze naskicovány. Na první pohled se v textech jakoby nic neděje, ale za jejich tichem se skrývají expresivně vypjaté emoce, útrapy a bolest, tragédie pokřivených lidských osudů a nelidské dřiny.

V souboru se představuje celá plejáda hrdinů a hrdinek různého věku i sociálního statusu, často v dětském věku, většinou zasazených do neutěšených vesnických poměrů. Jsme svědky mnohastupňového přerodu jedince determinovaného jeho sociálními a biologickými danostmi (odtud blízkost k naturalismu), zjištěného prožitkem



hhhhh

přírody („poklekl a políbil tu orosenou pěšinku“, s. 33), která má symbolizační schopnost a reflektuje jeho nitro („hrušeň s rezavým hřebem“, „vyschlá studánka“), stává se svědkem jeho trápení, je mu útěchou i útočištěm. V drtivé většině případů však vítězí pocit samoty, marnosti a od-cizenosti ústící do prázdnoty života postrádajícího smysl. Většina hrdinů si je v jistém ohledu podobná — jsou outsidery, svou povahou, citlivostí a celkovým naladěním uprostřed vesnice a jejího obyvatelstva samotni a zavržení. Jejich touhy (i milostné) zůstávají vždy nenaplněny. Čep je staví do bezvýchodných situací, které se stávají o to těžší, když jim dá na okamžik pocítit naději, radost a štěstí. Ty však vzápětí ztrácejí a následná vzpoura míří k jejich záhubě. Hrdinové si ještě neuvědomují, že „každá myšlenka je stavbou do věčnosti, stavbou ohromné zodpovědnosti“ (s. 149). Dalo by se říct, že jejich duše už tuší jakési Velké Tajemství, Nekonečno a Věčno (symbolistně pojaté), touží po čemsi opravdovém a hlubokém, tělem je však vázána k zemi. Narýsovaná dualita však zatím postrádá perspektivu řešení a je pouze nesčetněkrát variována. Podobně načrtnutou nacházíme konfrontaci „kdysi“ a „dnes“ související s nezadržitelným vývojem vesnice a porušováním odvěkých tradic („Toho dříve nebývalo!“, s. 12).

Čepovi se daří dobře balancovat na hranici sentimentality, k níž má zejména vypjatou citovostí někdy blízko. Slyšíme však zřetelné ozvuky Březinovy básnické filozofie: „Cítil, že cosi roste v jeho duši, jakási úzkost a bolest, a že se tou úzkostí a bolestí celá jeho bytost stává příbuznou s celým širým světem, který roste a bolí a k čemu zraje...“ (s. 153) a také se poprvé setkáváme s jedním z jeho klíčových motivů — se smrtí, a to v mnoha variantách (smrt jako pokušení, poznání, vysvobození, ztráta, sebevražda i nevinná smrt dítěte).

Uvedený soubor prozaických textů je teprve hledáním Čepova „druhého domova“, slovy jednoho z Čepových hrdinů touhou „přiblížit se k čemusi, ukrytí se v něčem“ (s. 32). Přejít od domova pozemského směrem k Bohu jako záruce smyslu života a všeho dění, vykoupení z bídy bezútěšně prožívané reality (syntéza duality) v nich sice ještě nefunguje, ale je už nejasně tušeno a očekáváno, protože bez této perspektivy působí celek jeho próz natura-

listicky drsně a absencí naděje silně pesimisticky. Přesto v nich už zřetelně registrujeme jakousi zvláštní citlivost, čistotu a lidskost, které v dalším autorově vývoji dostanou typickou střízlivě průzračnou podobu. Červený muškát v názvu celé knihy jako by mnohaúrovňově symbolizoval jedinou naději všech příběhů, lásku, domov a harmonii,

stává se předobrazem „druhého domova“ v opozici k oné stále zpřítomňované beznaději a marnosti.

Poznámka: Recenzi věnuji památce znalce katolické literatury a Čepova díla Mojžíra Trávníčka. Svůj druhý domov našel 8. července 2011.

Radomil Novák

Rozpadlý člověk... a bohužel i text

Claudio Magris *Poslepu*,
přeložila Kateřina Vinšová, Mladá fronta, Praha 2011



hhhh

Claudio Magris je jméno z arciveklých. Autora nejvíce proslavily texty o literatuře (např. jedinečný *Habsburský mýtus v rakouské literatuře*) a ještě více ty, které se nacházejí na pomezí cestopisu a kulturní historie (*Dunaj, Mikrokosmy* ad.), v poslední době mu na kontě přibývají i tituly prozaické. Čili autor dvoudomý: pěstitel prózy i literární reflexe. Román *Poslepu* je přitom prvním Magrisovým románem, jenž je počestěn. Velké jméno — velká očekávání.

A řekněme to hned a se značnou lítostí: očekávání naplněna nebyla, ba snad ještě hůře. Jde o román, jehož hlavním hrdinou je Ital Salvatore Cippico, kterému se přihodí snad všechno, co se může člověku jeho generace přihodit: narození mimo domovskou zemi svých rodičů (v Tasmánii), koncentrační tábor v Dachau, poté koncentrační tábor v Titově Jugoslávii. Bojoval, kde se dalo, kdysi býval zaníceným komunistou, ve chvíli vyprávění je už jen rezignovaným skeptikem. Vyprávění se odvíjí jako nesouvislá výpověď na psychiatrické klinice v Terstu. Vyprávění Magrisovu hrdinovi nařizuje jeho psychiatr jako jakousi terapii. K tomu ještě jiné identity, do nichž se Cippico přetěluje a v nichž je mu dáno něco fiktivně prožít; takto je třídenním islandským králem J. Jørgensenem, námořníkem atd. A protože román napsal profesor literatury, tak se nevyhneme ani odkazům na velké tradice, z nichž největší je ta antická (mýtus o argonautech), a návratným motivům (zejména moři a slepotě).

Jsme v držení člověka, kterému se rozpadl svět, který se ztratil v sobě, ale který má překotnou potřebu mluvit: „Věci je třeba neustále vyprávět, jinak se zapomenou.“ Současně jsme v držení velkého vzdělance, který coby autor této prózy neustále trpí přetlakem toho, co ví a jak by měla moderní próza vypadat... tedy že se nelze jen tak spolehnout na látku. Magris nám toho chce zkrátka předvést strašně moc: „malé“ dějiny drcené dějinami „velkými“;

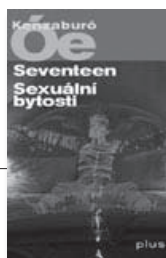
nabývání iluzí a jejich ztracení, Evropu, střední Evropu, rozpad osobnosti, experiment s proudem vyprávění, se ztrátou časových a prostorových souřadnic, mýty, dávné historie... Z hlavní postavy se však stává jen jakýsi demonstrační materiál a vyprávění utone v kaši, kde už je možné v jistém okamžiku cokoli. O motiv či dva více, žádný problém; mýtus sem mýtus tam. Ano, víme, Magris vypráví ich-formou člověka, který sám sebe není s to zařadit, takže mu vlastně nic jiného než chaos nezbyvá. Chtějte po bláznovi a fanfarónovi, aby mluvil souvisle. Věty často končí nedopovězením, stříhy jsou nepředvídatelné, čas se stává přerývaný a rozkouskovaný.

Magrisově postavě jsou dopřány vypravěčské licence zcela bezmezné. I přesto (nebo právě proto?) autor ze svého hrdiny živoucí postavu nevytvořil. Je to jen katalog všeho možného, na co si vzdělaná mysl terstského profesora je schopna vzpomenout; navíc se vypravěčsky daný postup vyčerpá velmi brzy; román začne nudit. Velmi záhy zjišťujeme, že ho nepohání zvědavost a fabulační apetit jeho autora, nýbrž spíše postup „a čím bych to tak ještě ozvláštnil?“. Aha, takže další z textů, které jsou je vhodné spíše na semináře z naratologie než na čtení. Ze setkání hypervzdělaného autora s hyperrozpadlým hrdinou se zkrátka žádnou organickou směs uhníst nepodařilo.

Jak je možné, že se román, který má tak nosné téma a za nímž stojí tak velký autor, rozpadl? Příliš velká ambice? Nebo snad příliš velké vzdělání, od kterého se pro účely fabulace nedokáže oprostit? Zároveň je nutno se ptát: čím to, že Claudio Magris je — i jako vypravěč — daleko podmanivější v *Dunaji*? Tedy v knize, která je primárně výkladová, založená na konceptech, a ne na příbězích. Tam, kde fabulace přichází, aby oživila koncepty, se mu dýchá výrazně svobodněji. Naopak tam, kde je fabulace zůstavena pouze sama sobě, se stává bezradnou. Jiří Trávníček

Syrová kuchyně

Kenzaburó Óe *Seventeen; Sexuální bytosti*, přeložil Michael Weber, Plus, Praha 2011



hhhh

Kenzaburó Óe je znám čtenářům i teoretikům jako druhý, mladší nositel Nobelovy ceny za literaturu pocházející z Japonska. Tím prvním byl Jasunari Kawabata (1899–1972), jehož život skončil (dobrovolně?) otravou plynem v Kamakuře, dvaadvacet let předtím, nežli se jeho krajan Óe, rodák ze severozápadního Šikoku (narodil se roku 1935 ve vsi Óse v prefektuře Ehime), stal druhým takto oceněným japonským autorem. Srovnávat oba vysoce dekorované prozaiky jistě lze, zrovna tak „jejich“ literární generace klestící si v neklidném Nipponu dvacátého století (tedy převážně v éře Šówa) cestu k uznání a slávě, ale velice zjednodušeně bych napsal, že zatímco Kawabata je (podobně jako Džuničiró Tanizaki) tichým veleknězem dávného japonského (poněkud začouzeného) šerosvitu konfrontujícího se s neurotickým, moderním skepticismem, Óeho tvorba vystavuje ve svých zobrazeních otevřenost (či nepokrytost?) hraničící v čemsi až s brutalitou. Snad to souvisí i s tvrdým zásahem ze strany přírody, který do Óeho rodiny přivedl mentálně postiženého syna, jemuž je věnována jedna z nejproslulejších spisovatelových knih *Soukromá záležitost* (1964, česky 2010). Nakladatelství Plus nyní nabízí dvě starší Óeho novely (z roku 1963), opět v překladu Michaela Webera a s doslovem Anny Křivánkové. Jde o texty *Seventeen* a *Sexuální bytosti*.

Sedmnáct či jinak řečeno *Sedmnáctiletý* je novela o mladíkovi, který se v reakci na nevyhnutelná zranění postihující jeho zrající dušičku zmítá a onanuje, a protože má vyvinuty také zárodky vyšších smyslů, hledá, kde by se v nelehké realitě poválečné japonské společnosti důstojně zařadil — či přesněji řečeno čestně vyřadil. Jde o období, kdy se nejtěžší rány válečné apokalypsy alespoň zatahly, a japonská společnost začíná znovu osvědčovat svou (hrůzyplnou, či fascinující?) vitalitu. Hoch si umiňuje stát se pravičákem, nejprve tichým a postupně stále hlasitějším a přesvědčenějším násilníkem a nejlíbivější své onanické zážitky spojuje posléze s osobou samotného císaře, který má být nejvyšší autoritou zaštiťující jeho třeštivou evoluci. Novela z pochopitelných důvodů vzbudila u jistých kruhů v Japonsku nemalé pobouření.

Příběh protagonisty (vyprávěný v ich-formě) však není zdaleka tak přímočarý, jak by se mohlo zdát při po-

vrchnějším čtení. Óe komponoval svůj text i jako rafinovanou recepturu rodinného úkladu, jehož scénář, obávám se, je druhoplánově velmi freudovský. Měl snad ten chlapec z jeho povídky při takovém postavení v typické japonské poválečné rodině (otec učitel, úspěšný starší bratr, starší sestra intelektuálka, mladší bratr — náš vytečnick) valnou šanci na to, aby zůstal „normální“? Jistěže měl, stejně jako ji měly a využily statisíce jeho vrstevníků. Jenže to by nesmělo jít o hochu již od mládí posedlého ani ne tak zdravou ctižádostí jako prachobyčejným kariérismem. Myšlenkový svět „Seventeen“ je totiž nápadně tuctový a chudý, cosi jako tvůrčí představivost tomuto mladíkovi chybí, stejně jako chybí voda na poušti. Není divu, že vedle onanování je jeho nejoblíbenějším útočištěm nošení uniformy. Paradoxně jde ovšem taky o silně sobeckého individualistu, což je skutečnost, která v kombinaci s předešle uvedenými atributy „muže bez vlastností“ zakládá slušné předpoklady nejen pro politickou, ale i kriminální kariéru.

Óe nevyrůstal v Tokiu, v Nagoje nebo v Ósace, ale asi právě proto, že byl původem „venkovan“, dokázal ve svých prózách zobrazit vyprázdňený, byt hektický svět japonského velkoměsta s jeho nevyhnutelnými a bublinovými ambicemi s pozoruhodnou naléhavostí pozorovatele pocházejícího z drsnějšího a tradicionalističtějšího světa. Oč je „Seventeen“ ubozejší, o to detailněji a dovedněji vykresluje Óe jeho chorobné poskakování po žhavém žebříku kariéry „pravičáckého svazáka“, až by se zdálo, že s ním sympatizuje. Kenzaburó Óe je ovšem znám smýšlením levicovým, a tak není divu, že pro mnohé čtenáře tato novela představovala a snad ještě i představuje docela třaskavé politikum.

Sexuální bytosti nemají tak jednoznačně určenou hlavní postavu, ačkoliv mladý a dobře zajištěný J. nesporně tuto funkci v novele zastává. Zejména v druhé části mu ovšem zdatně sekundují další dva dobráci, každý z jiné generace. Máme tu tedy ještě hochu (ten se nakonec nedobrovolně obětuje) a konečně i muže na prahu stáří, který ovšem svou vitalitou J.-ovi imponuje. A co mají všichni společného? Vášně pro exhibicionismus. Originál této Óeho prózy neznám, tudíž nevím, zda jako „exhibous“ zde má vystupovat osoba známá z novějších japonských man-

ga pod označením „čikan“ (痴漢); ten totiž ženy v přecpaných příměstských vlacích fyzicky obtěžuje, mimetizován anonymitou tlačenice, kdežto exhibicionista se, jak známo, pouze obnažuje na veřejnosti. Ono ale to „pouze“ lze také nahradit pochvalnějším slovem oceňujícím „exhibiřovu“ odvahu. Vždyť pouhý čikan má mnohem větší šanci na to, že zůstane neodhalen. V každém případě tu podobně jako v *Seventeenovi* autor pracuje s motivem obecně nepřijímaných (auto)erotických praktik a jeho postavy v nich spatřují romantické řešení své nesnesitelné životní situace (že by měkká forma seppuku?). A stejně jako v novele o mladičkém „ujoku“ (pravičák), zachází spisovatel do natolik trapných a pošklebných podrobností, že bychom byli v pokušení označit autoerotismus za jedinou jeho ži-

vou inspiraci, kdyby ovšem v první části novely neukázal, že stejně neúprosnou optikou dokáže nazírat i téma konvenčnější, totiž konfrontaci zhýralého života mladých tokijských filmařů s barvotiskově drsným, a až strašidelně přísným každodenním životem rybářských rodin venkovského Japonska. Tato konfrontace je podle mého názoru nejzajímavější částí druhé novely.

Domnívám se, že překlad je velice zdařilý a přináší i tu špetku osobního pojetí či jazykové deformace, jakou si překladatel — a zvláště z tak extrémně obtížného jazyka, jakým je japonština — musí/může ještě dovolit. Myslím si ale také, že sám spisovatel v obou novelách příliš monotónně a popisně využívá libido coby zásadního „hybatele“ svých příběhů.

Petr Hrbáč

Bratr v třinácté komnatě

Uwe Timm *Na příkladu mého bratra*, přeložil Vlastimil Dominik, Doplněk, Brno 2011

Uwe Timm se narodil roku 1940. Když skončila druhá světová válka, bylo mu pět. Během dětství a dospívání v padesátých letech si vytvářel kritický postoj vůči generaci svého otce, generaci, jež se spolupodílela na nacismu a světové válce, odpovědnosti se však vyhýbala svalováním viny na nejvyšší nacistické představitele: oni, obyčejní lidé, přece nemohli nic dělat, plnili rozkazy, dávali se vléct dobou, v níž žili, o zločinech nacismu vlastně pořádně nevěděli. Tito lidé sami v sobě viděli oběti, aby se nemuseli cítit pachatelé. V šedesátých letech Timmův v podstatě pubertální vzdor přerostl v studentskou revoltu, vrcholící bouřlivými událostmi roku 1968. Roku 1973 se stal komunistou, ve straně setrval do roku 1981, kdy ji pro svůj kritický vztah vůči NDR opustil.

Spisovatelství, především próze, se věnuje od sedmdesátých let. Česky vyšly jeho první dva romány: roku 1978 *Horké léto* (Hesse Sommer, 1974), o čtyři roky později *Morenga* (orig. 1978). První z nich zobrazuje německou studentskou revoltu v roce 1968 a proces levicového politického sebeuvědomění hlavního hrdiny, druhý osudy černošského afrického bojovníka proti koloniálnímu imperialismu na počátku dvacátého století. Taková témata jistě vyhovovala vydavatelské politice československého komunistického nakladatelství Svoboda, v němž obě knihy vyšly. Timm sice zůstal levicově orientován, avšak jeho názorový rozchod s komunisty jeho



hhhh h

dalším knihám cestu do českých nakladatelství zatarasil. A přestože v minulých dvou desetiletích jeho nové knihy sklízely v Německu i Evropě uznání i ceny, u českých nakladatelů zájem nevzbudily.

Teprve letos se k nám Timm znovu vrátil zásluhou nakladatelství Doplněk, které vydalo knihu *Na příkladu mého bratra* (Am Beispiel meines Bruders, 2003). Tentokrát se už nejedná o román, nýbrž o autobiografické vyprávění o vlastní rodině. Onen bratr v titulu knihy, Karl-Heinz Timm, byl o šestnáct let starší než autor a jako člen bojové jednotky SS Totenkopf zemřel na následky těžkého zranění v říjnu 1943 na východní frontě. Uwe Timm byl tehdy tříletý. I když se s bratrem v podstatě nesetkal, ten byl přesto v jeho životě vždy přítomný: prostřednictvím vzpomínek rodičů a sestry, prostřednictvím několika fotografií a strohého válečného deníku, který autor dlouho nedočítal do konce, snad v obavě z hrůzného objevu, podobného třinácté komnatě Modrovousově. Teprve po smrti obou rodičů a sestry překonal levičák Timm zábrany vyrovnat se s památkou bratra esesáka a zakázanou místnost otevřít.

Ne, nejde tu o krvavá odhalení. Ve svých deníkových zápisech se autorův bratr nejeví jako bestiální vrah, nacistický fanatik, ale spíš nenápadný, trochu nasmělý řadový voják. Žádné ukrutnosti, jen strážlivě strohý, přerývaný výčet válečných akcí, zranění kamarádů, poznámky

o jídle. Slušně vychovaný hoch nepíše o špíně vyvražďovací války, krajní mez představuje jediná zmínka o ruském vojákovy coby „žrádle“ pro kulomet. A pak závěrečná poznámka: „Tímto uzavírám svůj deník, protože považuji za nesmyslné vést si knihu o tak ukrutných věcech, které se zde často odehrávají.“ Ani v dopisech, které psal domů, se Karl-Heinz nejeví jako neohrožený dobrodruh, spíš jako hodný a trochu naivní chlapec, který dělá svou „práci“, ale je opatrný a těší se na setkání s rodinou. V jednom dopise komentuje spojenecké bombardování Hamburku: „Kéž by ti Anglosasové s tím svinstvem už přestali. To přece není žádná válka, vždyť to je vraždění žen a dětí — a to není humánní.“ Svatá prostoto! To píše příslušník jednotky, který se musel účastnit nebo přinejmenším být svědkem vraždění civilního obyvatelstva v Rusku. Jenže slušný chlapec nejenže o hnusných věcech nepíše, radši si je ani nepřipustí. On není zodpovědný, on se jen účastní.

Stop k rekonstrukci bratrových válečných osudů má Uwe Timm málo, avšak materiálu k reflexi dost. Slova mrtvého bratra dává do kontextu s hodnotami, které uznávali otec, matka, sousedi, zákazníci, celé společenské prostředí, v němž chlapec Uwe po válce vyrůstal. Otec, po válce se rychle vyvíhnuvší, ale pak zase stejně rychle bankrotující kožešník. Hrdý, leč nehrdinský Němec, vždy v řadě průměrných, zodpovědný jen „za své lidi“. Opovrhující těmi pitomci nacisty, protože ho připravili o syna a o vítězství. Matka, obětavá bytost, oddaná rodinnému mikrokosmu. V poválečných letech volí levici, nenávidí

válku, ale také brání památku syna: nemohl být vrahem, byl obětí!

Uwe Timm líčí poválečné osudy svých blízkých a poukazuje na jejich neoddelitelné sepětí se způsoby vyrovnávání se s minulostí vlastní (mrtvý syn a bratr) i kolektivní. Jde o otázku viny. Ne o to, kdo je vinen (jistěže všichni!), ale v čem je vina všech obyčejných pěšáků a civilistů. S odvoláním na Prima Leviho ji Uwe Timm nachází v „zamlčování“: „Toto *zamlčování* bylo strašlivější než rozvláčné povídání těch, kdo se pokoušeli vymluvit na to, že ‚my jsme nic nevěděli.‘“ Byl to projev zbabělosti? Vždyť Karl-Heinz šel do SS dobrovolně, „z idealismu“, právě proto, aby nevypadal před druhými jako zbabělec. Podíli-li se stát, společnost na násilí ve jménu „myšlenky“, je jedině statečné podílet se na ní, se sebezapřením, ukázněně. Nebo snad chcete, aby ve vás „všichni“ viděli zbabělce a zrádce, že zůstáváte stranou? Takto se hrdina idealista stává vlastně oportunistou. A Uwe Timm, ač kritický vůči otci, sám v sobě nachází jeho dědictví, když reflektuje svůj vlastní rozchod s myšlenkou komunismu. Ano, musel ji opustit, protože měl jiné názory než jeho soudruzi, ale „přesto zůstával mučivý pocit, že jsem zradil“.

A zde právě nacházíme největší hodnotu Timmovy knihy. Nepodává převratná odhalení o německé nacistické a ponacistické etapě. Je to „jen“ intimní analýza sebe sama a nejbližších, z níž vyplývá autorovo nelehké a bolestné krédo: „Odvaha sám od sebe říci ne. Non servo. Prohřešení v náboženství a v každém totalitním systému, který spočívá na příkazu a poslušnosti. Říci ne také proti tlaku sociálního kolektivu.“

František Ryčl

Jiná Waltariho tvář

Mika Waltari *Město smutku a radosti*, přeložila Markéta Hejkalová, Hejkal, Havlíčkův Brod 2010

Ne že by u nás finská literatura nevycházela. Naopak, podobně jako ostatní severské literatury nyní zažívá malý boom. Díla autorů jako Arto Paasilinna, Kari Hotakainen, Petri Tamminen, Mikko Rimminen se díky několika nakladatelstvím zaměřeným na malé literatury postupně dostávají i k průměrnému návštěvníkovi městské knihovny, pro kterého byla v posledních padesáti letech synonymem pro literaturu této země především jména Mika Waltari a Tove Janssonová.

Popularita právě těchto dvou spisovatelů je u nás stejně neotřesitelná jako jinde ve světě. Na vydávání Walta-



hhhh h

riho díla se u nás dlouhodobě specializuje nakladatelství Hejkal. To také pečuje o to, aby kromě historických románů, které autora proslavily, vycházela i jeho psychologicky laděná próza. Sama překladatelka a nakladatelka Markéta Hejkalová se na nedávné přednášce o díle Arta Paasilinny přiznala ke klasickému nakladatelskému dilematu, jestli od autora, který se dobře prodává, vydávat i jeho slabší díla či nikoli. Obojí má totiž svá pro a proti. Nejde jen o ekonomické hledisko. Obraz zahraničního spisovatele bude vypadat jinak, máme-li v překladech k dispozici jen jeho nejúspěšnější práce, než

když máme přístup k dílu v plném rozsahu včetně slabín. Český obraz Miky Waltariho, jenž byl vedle prozaika také dramatikem, napsal ovšem i knihu pohádek a detektivní sérii s komisařem Palmuem, získává díky nejčerstvějším překladům nové kontury. Právě prózy jako *Plavovláška* (česky 1995 a 2003) nebo nejnověji vydané *Město smutku a radosti* ukazují Waltariho další, a vůbec ne mdlou tvář.

Město smutku a radosti z roku 1936 je Waltariho třetím románem. Jedná se o zralou psychologickou studii několika lidských osudů (bezprizorního venkovana, několika členů rodiny Sunnilových, bezjemenného začínajícího spisovatele, učitele Laurilly, umírající slečny Sunnkvistové a nezaměstnaného mladíka Aarneho), které se v průběhu jednoho dne poskládají jako obraz v kaleidoskopu. Na příbězích, které se postupně proplétají, je půvabné to, že samotní aktéři o bezděčných souvislostech v podobě mostů mezi jejich životními dráhami tuší jen velmi málo. Přitom se popisované osudy zrcadlí jeden v druhém — mladická surovost ředitele Sunnily se jako bumerang vrací v útoku, kterému je vystavena jeho dcera; venkovanaův krutý životní úděl nachází jemnější paralelu v životě původně vyhraněného učitele, kterého zvolna rozmělnují okolnosti a jeho vlastní slabost. Ve svém celku působí román jako kompaktní pohled z ptáčích perspektiv, díky němuž je čtenář elegantně veden k pochopení různých dobově příznačných společenských jevů (nepřekonatelné propasti mezi dělnickou a podnikatelskou vrstvou společnosti, klíčícího vzdoru žen dosud vnímaných jako mužské hračky, psychicky deprivovaného revoltujícího mládí). Bezejmenný

spisovatel, který v průběhu knihy postupně nachází námět na svůj vlastní román, jak se o něj jaksi mimochodem otrou příběhy několika hrdinů, je zábavně vykresleným autorovým alter egem.

Kvalita románu spočívá mimo jiné v přesné distribuci tragična i komična. Hruzný příběh venkovana, který zabije násilníka ubližujícího jeho matce a následně je svědkem bohapustě tragického úmrtí své ženy a čerstvě narozeného syna, vyvažuje mistrný portrét jedovaté slečny Sunnkvistové, jež trápí svou bledničkovitou ošetřovatelku sarkastickou upřímností a odmítá zemřít, dokud jí nebude přečten poslední díl brakového románu vycházejícího v novinách. „Osmdesát let a nemůže natáhnout brka, dokud si nedočte náš román na pokračování. Dej ty bábě za mě pusu!“ komentuje to tajemník redakce příslušných novin. Právě komičnost odlišuje Waltariho román od prací jeho skandinávských současníků, například Norů Aksela Sandemoseho a Sigurda Hoela (i v češtině dostupné romány *Uprchlík křížuje svou stopu* a *Jednoho dne v říjnu*).

Město smutku a radosti je navíc jazykově svěží. Fotograficky přesné popisy hlavního města výborně rezonují s obálkou Pavla Hraha, na níž je černobílá momentka z anonymní ulice třicátých let.

Je zajímavé, že některé předválečné romány podobného typu ztratily po letech na síle. Jako by byly devalvovány zkušenostmi dvacátého století. Waltariho sonda se kupodivu skví jako časem nedotčená perla. Kus Finska precizně vyříznutý ostrým diamantem starého skláře, jenž malému Erkkimu Sunnilovi pomáhá vyrobit jeho vysněný kaleidoskop.

Karolína Stehlíková

Prožít to ještě jednou

Dan Simmons *Flashback*, přeložila Zdeňka Vaníčková, Plejáda publishing, Plzeň 2011

Dan Simmons patří k nejoceňovanějším a nejzajímavějším autorům science fiction (např. kanonická new space opera *Hyperion*), hororů (v kontrastu se Stephenem Kingem byl označován za „prince hororu“ a ke „králi“ se přihlásil románem *Černé léto*) a knih, u nichž žánrové zařazení ztrácí význam (např. „dickensovský“ *Drood*). Ve svém zatím posledním románu pak spojuje žánr sci-fi s detektivkou drsné školy.

Zdá se, že nejvýraznějším prvkem románu *Flashback* je až vulgárně přímá agitka pravičáctví (a že román je ja-



hhh h h

kousi ironickou protiváhou k „levičáckému“ *Pod Kupolí* Stephena Kinga), víry v oprávněnost pozice USA jako světové velmoci číslo jedna a odporu vůči kultuře islámu. Simmonsův román je však mnohem komplikovanější a velkou roli zde hraje kontext.

Flashback se odehrává v třicátých letech jednadvacátého století; denverský soukromý policista Nick Bottom se snaží vyřešit šest let starou vraždu syna vlivného japonského průmyslníka, při níž hrála roli i detektivova zesnulá žena. USA jsou v tomto románu zlomenou

a zbankrotovanou zemí, jejíž obyvatelé propadli droze umožňující zcela realistické znovuprožití vzpomínek. Právě návyk na tuto drogu činí z Bottoma kandidáta na vyřešení staré vraždy — jako bývalý policista se ve svých vzpomínkách může opakovaně vracet k výsledkům i protokolům.

Teorii o nepovedené agitce zdánlivě podporuje řada motivů — kritika Obamovy administrativy, prezentace osamostatněné Republiky Texas jakožto státu hrdinů a tvrdých rangerů; tedy země spravedlivé, kde se tvrdě pracuje, ale která právě proto oplývá ropou a steaky, a dojde i na postavu „napraveného“ levicového intelektuála.

Právě zde je ale třeba připomenout kontext Simmonsova díla; především dialogii *Ilion* a *Olympos*. Zdánlivě je jádrem těchto románů tematizace základních děl světové literatury — součástí děje byla i „božská“ rekonstrukce trojské války, v níž nad činy Achillea a dalších hrdinů bděl tým znovuoživených literárních odborníků zaznamenávajících odchylky od Homéra...

Skutečné téma však bylo jiné a Simmons se k němu nyní vrací. Jaké jsou kořeny naší kultury a identity, kam nás zavede jejich ztráta a především: kam až lze (pokud vůbec) ve jménu ideálů ustoupit ze svých stanovisek a zásad. S otázkou „ustupování“ získává na síle i motiv vysledovatelný už v Simmonsově tvorbě osmdesátých let — holocaust a strach z jeho návratu. I zde, stejně jako ve většině autorových sci-fi románů, postihne Židy katastrofa: tentokrát jaderný útok ze strany muslimů, při němž *opět* — jak autor ironicky poznamená — zahyne šest milionů Izraelců.

Z tohoto kontextu je jasné, že zdevastované USA nejsou produktem levicové (či pravicové) politiky, ale obecné tendence vzdávat se vlastních kořenů, neochoty bojovat za vlastní identitu a skutečnosti, že se lidé spokojují s náhražkami a nekonfliktními řešeními (např. v *Hyperionu* se lidstvo spoléhalo na UI a meziprostorové brány, v *Ilionu* a *Olymposu* čerpalo vzrušení pouze ze sledování rekonstruované trojské války, ve *Flashbacku* se utíká do vzpomínek).

Společným jmenovatelem tohoto eskapismu je pasivita a možnost mechanického opakování prožitku. Konkrétně v případě *Flashbacku* se tak minulost stává drogou. Autor

však nezavrhne minulost jako takovou; jen onen „konzumní“, závislost vyvolávající přístup k ní. V protikladu zde tak jsou Nickovy voyeurské „návraty“ za manželkou, které vyznívají jasně negativně, a záliba — kterou sdílí se svým synem — ve starých filmech, z níž vychází řada vtípných postřehů.

Minulost je tak platformou, na jejímž základě se lze odreagovat, ale také utužovat mezilidské vztahy, ba i obrodit upadající národ. Historií definovaná tradice je důvodem, proč v novém světovém uspořádání obstojí Republika Texas nebo proč je světovou velmocí Japonsko s jakýmsi postkapitalistickým šogunátem (jehož přednosti i zápory jsou ukázány na postavě Nickova partnera ve vyšetřování — Hideki Satoa).

Zajímavé myšlenky však nezastřou, že Simmons, který proslul schopností vystavět složité strukturovaný příběh s desítkami postav, v němž by si pohrál s žánrovými vzorci i odkazy na své literární oblíbence (i ve *Flashbacku* dojde na Shakespeara), tentokrát příběh podcenil. Působí lacině, když se kniha, která nabízí pouze dvě až tři dějové linie, uchyluje k zcela náhodným zvrátům a řešením typu deus ex machina. Nick Bottom od prvopočátku není poháněn svou dedukcí, ale záměry a činy zaměstnavatele, což z postavy, u níž je neustále zdůrazňováno, že má sehrát významnou roli ve hře o budoucnost národa, dělá zcela postradatelnou a zaměnitelnou figurku, u níž nakonec nevíme, proč je vlastně tak výjimečná a proč je jí dáván tak velký prostor. A Nick bohužel není jedinou postavou, která nutí k podobným otázkám.

Flashback je tedy logickým vyústěním Simmonsova myšlení a sleduje jeho tradiční témata i motivy, nicméně co do naplnění žánrových pravidel (či jejich sofistického porušení) a přirozenosti vyprávění se jedná o velký krok zpět. Román boduje spíše jednotlivostmi, jako je snaha izraelského básníka zachytit v obrazech krutou krásu jaderného výbuchu, který zničil jeho zemi, nikoliv jako celek.

U mnohých spisovatelů by se přesto jednalo o uspokojivý výsledek, pro autora, který v *Hyperionu*, vycházejícím z básní Johna Keatse a Chaucerových *Canterburských povídek*, neváhal podat jakési shrnutí padesáti let historie science fiction, je to však nepochybně málo. Boris Hokr

Lunapark srdce

Jakub Čermák *Stroboskopy*, Kniha Zlín, Zlín 2011



hhh h h

Čím to, že Rilkův povzdech „Ach, ale verše znamenají přece tak málo, píšeme-li je brzy“ nás napadne až nyní, nad právě vyšlými *Stroboskopy*, a ne již nad *Padavčaty* (2006), předcházející druhotinu tvůrce teprve dvacetiletého, v níž jako by lyrika zas jednou („nepřšíš / prcháš“; „labutím na Labi / se pletou krky“) vyvěřela zevnitř slov? Příčina tkví patrně v autorově dvojdomí, básníka a písničkáře. Symbolizuje ho i třetí sólové CD *Přítel holubů* přiložené ke sbírce. Cechovní nárok Mariny Cvetajevové „Verše musí být jedinou možností vyjádření“, kdy za slovy cihá pouze poušť ticha, je tak s přibývajícimi Čermákovými léty stále víc „narušován“ vábením písně.

Už se nedozvíme, co by obsahoval zamýšlený text na záložce *Stroboskopů* od Ludvíka Kundery, rovněž čtenářského ctitele *Padavčat*. Ten anonymní, z nakladatelství, že jde o „horečnatou změť“ především „delších bilančních pásem i krátkých laskavých zastavení a městských příběhů“, jakož i o návštěvu „do prudce osvětlovaných krajín i do pokojíků poklimbávajících u hrací skříňky“, je zato nesmírně přesný i vzácně sebekritický. Osamíme-li totiž s básníkovými texty někde na dovolené, stranou výdobytků civilizace, chtě nechtě nám na dně bezmála stopadesátistránkové sbírky — nepočítáme-li samostatné drahokamy veršů („prsty / proměň můj ret / v obzor“; „lampa se třásla jak mohyla“) — uvízne jen několik dovršených celků či jejich částí. Ze vstupního cyklu „Iniciace“ jmenujme především část VI. a VII., z „Večírku u hrací skříňky“ část Anna („Mám tolik dlaní / a mezi nohama / cikánskou písničku // stydím se, / raduju // včera mě, / Madame, napadlo / jak sněhu“), z „Obrázků z oblé krajiny“ čtyřverší bez názvu „pak uhnu koni“ a „modlím se“, dále celé „Vrchcáby“, „Fish and Chips“ a závěrem dvě pozoruhodné skladby „Sans la punctuation“ a „Písnička živým“. Ty jsou vrcholem, tvůrčím vytržením díky šťastnému pokřížení básně s písní. Byl-li Oldřichu Mikuláškovu volný verš „ohněm“, zde došlo k vzájemnému spálení všeho nadbytečného, píseň s básní si vyměnily srdce: „omrzlé rty se mi zvlínily písní místo odpovědi / praskaly jako molo do něhož moře zakrojilo loď // byla to píseň bez ozvěny // vím ještě svedu / hnát se k měsíci / jak ryby k dřevu v ledu“.

Vrátíme-li se zpět ke zdrojům elektrického napětí a posloucháme Jakuba Čermáka z CD anebo naživo na koncertě s kapelou či aspoň sólově v pouličním podchodu

některé z metropolí u nás, v Polsku, Francii nebo v USA „na cestě“ za Ferlinghettim, mnohé niterné slovní obraty a ponorná spojení sice ustupují „do ticha“, o to víc vnímáme tu spontánní, téměř archetypální energii v rytmech či arytmiích srdce („poslouchej spíš krev než vodu“), jež je vynáší. Přirovnává-li však někdo Čermákovu dosavadní písničkářství ke Krylovi, Nohavicovi... tak typem snad jedině k Oldřichu Janotovi, neboť i Čermákova píseň má vždy natolik básnický podklad, že „pročíst“ se k němu lze až po několikátém poslechu.

Recenzní rozdělení *Stroboskopů* na báseň versus píseň, hudbu versus ticho, popřípadě čistou plochu versus obraz (abychom neopomněli fantaskní pérovky výtvarnice Bány Motlové) je však relativní, neboť našim čtením, díváním se, posloucháním či tancem se vše zmíněné neustále promíchává, zrychluje, staví či rozsvěcuje, což asociuje právě tzv. stroboskopický jev, zvýrazněný fyzikálním názvem. Jeho etymologické kořeny vedou k řeckému sousloví, překládanému jako „pozorovat otáčení“. Pro vnímání tohoto edičního „tři v jednom“ je proto nemálo rozhodující, jak pocítujeme nevyhnutelnost verše a nezaměnitelnost výrazu, jestli reflektujeme nátlaky Skácelovy, Hrabětovy, M. Holuba, Kainarovy, básnický humor Wenzlův, logiku Wernischovu, to, co obsahuje naše osobní mytologie (Myrddin Wyllt) či erotikon, zda asociujeme v cizích jazycích, přečetli jsme si Steinbeckův román *Na východ od ráje* (timšel) apod.

Za všemi svými metaforami, postupy a odkazy, třebaže místy působí jako barevné náleky rozkmitané paprskovým kolem (slaný anděl, harpyje, ještěři peří), Jakub Čermák nějak je. Vtírá se však otázka, do jaké virtuality za poezii vymaňující se z „útočiště řeči“ (Topinka) vlastně jít. Nejde jen o jasně rozlišitelné inflace například v rovině spirituální: „a třeba jednou uvěřím / všem svatým knihám / a přestanu se přít / jestli je slovo od boha / nebo od člověka“ (vůči tělesně přesnějšímu „— prosil jsem kříž o víru / a daroval mi / protínání —“ z *Padavčat*). Jde i o nenápadnější polohy, třeba místopisně ukotvené v rozsáhlé skladbě „Teplice-Šanov“. Načteme-li tudíž do sebe rodácké strofy jako „pohladím svlečené Teplice po pupku / a z podbřišku jim vytáhnou opaněné / prasátko“, přestože se nakonec dopátráme objevitele lázeňských pramenů Kolostuje, zdaleka nás to nezasáhne natolik, jako když opodál v XXI. části

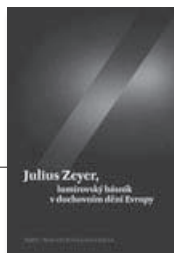
narazíme na „bílý břeh první noci / zamrzlé kaluže před nádražím / tady se klouzali / kati bez kapucí / tudy šli / a město ztichlo / zavřelo oči při polibku / veliké jazyky se draly / betonem jak / slzy / a hrudník sudet se svíral / malými výbuchy“, kdy najednou přestává být podstatné, odkud pocházíme nebo jaký k tomu slyšíme kytarový spodek.

„Kapodastrem duše je láska,“ vyhlašuje talentovaný Jakub Čermák ze své juvenilní prvotiny *Resumé sedmnáct*. Využijeme-li jeho písničkářskou metaforu, rozhodně by se dalo říci, že k výraznějšímu vyznění „strun“ *Stroboskopů* by přispěl stisk autorské trpělivosti a editorské přisnosti.

Zdeněk Volf

Zeyer na počátku milénia

Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy, eds. J. Kudrnáč, L. Nováková, Z. Urválková, M. Fránek, M. Novotná, T. Riedelbauchová, Host/Masarykova univerzita, Brno 2011



hhhh

Bylo by dobře zdůraznit, že to, co obálka inzeruje jako „knihu statí“, je sborník z konference, kterou pořádaly Ústav české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Katedra francouzského jazyka a literatury Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, Obec spisovatelů a Moravská zemská knihovna. Konala se v Brně na počátku listopadu roku 2007. Jak už tak bývá, někteří z pozvaných nedorazili, jiní pravděpodobně neodvzdali své příspěvky, další příspěvky byly naopak doplněny. Tak si také vysvětluji, že jsou tu dvě stati v polštině, které na konferenci nezazněly. Polyglot Zeyer by byl rád, ale nevím, jak dnešní čtenář, pro kterého už platí *slavica non leguntur*. Najdeme tu typické uměřené konferenční příspěvky, které byly limitovány přiděleným časem, delší, zřejmě přepracované studie (a na druhé straně studie, které po přepracování volají), jednoduchá, potěšující sdělení, typická tradiční literárněhistorická pojednání i statě obratně napsané v momentálně nejužňavějším vědeckém ptydepe. Pozornost je věnována Zeyerovi-prozaikovi (především románu *Jan Maria Plojhar* a novele *Dům u tonoucí hvězdy*), Zeyerovi-básníkovi (*Vyšehrad*, *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, *Zvěst lásky z Provence*), Zeyerovi jako inspiraci české hudbě i malířství a sochařství. Pojí je v celek jen jedna věc: sám spisovatel. A jak píše Veronika Heé, jedna z autorek: „Ti, kterých se Zeyerovo umění nikdy nedotklo, si těžko mohou představit, čím vlastně tato tvorba na jeho milovníky působí.“

Zeyerovo dílo, mající od počátku své obdivovatele i odpůrce, prošlo několika fázemi postupné aktualizace. První nastala hned po jeho smrti a kulminovala za okupace, ne bez souvislosti se stým výročím Zeyerova narození a čtyřicátým výročím jeho smrti. Tehdy byl hledán a nalezen — částečně díky zveřejňované korespondenci, ale také díky četným vydáním jeho díla, studiím a no-

vým monografiím. Zeyer byl představován jako vášnivý patriot a demokrat. To mělo samozřejmě důležitou roli nejen pro vlastní poznání Zeyerova díla, ale i pro bytostně ohroženou českou společnost. Tehdy byl ještě předmětem velkého zájmu Zeyerův soukromý život (třebaže se autoři snažili o jakousi diskrétnost) a ukotvení jeho náboženské víry, nicméně se zjevilo to, co bylo silně aktualizováno v druhé fázi, na konci osmdesátých let, jak o tom svědčí malý sborník z konference uspořádané v Roztókách v roce 1989 (vydaný ovšem v poněkud redukované podobě až v roce 1997): fascinující shoda života a díla, tedy kvalita, jejíž nedostatek byl v době normalizace silně pocítován. Jak si tedy stojí Zeyer na počátku třetího milénia?

Naštěstí přestalo být tematizováno Zeyerovo privattissimum — dotýkají se ho jen okrajově studie o psychologickém profilu Julia Zeyera, v němž se dozvíme, co dávno víme o jeho neurotičnosti, depresivitě aj. (něco jsme ale jistě nevěděli, totiž že mezi anamnestické údaje svědčící pro neurózu patří „hodiny stát u okna“), nebo stať analyzuje doktorskou práci Roberta Konečného, která pojednává o výkladu snů v díle J. Zeyera z roku 1930. Cítím tu především dvě tendence. První se soustřeďuje na zkoumání Zeyerových textů a podniká hluboké sondy do autorova rukopisu, jako by chtěla konečně odhalit, co je to, co nás na Zeyerovi vábí. Nedojde tu samozřejmě k žádnému velikému překvapení, pootáčení úhlu pohledu objevuje jen jiné, zajímavé konfigurace a potvrzuje, že Zeyer je sofistikovaný vypravěč jak ve své próze, tak ve své poezii. Druhá tendence je nesena snahou zasadit Zeyera do širšího evropského kontextu — ať už prostřednictvím hledání Zeyerova vztahu k jiným oblastem v prostoru i v čase (středověk, baroko, Francie, irská tematika, čínská literatura aj.) nebo úsilí najít duchovní spříznění s jinými autory (Huys-

mans). Odtud pak vede přímá cesta ke zkoumání české národní identity a konceptu střední Evropy (bohužel jen příliš povšechně načrtnuté).

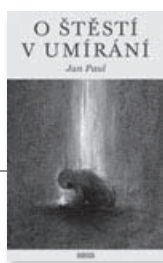
Bylo by pošetilé komentovat na tomto místě všech čtyřicet příspěvků. Snad stačí sdělení, že si každý najde své. Já pak mohu prozradit, že mne obzvláště potěšila stať Joanny Królak a Piotra Ślusarczyka z Varšavy, precizně konfrontující buddhismus s jeho evropskou interpretací a dokládající zeyerovské zkreslení buddhismu podřízením teozofii a okultismu. Překvapila mne studie Petera Deutschmanna, slavisty z univerzity v Grazu, jdoucího klidně a odvážně proti proudu a hledajícího v Zeyerových dramatech *Doňa Sanča* a *Neklan* konkrétní vyjádření Zeyerových politic-

kých postojů. Pěkná sémantická studie Martina Tomáška z ostravské univerzity mi odhalila krajinu Zeyerova *Vyšehradu* v novém světle. Samozřejmě, každý z nás by jistě vznesl mnoho otázek, přál si to či ono doplnit a podívil se, proč tu třeba nebyl zhodnocen přínos poválečné literárně-historické produkce (když už redaktoři měli k dispozici bibliografii obsaženou v příslušném hesle v *Lexikonu české literatury*, jak přiznali) alespoň tak, jak to učinila H. Pavlincová pro dobu okupační... Podstatné však je, že mnoho inspirace najdeme snad v každém druhém příspěvku, což je pravý přínos tohoto sborníku. Ale ta skutečná kniha o Zeyerovi, na kterou čekáme, to ještě není. Asi ještě nena-zrál čas.

Eva Stehlíková

Vážnost života

Jan Paul *O štěstí v umírání*, Barrister & Principal, Brno 2011



hhhh h

Když se na knihu výtvarníka a publicisty Jana Paula podíváme nikoli z hlediska lineárního plynutí příběhu, který popisuje péči autora a jeho dětí o matku/babičku během posledních let jejího života, nýbrž shora jako na nějakou plochu, uvidíme rozsáhlou, byť velmi stručně a hutně vylíčenou kroniku života jedné rodiny. Soustřeďuje se kolem centrální osobnosti Paulovy matky, rekapituluje život generace, která už mizí.

Jan Paul píše rychle a ve zkratce, vede ho k tomu totiž jeho hlavní záměr: ukázat, že na pozadí umírání a smrti se odrážejí jako v zrcadle hlavní kontury života, že se zde zvedá opona a padají masky. Není také třeba hledat zpětně nějaké ospravedlnění a smysl, že to tak vlastně mělo být. Hledá-li Paul zpětně Boha v niterném prožitku toho, co se jemu osobně přihodilo, nesnaží se naopak vůbec o nějaké útěšné nasvícení minulosti jako něčeho, co vlastně bylo dobře, že tak bylo. Chyby, jejich následky, prázdnota a zranění, to jsou pro Paula reálné věci par excellence, s nimiž se dá něco dělat teprve tehdy, když je člověk vezme vážně a přestane od nich utíkat. Smrt nás usvědčuje, že nejsme tak jiní, jak bychom si chtěli myslet, a že když se řízne do hloubky, jsme stejně nazí, bezmocní a vrženi jako lidé před tisíci lety. Paulova kniha, a snad právě proto, že je zcela konkrétní, má v tomto smyslu univerzální význam: vrací nás k údělu člověka jakožto člověka.

Knihu Jana Paula *O štěstí v umírání* lze číst několika různými způsoby. Ten nejpovrchnější bude hledat šťast-

ný konec a nalezne ho: autorova matka umírá šťastná, autor sám v jejích posledních chvílích nachází věčnost, mění svůj život a prostřednictvím Prozřetelnosti se stává lepším člověkem. Toto je nebezpečí Paulovy knihy pro čtenáře, který si nepovšimne, že Paul píše vyznání, a ne reportáž, že jeho Bůh nedělá věci lehčími a jednoduššími, ale je nalézán skrze jeho milost až zpětně s bázní a chvěním. Paul by ji ovšem našel i tehdy, kdyby smrt své matky zaspal nebo kdyby ona trpěla. Jeho kniha je totiž o štěstí v umírání, ale v naprosto neobyčejném, netriviálním smyslu. Nalezení takového štěstí vyžaduje složitý vnitřní vývoj, a to je skutečný námět Paulovy knihy.

Jiným úskalím, které povrchnímu čtenáři při čtení hrozí, je chápat knihu opět ve smyslu reportážním jako upozornění na způsob, jak nelidsky lidé umírají v nemocnicích a jak vlastně vypadá naše nemocniční realita. Nicméně právě proto, že se jedná o autentický příběh, není tu kontrast černé a bílé, není tu aktivismus a moralizující návod, jak věci zlepšit. Je-li někdo ironizován, zesměšňován, tvrdě kritizován, pak je to autor sám, ale v něm a s ním vlastně běžný způsob života naší doby. Konkrétní lidé (včetně autora) jsou spíše jeho obětmi, slabými a zmatenými, než jeho příčinou. A když je prázdnota konzumerismu vycucá a zůstává jim jenom smrt za plentou tak jako autorovu otci, mohou objevit, že to nebylo všechno a že v člověku je cosi mnohem více než konzum, například soucit (výmluvná konverze autorova otce před smrtí, jeden z vrcholů knihy).

Z hlediska formy je Paulovo dílo prosté, nehledá v novátorství formy nějakou novou výpověď, ba nehledá novou výpověď vůbec, a zřejmě proto ji nalézá. Je nová, protože je „stará“, protože se vrací ke starému, původnímu, univerzálnímu — k umírání. Paulova kniha vchází do této třinácté komnaty konzumní civilizace, stejně jako autoři beat generation do třináctých komnat jejich doby, totiž reálným, proměňujícím příběhem vlastního života.

Paul nepíše příběh pro příběh, nesměruje k nám (s výjimkou doslovu, ale ten už s vlastním příběhem nesouvisí), nýbrž snaží se sám pro sebe shrnout a uchopit, co zásadního se mu v životě stalo, co ho proměnilo. A tak se musel autor postavit sám proti své slabosti, protože mu na jeho matce záleželo. Tento jeho autentický heroismus ukazuje současného člověka z nové, netušené perspektivy, říká totiž na konkrétním příkladu, že ani dnes člověk nemusí být pouze konzumentem, selhávajícím ničemou, nýbrž že je schopen velkých činů. Možná paradoxně, ale například z křesťanského pohledu je to zcela přirozené. Hrdina je nenápadný, jeho hrdinskost neslouží jemu, ale druhým, a proto je skutečným hrdinou.

Jak ale mluvit o „takových věcech“ uprostřed toliké zábavy, kdy z médií řvou do všech stran „hezké večery“ a reklamy a posedlost štěstím a růstem? Jak mluvit o problému, který čeká nás všechny, totiž o smrti? Paul podle mne správně předpokládá, že otevřít tuto zakázanou kapitolu lidského života vyžaduje hlubokou proměnu myšlení naší civilizace. Štěstí totiž není, a to je jedno z hlavních poselství Paulovy knihy, možné jako pouhá bezbolestná spokojenost, naopak vyvěrá ze zápasu o sebe sama tváří v tvář druhému, na kterém nám záleží, a neobejde se bez bolesti.

V doslovu knihy Paul možná až příliš zdůrazňuje nutnost péče o kvalitu umírání, jako by jeho postoj byl jakousi alergickou reakcí na útěk před smrtí a umíráním v naší konzumní civilizaci. Jako by říkal, že musíme emancipovat umírající, kterými se ostatně dříve či později všichni staneme. Paul měl štěstí, že jeho zážitek smrti vlastní matky byl nakonec opravdu krásný (mohla umírat v krutých bolestech, vyžadujících podávání opiátů, nebo s identitou rozbitou metastázemi v mozku atd.), ale v tom to „štěstí v umírání“, o kterém jeho kniha vypráví, právě není. Je v tom, že našel sebe a smysluplnou vážnost života. Boris Cvek

Recenze debutu jako epitař?

telegraficky

Stanislav Denk, Elkan Hayek, Petr Kadourek,
Andrea Platznerová, Markéta Pilátová

Známa věc: čtenářů poezie u nás není mnoho. Autorů je zřejmě víc, překryv obou skupin asi není příliš výrazný. Podstatným faktorem je nicméně relativně vysoká, domnívám se, úmrtnost autorů po prvotině či druhotině.

V telegrafkách otištěných v březnu 2009 jsem psal o prvotině Stanislava Denka (1962) *Kámen mlýna*. V závěru jsem konstatoval zvědavost na druhou sbírku. A už je tady! Jmenuje se *Obruče vzduchu* (dybbuk, Praha 2011) a — zklamala mě. Po formální stránce zůstala Denkova poezie usazená a pevná. Tenduje k hutnosti, čteme povětšinou dvojice čtyřverší (se střídavým rýmem, ale také třeba jen se souzvuky až posledních vokálů), nejkratší texty jsou čtyřveršové, nejdelší mají veršů jedenáct. Odsekávaná, osamostatňovaná slova, strohé i holé věty, přesahy, náklady významů. Tato naznačená charakteristika platí především pro první a částečně pro třetí oddíl. Oddíl prostřední je formálně uvolněnější, a tedy (opět) čtenářsky vstřícnější. Úvodní oddíl je ukotven ve venkovské kraji-

ně a má výrazné rustikální kontury: je vymezen sluncem a stínem, deštěm, větrem, stromy, krví, světlem, ohněm a dýmem, tichem, hlínou a lány pšenice. Úcta. Víra. Starost (!), bolest, „rmut“, tíseň, pokora. Nejednou se skloňuje osud („Pomalý rytmus / dýmu. Osud / tká závoje.“), život, duše, vesmír. Ve srovnání s prvotinou se tematický záběr Denkovy poezie zúžil. Chcete-li, je soustředěnější, ale přesněji se vyjádříme, řekneme-li, že je chudší, jednoznačnější. „Úhoru ruce pozvedají / bránu panenské země. / Obruče vzduchu praskají. / Pravda září temně.“ A obnaženější. „Hladina. Jezera tvrdá / jizva. Rudá bolesti / Slunce. Zákona hrdá / šlápěj tmy. Rozcestí.“ Slabiny víc trčí. Otázky se vytratily. Druhý oddíl sbírky je tematicky více uzavřen v domě, v místnosti, v člověku; třetí, závěrečný oddíl se pak nese na vlnách Luny, noci a snů. „Touha spasení“, naděje, tiché volání po setbě „čistých rukou“, proti „chladným srdcím“. Hlas volajícího na poušti? Bohužel slabne...

Pod sbírkou *Rozdělování nebe* (Barrister & Principal, Brno 2010) je podepsán **Elkan Hayek** (1964). Na zadní straně obálky o debutujícím autorovi čteme, že pochází z východomoravské židovské rodiny a že jeho pradědeček byl neoficiálním rabínem hlásícím se s malou skupinou svých stoupenců k chasidismu. Katolická větev Haykových předků pak žila na západní Moravě. Takto formulovaný medailon přirozeně vzbuzuje jistá očekávání. Ale v sedmapadesáti básních, rozčleněných ještě do pěti oddílů, toho čtenář příliš nenachází. Po formální stránce se Hayek snaží dbát na rytmus a jistou melodii. Verše plynou volně, nejednou jdou v daktylských či trochejských stopách, ne vždy ale jistě. Jednotlivé strofy jsou s oblibou nasyceny rýmovou dvojicí, ovšem invence autora je pramalá (v textu na s. 37: kroky — roky, být — žít, zebe — sebe; objeví se i láska — praská). Nejčastějšími tématy veršů jsou autorova víra a láska plus pokušení ve směru k ženám, řekněme konflikt těla a duše. „Bůh je tu s námi / už sotva jako svůj stín / mlčí a jen ho tušíme.“ Hayek si ujasňuje svůj vztah k Stvořiteli. „Stále věřím tvému jménu // Oni tě všichni chtěli mít / skládali si tě k obrazu svému / Od nich musel jsem se oddělit / jinak bych nedošel k nepoznanému.“ Pokorný vzdor. Autor tematizuje ztracení, nalézání, výzvy, zmar, jistoty. A ono „rozdělování nebe“? „Nebe je v srdci / když cítíš kouzlo žen [...] Nebe je moje, tvoje, naše / dělí se jako pastviny / Bůh není pastýř jediný [...] Nebe je tady.“ „Jsi tu a miluješ“, „k životu potřebuješ sebe“. Já, tady a teď. Je k podivu, že pak znovu a znovu řeší ona ženská pokušení, zas a zas se brání ženě/ženám? A potom? „Můj Bože, proč já hledám ještě? / Mám svoji ženu, s ní jsem v ráji.“ Láska opravdová i ta v uvozovkách, přelétavá, sobecká atp. A plno trošku omšelých pravd, sdělení, která si povytce dívenky opisují do svých sešitků: „Život je hádanka, / můžeš ji uhodnout.“

Debutem je také sbírka *Úlomky hlíny* (Dauphin, Praha 2011), jejímž autorem je **Petr Kaďourek** (1962). Kaďouřkova poezie se hlásí k tradici křesťansky laděné lyriky. Je pokorná, civilní, prostá, tichá, mélická, trochu plachá, prosycená nadějí, vírou a důvěrou v Pána. „Zpěv ptáků předbílá, dál prosí chudí / a dočkají se proměny, / až slunce, co se vymklo z pasti, vzbudí / zapomenuté kořeny,“ píše Kaďourek v básni psané na Popeleční středu. Zazní i tóny bolesti, strachu, tmy, viny. Čtenář ať nečeká žádné myšlenkové, formální nebo jazykové výboje, překvapivé metafory, které by paměť podržela. Poměrně často se pracuje s řečí vázanou (rýmy ve strofách mají povětšinou konfiguraci střídavou, ale setkáme se i se strukturami abcabc, abcabc nebo abcdbd), verš má nezřídka jambický spád, někdy daktylský atd. Výrazným rysem sbírky jsou brněnské reálie, pozornost věnovaná přírodním motivům a proměňám

krajiny v ročním cyklu („Do bílých znamení na polích / mísí se úlomky hlíny“), ale také projevy sympatií k řekněme „vyděncům“, zvláště Romům a také lidem bez domova, projevy odmítající zlobu, slepotu či lhovost vůči těmto „bratrům“. Objeví se i výtky vůči naší současnosti. Někdy jsou slova trochu krkolomně složena („Bez zámku plot zná otevřená dvířka“), jindy vyznívají poněkud naivně (například když autor vítá čerstvý sníh: „Pod nohama dovádějí hejna malých hvězdiček“), často jsou verše příliš doslovné. Vědomý krok zpět, ale bohužel i poněkud stranou.

Andrea Platznerová (1971) je v medailonu svého literárního debutu *Hledám svůj rým* (Galén, Praha 2011) charakterizována jako Slovenka, psychiatrička a psychoterapeutka. Její poezie je civilní, v řadě textů velmi blízká próze, ale zdá se, že próza se autorce jeví příliš — prozaická. „Asi stále věřím / a bez přestání hledám / Ono se totiž nedá / — nebo já to neumím / žít bez lásky / A tak kladu slovo za slovo / rým za rým / pocit na pocit / maluji své obrázky / z písmen / a myslím při tom / na toho jednoho / jediného / čtenáře / co na můj rým naváže / svým rýmem / a nemusí to být / žádný dokonalý rým [...] Nechce tohle nakonec / každý — / najít svůj rým?“ Verše nezaujmu metaforou, hudebností, natož rýmem, který Platznerová hledá (spíše si více či méně úspěšně občas zarýmuje). Přesto mohou čtenáře oslovit. Nadhledem, sympatickou sebeironií, vtipem, vypořádáním textu, momenty nejednou vybroušenými do bonmotu. Dodejme, že vedle lehčích tónů zní z řady básní nostalgie, smutek, stesk. Vrátil-li se k autorčiným charakteristikám z medailonu, slovenština zazní jen několika slovy a strofou v básni „Ztraceno v rozvodu“, objeví se variace na téma uherská krev, teskné uherské housle a hřívý hunských koní, probleskne i maďarština. Ale lidskou psychiku Platznerová probírá v portrétech a jakýchsi veršovaných minipovídách notně. A to především psychiku nestálých mužů, kteří zklamávají ženy, i těch milujících dobráků, které pak ženy podvádějí atd., a psychiku žen, žen žárlivých, přelétavých, marnivých, žen „rafik“, ponejvíce ovšem opouštěných, zklamávaných, toužících, hledajících a — nenalézajících. Andrea Platznerová hledá svůj rým, svou cestu, svého Muže. Její verše ale většinou míří neúprosně a nenávratně do ztracena.

Zatýkání větru (Větrné mlýny, Brno 2011) je básnickou prvotinou prozaičky, překladatelky a autorky knížek pro děti **Markéty Pilátové** (1973). Graficky působivě vypravená sbírka obsahuje „jen“ devatenáct textů (dva z nich nicméně zabírají dvě desítky stran). Pilátová do veršů napustila něco epičnosti, krapet tajemství, trochu poetiky dětských snů, trochu reálií z jižním sluncem spalovaných a mořem omývaných míst, něco femininní dikce a s po-

telegraficky

mocí několika svých ženských prapředků (prapředkyň?) se pokouší najít samu sebe. A lásku. „Kam patřím, ví vítr sám / A já ho zatýkám.“ Bílý had spící v kořenech, několik ženských portrétů. Portrétů žen (Babalu, Tatiana), na jejichž rastr můžeme položit také prababičku Dolfinu, babičku Jenůfu i básničku. „Jsem sběračka mušlí / Černá stařena / Zakletá, živá, mrtvá voda mnou protéká / Jím svý úlovky zaživa / Ropná pěna, lepkavá, teplá / Tvý proudy do mýho těla.“ Trošku hněv, vůle jít (žít) dál navzdory osudu (jak se říká — jít za štěstím, za svým snem), uplývající roky. „Něco se ztrácí / Z britkosti pohybů, z tíhy touhy / Něco nabírá grády / Něco, co bylo, je a není / Štěstí se prudce schovává Dolfině / Jenůfě / A mně / Pod sukně.“ Vášně, nenávisť, umění zařikávat (zaklínat, proklínat), láska i neláska. „Dolfině to nedávej! / Řekla praprababička

babičky / Babička byla její vnučka, Dolfina její dcera, kterou neměla ráda [...] Máslo Dolfině Jenůfa vždycky dala.“ Touha po muži, „divé soše“, po tom „chlapovi z jeskyně“: „Když odešel, řekla Dolfina / Přišly stíny dlouhých dní / Když nepřišel, přišly temný doby.“ A jinde: „Jenůfa, já a Dolfina / V každé z nás.“ Lze hovořit o podobě ženského údělu? „A já piju, protože piju / Protože žena, která pije, je mužem.“ Poměrně temný spodní proud. Jemné a umné (na tak relativně malém prostoru) variování některých motivů (vlci, motýli, vítr nebo jeskyně). Zmiňme i jazyk podporující obraznost veršů: v některých básních například funkčně prosakuje obecná čeština nebo se objeví slova z Dolfinina světa (Dolfina „slehne“, perličky se „hrdlí“). Z předložené pětice sbírek je Pilátová jednoznačně nejzajímavější.

Petr Odehnal



Haiku strip © Bob Hýšek & Tom Kopriva

*Vlažen do děje:
praskot stvolů, ryk kukel.
Nemravná gesta.*

Děkujeme za Vaše básně! 2011

První ročník básnického setkání na zámku Kratochvíle

Dokáže se vzájemně respektovat a obhacovat dvacet básníků, kteří mohou mít pravděpodobně společné pouze to, že jejich tvorba je podstatná pro dva konkrétní čtenáře? Lze v reálném čase a na určitém místě vytvořit společný prostor pro vzájemné spolubytí těchto tvůrců? První ročník básnického setkání na jihočeském zámku Kratochvíle a v jeho okolí, konaný od 9. do 11. září 2011, se o to pokusil.

Z původní dvacítky oslovených básníků jich napoprve přijelo osm — Robert Fajkus, Ondřej Hložek, Pavel Kolmačka, Viktor Špaček, Vladimír Šrámek, Ladislav Zedník, ze Slovenska dorazili Andrej Hablák, Rudolf Jurolek. Do desítky účinkujících je doplnili organizátoři setkání Radek Štěpánek a Vojtěch Kučera.

A bylo se! Městečko Netolice, bývalá rožmberská obora, hradiště Ján, rybník Podroužek. Svobodná Blata Karla Klostermanna... Autorská čtení v zahradě renesančního zámku, vycházky, diskuse u piva, společné noční ticho u hladiny vod. Vůně i chuť ryb, babí léto... V autokempu (sloužícím jako zázemí) právě probíhající mistrovství České republiky lodních modelářů — žáků. Tři společné dny, tři hodiny poezie, dvě desítky posluchačů (výtežek z dobrovolného vstupného činil úctyhodných 1070 Kč). Souznění — sdílení — radost!

Jak mi po setkání napsal Rudolf Jurolek: *Za nejdůležitější pokladám kontakt so súčasnou českou poéziou a získané nové priateľstvá. Verím, že to bude pokračovať...* Mimochodem: po čtení přítomní posluchači doslova trhali Rudolfu Jurolkovi jeho nejnovější (u nás žel nedostupné) sbírky z rukou! Povzbuzením pro ty, na které se nedostalo, může být fakt, že Jurolkovu prvotinu *Posunok* (1987) lze díky institutu povinných výtisků, platnému už před rozdělením Československa, sehnat i v některé z tuzemských knihoven; autorovi těchto řádků se to podařilo v Moravské zemské knihovně v Brně. Takže zase za rok! A budou i Slováci... Pro zájemce uvádím, že fotografická reportáž ze setkání je k dispozici na adrese <http://picasaweb.google.com/nehybnost/Dekujeme-ZaVaseBasne2011> | *Vojtěch Kučera*

I /
*Stín odtikává poledne
 není co by se pohnulo¹
 Světlo
 — s moudrostí úměrnou
 svému věku —
 mlčí²*

*Tělem hledá pták v povětrí
 proud co ho vezme nahoru³
 Do švestkových plodů
 sen se uzavírá⁴*

*S ubýváním světla
 mokvají místa:⁵
 vidíš to stříbro tam
 a támhle jak už není?⁶*

*Rozpršelo se
 zmizely hranice věcí⁷
 Pták který zůstal
 doštěbetává pod římsou⁸*

II /
*Nepouštěj na mě
 smečku slov⁹
 Na velkých bílých zdech ještě
 září světlo
 plochý nátlak ticha v divoké zahradě¹⁰*

*Ta trocha tmy
 na špičkách prstů spí¹¹
 jako by věděla
 co chceš vyslovit¹²*

- ¹ Petr Španger
- ² Ladislav Zedník
- ³ Viktor Špaček
- ⁴ Jakub Hlaváček
- ⁵ Pavel Kolmačka
- ⁶ Vojtěch Kučera
- ⁷ Miroslav Olšovský
- ⁸ Robert Fajkus
- ⁹ Ondřej Hložek
- ¹⁰ Kamil Bouška
- ¹¹ Radek Štěpánek
- ¹² Jakub Bělán



Čte básník Pavel Kolmačka

*Zrno — jádro — srdce
 je ukryté¹³
 takřka dokonale ladí
 s ještě probleskujícími zbytky přírody¹⁴*

*Tam kde se probouzejí
 zapomenutá místa¹⁵
 dech zavíraných vrat posílá je zpátky
 do peřin¹⁶*

*Za noci
 i za dne¹⁷
 v remízu větve
 poletují mezi kmeny¹⁸*

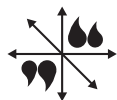
III /
*V nepredstaviteľnom chvení vedomia
 keď sa myseľ očisťuje a zostupuje
 na dno seba samej¹⁹
 spievam o snoch bez písmen
 neustále otváram dvere dokorán²⁰*

*Pozerám von oknom
 onedlho zomriem²¹
 Nezostane nič: to
 je pokoj²²*

- ¹³ Jiří Mědílek
- ¹⁴ Petr Halmay
- ¹⁵ Lukáš Marvan
- ¹⁶ Jakub Řehák
- ¹⁷ Vladimír Šrámek
- ¹⁸ Martin Švanda
- ¹⁹ Andrej Hablák
- ²⁰ Peter Cibák
- ²¹ Erik Jakub Groch
- ²² Rudolf Jurolek



Martin Wágner Západní Sibiř 2009



Martin Wágner Kurily 2001 (výřez)

Neboť Kundera skandálem je, o tom nemůže být pochyb. Jeho umění je dokonalý přestupek. Proto bych se zde coby mladý spisovatel rád pokusil o jakýsi přehled skandálních poloh, které Kundera v historii románu zaujímá. Milan Kundera dosahuje originality radikálním odlehčením, v němž jsou všechny naše představy o touhách, politice, etice, tedy o všem, co tradičně spadá do kategorie věcí závažných, podrobeny těžké zkoušce. A tento rozvrat sám spočívá na dalším, snad nejhlubším rozvratu: milující, svatokrádežné práci na proměně historie a umění románu. Ano, skutečný skandál u Milana Kundery představuje radikálnost jeho techniky.

Adam Thirlwell: Skandální lehkost tohoto bytí

Když vycházela *Totožnost*, prohlásil Milan Kundera, že po *Nesmrtelnosti*, v níž podle svého již plně využil sonátové formy, tj. „rozsáhlé kompozice o několika kontrastních větvích“, se rozhodl, že v *Pomalosti* přejde na „umění fugy“. *Pomalost* (ostatně jako *Totožnost* a *Nevědění*) je důkazem takového posunu: krátký formát, jehož struktura se od začátku do konce odvíjí od jediného jádra, odměřována kapitolkami se společnými motivy („práce s motivem“), které se v různých variantách navracejí („variacie na dané téma“).

Massimo Rizzante: Umění fugy

To je jediný obsah prohlášení, jímž se Kundera zříká rodného jazyka: jako by se omezením výrazových prostředků chtěl ještě zásadněji přiblížit tomu, co nám chce sdělit. Přesto zůstává jeho přesný a nenápadně muzikální styl naprosto osobní — rozdíl mezi Kunderovým „českým“ a „francouzským“ způsobem stavby vět či volbou slov jsou zkrátka k nenalezení. Je to spíše naopak, Kunderova myšlenka jako by stále víc naplňovala jeho styl i výrazivo. Dochází tak k vytvoření zcela nové, osobité syntaxe, které přechod z jednoho jazyka do druhého nečiní žádné potíže.

Benoît Duteurtre: Sňatek z rozumu



Kundera v Plejádě

Na okraj edice a tematického bloku

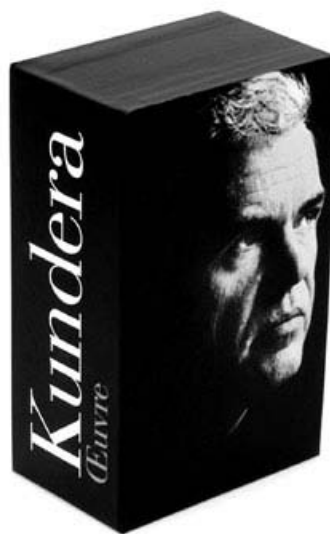
Milan Kundera ve svých esejích často mluví o „velké plejádě střeoevropských autorů“, volném uskupení spisovatelů, mezi něž řadí zejména Franze Kafku, Witolda Gombrowicze, Hermanna Brocha a Roberta Musila. Dnes už je mimochodem jasné, že i on sám má v této neformální konstelaci své pevné místo. Hvězda Milana Kundery však nyní zazářila ve zcela jiném souhvězdí, nesoucím ovšem stejné jméno. Francouzské nakladatelství Gallimard vydalo letos souborné dílo Milana Kundery v prestižní edici *Bibliothèque de la Pléiade*, exkluzivní knižní řadě klasiků francouzské i světové literatury. Někdo by řekl, že Kundera je už beztak dávno klasikem a vydání v Plejádě na tom sotva může něco změnit; jiní si tento počín vyloží možná dokonce v tom smyslu, že Kundera přestává být pro současnost relevantní a definitivně se stěhuje mezi „kožené vazby“ ve vyšších patrech knihovny; a všichni si asi budeme myslet své o čtenářích, kteří se nemohou dočkat, až své ohmatané paperbacky vymění za dva elegantně vyvázané špalky nažloutlého biblového papíru v souhrnné ceně přesahující sto eur.

Přesto edice souborného díla v Plejádě znamená ocenění, jemuž se v literárním světě máloco vyrovná. A ty knihy jsou prostě krásné. Sám jsem kdysi na stáži ve Francii neodolal a koupil si svazek románů Andrého Gida (pravda, jen v antikvariátu, ale i tak to pro rozpočet chudého stipendisty znamenalo citelnou ránu) — jen proto, že jsem Gida miloval a chtěl jsem ho vlastnit v nejlepším možném vydání. Z té knihy jsem si četl málokdy (je to docela nepohodlné a člověk má pořád strach, že se mu na to vylije kafe), ale nevzdal bych se jí za nic na světě. Plejáda je především symbol — samozřejmě pro autora, ale i pro čtenáře, který si knihu kupuje.

Dosah plejádovského vydání Kunderova díla ocenil i francouzský měsíčník *Le Magazine Littéraire*, který při této příležitosti věnoval spisovateli několik desítek stran

svého dubnového čísla. Výbor z tohoto tematického bloku nyní přinášíme v příloze Světová literatura. Texty se zabývají mnoha aspekty autorova díla, mimo jiné i těmi, jež česká recepce dosud nebrala příliš v potaz. Snad tedy budou plodným příspěvkem do diskuse o spisovateli, který sice rozměry českého světa dávno překročil, ale jehož bychom se za nic na světě nevzdali. -mse-

Tematický blok pro Le Magazine Littéraire (duben 2011) připravil Maxime Rovere. Z francouzštiny přeložil Denis Molčanov.



Metafyzika románu

Rozhovor s **Françoisem Ricardem**

Jaké je místo Milana Kundery v dějinách literatury? Na tuto otázku odpovídá znalec Kunderova díla, quebecký autor a literární kritik François Ricard, který stál v čele vydání spisovatelových sebraných spisů v edici „La Pléiade“ pařížského nakladatelství Gallimard.

Co se v literatuře změnilo dílem Milana Kundery?

Dvě důležité věci. Především místo a definice románu, který již není považován za jeden z mnoha dalších literárních „žánrů“, ale stává se plnohodnotným uměním, lišícím se například od poezie stejně zásadně, jako se malba liší od hudby. Umění jako zvláštní, jedinečný způsob vidění světa a jeho chápání. Z románu pojatého jako umění s vlastní historií (odlišné od poezie nebo divadla), „metodou“ (próza, ironie), látkou (postava) a především vlastním námětem (lidská existence) vytvořil Kundera jednu z dalších podob vysokého umění naší doby, nejdříve v praxi a později také teoreticky, když v esejích *Uměním románu* počínaje a *Setkáním* konče vytvořil dlouhou meditaci nad tím, co bych se nebál nazvat „metafyzikou románu“. Ne napadá mě nikdo jiný, kdo by se mezi romanopisci v podobném rozsahu zamýšlel nad jedinečností a možnostmi svého umění, kdo by dokázal věnovat takovou představitost obnově formálního i tematického bohatství románu a nasměroval ho zpět k jeho základnímu poslání — objevení toho, „co jen román může objevit“.

Další změnu, k níž toto dílo napomohlo (či přispělo), představuje obnovení goethovské myšlenky „světové literatury“. Kundera je sice českého původu a později získal francouzské občanství, ale jeho dílo nelze považovat ani za české, ani za francouzské. Patří do jiné oblasti, historie, „korpusu“, než je ta, s níž ho pojí jazyk, nebo spíše jazyky, v nichž bylo napsáno: do prostoru románu, který přesahuje

pojmy, jako jsou národ a jazyk. A takových spisovatelů není v současnosti mnoho. Kundera je čten ve všech velkých jazycích Evropy a Asie, jeho dílo studují po celém světě a jeho vliv lze rozeznat u kritiků i romanopisců, ať jsou odkudkoli. To, že se tak děje prostřednictvím francouzštiny (původní jazyk sedmi titulů a „nejvěrohodnější“ překladový jazyk prvních osmi jeho děl), by nás mělo těšit a snad dokonce i trochu povzbudit, co se osudu našeho jazyka týče.

Ve svých textech často zdůrazňujete, že pouze politická nebo sociologická četba Kunderových románů nestačí. Proč?

Taková četba nejen nepostačuje, ona přímo škodí — dává totiž přednost právě tomu, co samo dílo odmítá a proti čemu se svým způsobem stavělo. Protože Kundera pochází z komunistického bloku, byl až příliš dlouho čten jako spisovatel „disident“. On se tomu sice bránil, sám sebe označoval za prostého romanopisce, ale přesto byl téměř až do pádu Berlínské zdi chápán jako „angažovaný autor“. Jeho dílo přitom tvrdí pravý opak — jistě, politika i historie jsou přítomny, ale pouze jako zásobárna konkrétních situací (situačních pastí), díky nimž se odkrývá jediná věc, o kterou autorovi románů může jít: nevyčerpatelná složitost existence. Tak například *Život je jinde* nepojednává ani tak o mechanismech totalitní společnosti, jako spíše o „lyrickém postoji“. V románu Tomáše a Terezy zase nejde o příchod sovětských tanků v roce 1968, ale o „nesnesitelnou lehkost bytí“. Číst Kunderovy romány jako socio-politické dokumenty tedy znamená jejich nutné znetvoření a zneuznání jejich hodnot.

Rozhovor připravil Maxime Rovere. Kráceno.

François Ricard je univerzitní profesor a spisovatel, působí na McGillově univerzitě v Montrealu.

Román jako svobodné pásmo

François Taillandier

Milan Kundera odmítá povinnost volby mezi realismem a formalismem, výpravností a teorií, čímž se staví na obranu jiné modernity, té, která vyvěrá přímo ze „zneuznávaného dědictví Cervantesova“.

První francouzské vydání *Žertu* uváděla halasná Aragonova předmluva nazvaná „Román, jež považuji za dílo značné důležitosti“. Velký spisovatel a komunista se jí chtěl distancovat (trochu pozdě, řeknou někteří) od dědictví stalinismu a osobně se postavit za intelektuály pronásledované v Československu po potlačení pražského jara (které se mimochodem o něco později přímo zasloužilo o zánik jeho týdeníku *Lettres françaises*). V dalších vydáních již tato předmluva chyběla. Nebylo to však dílem nějaké nevděčnosti; rozhodnutí vycházelo z hluboké reflexe, kterou autor *Směšných lásek* věnoval něčemu, co by se dalo nazvat „prostor působení“ literárního díla jako takového. Tato reflexe se *mutatis mutandis* stále dotýká nejen autorů ve Francii, ale i těch, kteří patří do světa, jemuž se tehdy říkalo „svobodný“. Umělecké dílo nežije samo od sebe. Aby mohlo získat nějaký smysl, ovlivnit lidské vědomí, způsob, jak na svůj svět nahlížíme, musí projít jistou mediací (nikoliv „mediatizací“!), která ho umístí do kontextu daného jeho texturou a cíli, které si klade. To je „prostor působení“, který zde mám na mysli.

Je to terén, v němž musel Kundera nejednou zkrřížit zbraně. Jistě, Aragon zcela bez cavyků vyjádřil svůj ohromný obdiv k *Žertu*, avšak svou poctou hovořil vlastně o sobě, využíval románu, aby dal veřejně na vědomí svůj nesouhlas s událostmi, které tehdy otrásovaly Československem, a hlubokou nelibost nad tím, jak vlažně odsoudila sovětskou okupaci jeho strana. Kolik úsilí však Kunderu následně stálo neustálé vysvětlování, že nechce být čten jako „disidentský spisovatel“ přicházející ze země za „že-

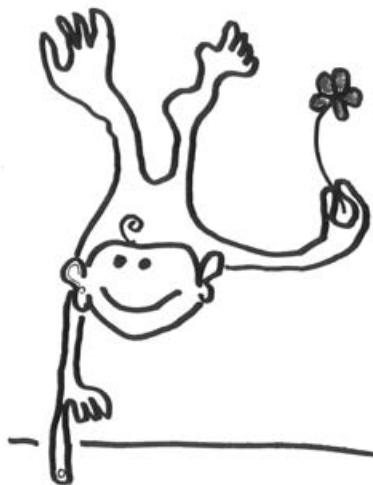
leznou oponou“. Stejně tak se musel obořit proti výkladu svého díla, který ho téměř výlučně umisťoval do souvislosti s autory střední Evropy, nebo dokonce slovanského světa či prostoru, jemuž se říkalo východní Evropa. Neobomně prohlašoval, že má-li jeho dílo nějaký význam, pak jen v samém srdci historie, v níž má Rabelais stejnou cenu jako Dostojevskij, Diderot jako Kafka, Musil jako Styron nebo Hemingway; zkrátka v rámci historie románu, umění, které se zrodilo a vyvinulo v Evropě a které mělo přesáhnout i do dalších světadílů.

Nezůstat zajatcem

Tomu místu já říkám prostor působení románu a opakuji, že není díla, jež by mohlo existovat a vyvíjet se mimo prostor, pro nějž bylo vytvořeno. I Milan Kundera se pokusil rozložit kolem svého díla jisté umělecké a „civilizační“ perspektivy, bez nichž by jeho ambice i dosah zůstaly okleštěny či překrouceny. A právě z tohoto místa bych chtěl poukázat na vliv Kunderova díla na francouzský román té doby.

V osmdesátých letech se mezi francouzskými romanopisci začalo rodit hnutí usilující o ukončení nadvlády „teorie“, jíž se vyznačovala předchozí desetiletí. Po válce se literární svět pustil do pranýřování „buržoazního“ románu. Někteří tak činili z důvodů politických (a pokoušeli se, naštěstí neúspěšně, zavést ve Francii „socialistický realismus“), další odmítali iluzivnost „tradičního“ románu z důvodů mnohem literárnějších a zde se zrodila škola tzv. Nového románu.

Ona hnutí odváděla pozornost od vlastní činnosti romanopisce a hlásala podřízení románové tvorby politickým teoriím, objevům formalismu a o něco později ještě humanitním vědám, slavicím tehdy triumf. Aragon, jenž se sám již několik desítek let (aniž by dosáhl velkého uznání) románovou reflexí zabýval, se o posunutí tohoto těžiště



milan kundera

pokusil dvěma svými díly — *Usmrcení a Blanche aneb Zapomnění*, kterým se však dostalo malého ohlasu.

Dalším pokusem o nové řešení byl *Život návod k použití* Georgese Pereca, z estetického hlediska dílo nepopíratelně brilantní, které však žádné další perspektivy neotevřelo. Současně s ním bojovala o život i škola „nové fikce“. Konečně se odvážil někdo vyslovit, že vytváření postav, vymýšlení příběhů, budování světů není hřích, že *motu proprio* každého romanopisce — jeho touha sdílená se čtenářem — má větší cenu než všechny dekrety teoretiků! Všechny ty snahy měly navíc paradoxní důsledek: román ztratil i poslední zbytky významu. Jako by každému připadlo pochopitelné, že romanopisec už nemá zapotřebí přemýšlet o člověku ani o světě. Najednou bylo chvályhodné, že se ve jménu tvůrčí bezprostřednosti zříká zamyšlení nad svou prací, tudíž se od něj přestalo i okolí očekávat, stačilo, aby dodal vhodné spotřební zboží, jehož prostor působení šlo snadno zmapovat televizní propagací, žebříčky prodejnosti, získáním jedné z podzimních literárních cen, možností filmové adaptace nebo „prodejem ve Frankfurtu“ na trhu s autorskými právy. Nikdy předtím nedošlo ve Francii k takovému smrštění prostoru působení podle měřítek komerčně-mediálního systému.

V tomto kontextu vydává Kundera v roce 1986 sbírku esejů *Umění románu*, v níž přebírá otázku, jak sám říká, „zneuznávaného dědictví Cervantesova“. A nenavrhuje zde nic menšího než znovudobyti onoho zneuznávaného dědictví, a tudíž i celé jedné části evropského člověka, jak se o to ostatně sám pokouší prostřednictvím svých románových postav. Kunderův člověk obývá doslova všechny rozměry: historický, samozřejmě politický, ale také metafyzický, erotický, stejně jako komický a tragický. Jeho problém spočívá v tom, že je do těchto rozměrů vtělen, ale zároveň je přesahuje, ví, že z nich neunikne, přestože není nikdy jejich úplným vězňem, a právě v tom spočívá jeho

lidství. Například exil má u Kundery hodnotu dvojakou, je v něm drama i spása. Stejně tak lehkost, která je samozřejmě nesnesitelná, ale zároveň přináší vykoupení. Vezměme si jednu Kunderovu postavu, exulanta, kterému se pro jeho morbidní romantismus zprotiví jeho exulantští přátelé. To je typická kunderovská situace. Ve hře totiž není nic jiného než lidská svoboda, a to nejen ta politická.

Nostalgický kontinent Evropa

Dalším tématem, o němž Kundera nepřestává mluvit, je Evropa. Tváří v tvář naší evropské totožnosti existují dva možné postoje: buď se člověk smíří s Evropou jako byrokratickým aparátem ustaveným v Bruselu, anebo bude rozjímat nad touto kunderovskou definicí: „Evropan je ten, kdo teskní po Evropě.“ Ve svém posledním románu *Nevědění* Kundera připomíná, že vůbec první hrdina západní literatury Odysseus je hrdinou stesku, a pouští se do průzkumu výrazů, které v různých evropských jazycích stesk vyvolávají. Pokud si v *Umění románu* najdete část nazvanou „Šedesát devět slov“ a přečtete si hesla jako Domov, Elitismus, Hloupost, Kolaborant, Kýč, Smích v Evropě, Střední Evropa, ocitnete se v samém jádru evropské problematiky.

Toto mé zamyšlení je samozřejmě jen povrchním přeletem, který sám zážitek z četby nahradit nedokáže. Přesto si troufám říci následující: Kundera pro román znovu otevřel prostor pro reflexi, která neteoretizuje, prostor politický, který se nerovná politické angažovanosti či tezi, prostor reality, který nemá co do činění s realismem ani naturalismem, prostor estetický, který se neomezuje jen na „formu“, prostor pro *odezvu*, nikoli *propagaci*.

Kráceno.

Autor je francouzský spisovatel.

„Velká plejáda“ anti-lyrismu

Martin De Haan

Milan Kundera se brání psychologičnu i romantickým výlevům. Tím se vydává cestou svých věhlasných předchůdců, pocházejících podobně jako on z oblasti Mitteleuropa.

Kundera není teoretikem literatury, a pokud o umění, které je mu tolik drahé, hovoří, jmenovitě v esejích *Umění románu* (1986), *Zrazené testamenty* (1993), *Opona* (2005) a *Setkání* (2009), potom tak činí jako praktik, jenž se chce podělit o reflexi a zdroje své inspirace. Jeho historie románu tedy není dílem akademika, co možná nejméně zaujatým a co nejuplnějším, nýbrž historií záměrně dílčí a stranící — odrazem intimního světa spisovatele. Nedivme se proto, že v něm namísto realistů či romantiků devatenáctého století, spoluvůrců současného obrazu románu, narážíme na jména jako Cervantes, Rabelais, Diderot a spolu s nimi na latinskoamerické romanopisce, jako jsou García Márquez a Carlos Fuentes. „Pravděpodobnost“ Milana Kunderu očividně příliš nezajímá a nezajímají ho ani hloubkové průzkumy lidské duše.

Proti výlevům

V tomto jeho světě patří významné místo skupině romanopisců ze střední Evropy, kteří však nikdy žádné seskupení vědomě netvořili. Rád jim říká „velká plejáda“. Tak jako hvězdy v souhvězdí jsou Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch a Witold Gombrowicz autoři osamělí. Spojují je však společné estetické sklony: všichni pojmají román „jako velkou poezii anti-lyrismu“. „Poezie se neomezuje na lyričnost a lyričnost ještě méně na metaforu.“ Slavná věta Raymonda Queneaua, dalšího vynikajícího básníka románu, jako by romanopiscům „velké plejády“ z pera vypadla — všichni milují metaforu (Kunderu nevyjímaje), pro všechny má poezie, hupebnost věty velikou cenu, ne však lyričnost, výlevy

vlastního já, které od dob romantismu ovládají poezii do té míry, že se staly jejím synonymem. Právě proti tomuto „přecitlivělému stylu“ psal Franz Kafka, asi nejznámější z nich, svůj první román *Amerika*. Broch zase nesnáší wagnerovskou hysterii a „operního ducha“ obecně. Musil se posmívá lyrismu ležícímu v samé podstatě hudby. Gombrowicz tepá do poezie jako avantgardního žánru *par excellence*. A všichni čtyři upřednostnili coby formu svého vyjádření román.

Vyvrácení lži

Nešlo přitom o žádné reakcionáře. Oni jenom odmítali následovat linii Rimbauda a surrealistů, ten velmi francouzský směr lyrického modernismu, jehož středem měla být „překvapivost obrazu“ odrážející jedinečnost básnickovy osobnosti. Proti tomu stavěli naopak banálnost své prózy, humor, reflexi, obrazy Kunderou označované jako „existenční“, neboť odhalující lidskou situaci jinými prostředky neuchopitelnou. Což ostatně platí i v případě románu jako takového — pro Kunderu stejně jako pro jeho středoevropské předchůdce „jediným *raison d'être* románu je vyřčení toho, co jen román může sdělit“. Romanopisce nezajímá pravda vědecká (sociologická, psychologická), ale pravda románová, jinými slovy vyvrácení romantické lži. Ale pozor, „mluví-li umělec o ostatních, mluví vždy (nepřímo, oklikou) o sobě, a v tom právě spočívá hodnota jeho soudu“. To jsou opět Kunderova slova, zde má konkrétně na mysli Francise Bacona hovořícího o Beckettovi. Tato jednoduchá věta slouží jako varování a výzva zároveň — číst Kunderu ve světle příkladů takové historie románu znamená také a především číst tyto příklady ve světle díla Kunderova.

Kráceno.

Autor je ve Francii žijící nizozemský překladatel a literární kritik.

Tvorba usmířená s myšlenkou

Rozhovor s **Alainem Finkielkrautem**

Dlouholetý obdivovatel Kunderova díla hovoří o tom, jak se četba Milana Kundery odrazila v jeho úvahách o Evropě, moderní době a vztazích mezi literaturou a filosofií.

Vzpomínám si na svou první četbu *Žertu*, když u nás v roce 1968 vyšel. I já jsem se nechal strhnout květnovým hnutím a tu knihu jsem četl s obrázky potlačení pražského jara před očima. Nedokázal jsem tehdy rozlišovat, jak by bývalo bylo nutné, mezi pařížskou revoltou, které jsem se zúčastnil, a událostmi v Praze. A právě tento rozdíl se mi zjevil při četbě oslňující Kunderovy předmluvy k francouzskému vydání *Miráklu* Josefa Škvoreckého: „Květen 1968 byl mládežnickou vzpourou, zatímco pražské jaro vzniklo na popud osob dávno dospělých, zakládajících svou činnost na vlastních zkušenostech a historickém zklamání. Pařížský máj byl výbuchem revolučního lyrismu, zatímco pražské jaro bylo výbuchem porevoluční skepse. Pařížský máj byl radikální, zatímco to, co se po dlouhá léta sbíralo k výbuchu pražského jara, byla lidová vzpoura umírněných.“ Tato chvála umírněnosti, kritika mládí a nutnost volby mezi lyrismem a skepsí byly pro mě skutečným zjevením.

Dá se ale říct, že kunderovský smích má blízko ke skepsi? Kunderův smích se zakládá na neshodě mezi subjektem a sebou samým. Tento posun, odcizení, je kunderovskou situací *par excellence*.

Idea Evropy probíhá jako červená nit celým Kunderovým dílem, zvláště od roku 1983, kdy vychází jeho „Unesený Západ“. Otřásl tento článek ideou Evropy stejně silně jako ideou románu?

Kundera rozpráší naše mentální kategorie na poli literárním i politickém. „Unesený Západ“ je vlastně oxymoron.

My jsme pod tíhou viny ze škod napáchaných západním imperialismem mimoděk ztotožňovali Západ a moc. A najednou se tu objevil Západ jiný, zapomenutý a zranitelný — střední Evropa pohlcená sovětským Ruskem. Ten článek jinými slovy popisoval střet civilizací: všichni jsme si uvědomovali potřebu obrany demokracie proti totalitarismu a disidentství na nás v tom smyslu působilo jako blahodárná pravda. Svým tvrzením, že začleněním Polska, Československa a Maďarska do východního bloku se jedna civilizace pokusila vlastně zmocnit té druhé, zašel Kundera ještě dál. Evropa se nám jeho prostřednictvím znenadání jevila laskavější. My jsme ji doposud vnímali buď jako jakousi kolonizátorskou bytost, anebo jako byrokratické monstrum. Pod Kunderovým perem se stala opět ohroženou civilizací a kulturou. Ve svém článku Kundera uvažuje konkrétně o tom, že k prvnímu sjednocení Evropy došlo kolem osy náboženské; v další fázi se kultura stala hodnotou nejvyšší; a dnes je i kultura na ústupu. Před čím? To neříká, stačí mu otázka. Samotný závěr článku dokonce představuje krajně melancholický pohled na „minulou dobu moderní“. Kundera nás ve vztahu k Evropě a kultuře žádá o to, co by Simone Weilová nazvala „vlastenectvím soucitu“. V *Umění románu* zas odkazuje na Husserla a dále ho rozvíjí — jenom román dokáže udržet „svět života“ na výsluní, z něhož ho vylučuje věda. Moderní Evropa, říká Kundera, to je nenasytost vědy a ironie románu.

Otázka kvality překladů Kunderova díla je stále aktuální. Jak se k ní stavíte vy?

Milan Kundera byl šokován prvním francouzským překladem *Žertu*, překladatel si v něm totiž vymyslel styl, který mu nepříslušel. Byla to bolestná zkušenost, poukazující též na konflikt mezi Kunderovým rukopisem a jistými pravidly francouzské stylistiky. Francouzská tradice totiž s výjimkou několika zářných případů, například Péguyho, velí

téma

vyhýbat se opakování, zatímco Kundera se k jistému typu opakování uchyluje rád: některá slova se pod jeho perem vracejí jako leitmotivy. Je to navíc básník jazyka s velmi vyhraněným smyslem pro metaforu. Pokud jeho vlastní metaforu nahradíte jinou, vnímá to jako zásah do díla coby celku, jako určitou zradu. Sám proto prošel překlady všech svých knih, vzhledem k výše zmíněnému prvotnímu šoku to považoval za cosi nesmírně důležitého. Později měl to

štěstí, že narazil na zázračného překladatele Françoise Kerele, a potom už byl konečně s to psát přímo francouzsky. Například v *Nevědění* již dosahuje téže básnické jednoduchosti jako ve svých největších dílech českých.

Ptal se Alexis Lacroix. Kráceno.

Alain Finkielkraut je francouzský spisovatel, filozof a esejista.

Utajené kresby

Milan Kundera je i autorem návrhů obálek k některým svým knihám. Tentokrát nám však dal nahlédnout do dalších, doposud nevydaných grafických hříček.

Když se koncem sedmdesátých let Věra a Milan Kunderovi usídlili v Rennes, zdi jejich bytu nezůstaly dlouho bílé. Spisovatel měl tehdy za to, že s literaturou již zatančil svůj „valčík na rozloučenou“; znovu se však chopil pera, tentokrát aby zdi oživil kresbami plnými humoru, lehkosti, jenom pro radost. Jsou to jen hříčky a nenesou žádný název. V roce 1986 však ve Francii vychází *Umění románu*; Aaron Asher zajišťuje jeho americký překlad a Kundera pro nakladatelství HarperCollins vytváří i jeho obálku. Je to začátek zajímavého domina: tutéž kresbu na popud Matthewa Evanse přebírá Faber and Faber ve Velké Británii, až o vlastní ilustraci k textu *Jakub a jeho pán* požádá i portugalské nakladatelství Edições ASA. Nakonec zdobí všechny překlady, které Faber and Faber vydá, romanoscovova vlastnoruční ilustrace, jejíž grafická hravost předznamenává, prodlužuje humor každého Kunderova titulu a rozšiřuje jeho dosah.

Maxime Rovere



Skandální lehkost tohoto bytí

Adam Thirlwell

Představitel nové generace britských spisovatelů vzdává hold Kunderově drzosti zpochybňující všechny tradiční literární kategorie.

Nahlížet na Milana Kunderu jako na dědice oné středoevropské velkolepé vážnosti, jak ji známe u Roberta Musila a Hermanna Brocha, je velmi snadné a přirozené — ano, při četbě jeho meditací o zapomnění, čase a budoucnosti Evropy na první pohled vidíme, že je to další *romancier-philosophe*. Přesto si nejsem jist, zda je taková četba přesná. Nejsem si jist, zda máme romanopisce vůbec tímto způsobem číst. Spíše mě napadá, jestli by první skutečnou poctou Milanu Kunderovi nemělo být právě odmítnutí obvyklých středoevropských kategorií — filozofie, vážnosti a dalších plejádovských rekvizit. Skutečnou poctou, kterou Kunderovi může romanopisec vzdát, je naopak ocenění jeho naprosté nevázanosti. Jistěže se občas tváří jako *philosophe*, Kunderu však skutečně poctí ten, kdo ho čte nikoli v rámci dějin filozofie, nýbrž v rámci dějin jeho umění. Jinými slovy, skutečná pocta musí vzít v potaz skandál, který Milan Kundera představuje.

Neboť Kundera skandálem je, o tom nemůže být pochyb. Jeho umění je dokonalý přestupek. Proto bych se zde coby mladý spisovatel rád pokusil o jakýsi přehled skandálních poloh, které Kundera v historii románu zaujímá. Milan Kundera dosahuje originality radikálním odlehčením, v němž jsou všechny naše představy o touhách, politice, etice, tedy o všem, co tradičně spadá do kategorie věcí závažných, podrobeny těžké zkoušce. A tento rozvrat sám spočívá na dalším, snad nejhlubším rozvratu: milující, svatokrádežné práci na proměně historie a umění románu. Ano, skutečný skandál u Milana Kundery představuje radikálnost jeho techniky.

Všechno začíná myslím v posteli. Tedy v každém případě pro mě, chlapce z londýnského předměstí, pro nějž Kunderovy romány ukrývaly onu *mondanité*, strašné vědění a scény plné touhy. Dnes mi při té vzpomínce vytane na mysl nejen lahodná tajemnost jednoho z jeho prvních příběhů „Falešný autostop“, v němž se fantazie myšlená jako sexuální hra mladého páru stane zároveň nástrojem jeho rozpadu, ale i projev velmi odvážné představivosti v Kunderově posledním románu *Nevědění*, když autor líčí svedení jednoho z hrdinů matkou jeho současné přítelkyně: starší žena oděná jen v županu a odrážející se v zrcadle mu za doprovodu hudby položí ruku do rozkroku a on se ji ze slušnosti neodváží odstrčit. Její župan se pootevře a on „spatří mocné prsy a černý trojúhelník dole“. A pak přichází onen avantgardní odstavec: „Matka nespouští zrcadlo z očí, konečně zvedá ruku, ale zasouvá mu ji hned do kalhot, kde se prsty chápe jeho nahého pohlaví. To nepřestává tvrdnout a ona, stále v tanci a s pohledem upřeným na zrcadlo obdivně vykřikuje svým zvučným altem: ‚Ach, ach! To nemůže být pravda, to nemůže být pravda!‘“ V tomto skandálním setkání stáří a zralého věku se projevuje skutečná kunderovská potměšilost.

Podstatou Kunderova stylu je totiž jeho nekonečně potměšilá ironie. Očividná je samozřejmě v sexuálních scénách, ale stejnou drzost lze pocítit všude, v jistém tónu se zhoubnými, strhujícími účinky. Jako například v této pasáži (improvizuji z paměti) ze *Zrazených testamentů*, v níž Kundera poklidně zkoumá jedno postkomunistické klišé kolující mezi pražským obyvatelstvem, „onen dnes již rituální obrat, povinná větička na úvod všech vzpomínek, všech zamyšlení: ‚během čtyřiceti let komunistické hrůzy‘ nebo: ‚čtyřicet strašných let‘, ale hlavně: ‚čtyřicet ztracených let‘“. Nic jim sice nebránilo žít dál, píše Kundera, pracovat, jezdit na dovolenou, zamilovávat se, přesto „tím

obratem „čtyřicet strašných let“ omezují svůj život výhradně na jeho politickou rovinu“. Kundera dává ve své analýze volný průchod zarputilé jedinečnosti svého stylu. Stylu, kterému nestačí stavět se proti tomu, aby se z politiky stala nějaká absolutní hodnota, která přímo podkopává všechny naše konvenční představy o morálce. Na mysli mám text z poslední Kunderovy knihy *Setkání*, v níž hovoří o pasáži z Célinova poválečného *Od zámku k zámku*. Céline zde líčí smrt své ženy, její poslední zápas na šterkové cestě: „dvě... tři krátká zachroptění... ach, velmi diskretní... žádné stěžování, vůbec... abych tak řekl... a v takové skutečně nádherné poloze, jakoby v rozběhu, v plném skoku... [...] Ach, já viděl už tolikeré umírání... tady... tam... všude... ale zdaleka ne tak krásné, diskretní... věrně... co totiž škodí umírání člověka, je tenhle tyjatr... člověk, ten musí být holt pořád na scéně... tak prostě...“

V tomto holdu Célinovi se Kundera v jednom nádherném odstavci zastavuje nad jeho „tyjätrem“ [francouzsky „tralala“, pozn. překl.]: „A co to ‚tralala‘! Smrt pokaždé jako dohra skladby, jako vyústění boje.“ Přesně to má Céline na mysli — rozhořčení nad onou teatrální závislostí člověka na kýči. Zde Kundera přichází se skvělým komentářem: že si Céline nedostatek dojetí nad smrtí své ženy ani neuvědomuje, to je možná způsobeno skutečností, že sám si po válce musel projít „životem, z něhož to tralala do poslední mrtvé zkonfiskovali“. Céline se totiž za svou kolaboraci s fašisty „ocitl na dvacet let mezi odsouzenými a opovrhovanými, v odpadkovém koši Historie, stal se největším mezi viníky“. Ze své pozice vyhnance mohl Céline pozorovat přesně to, co zůstávalo neviditelné všem, kdo se nacházeli „na straně spravedlivých [...], zkrátka na straně slávy“. Odtud, říká Kundera, měl Céline výhled na prázdnotu, na níž stojí jistoty lidské morálky.

Nejskandálnější je samozřejmě sám Kunderův styl: jeho kompozice vyniká zřetelným aranžováním vět, z nichž jasnost přímo září. Živě si vzpomínám na okamžik, když jsem *Umění románu* četl poprvé, bylo mi sedmnáct, seděl jsem v autobusu na cestě z Prahy do Budapešti a dodnes si z té četby uchovávám úžasný pocit jasného výkladu jak historie románů z pera jiných autorů, tak kompozice jeho vlastních. Již lesk této jasnosti představuje pro umění románu novou formu samu o sobě. Jejím jádrem není nic jiného než romanopiscova přítomnost v románu, navíc obohacená sebejistotou, které nic není svaté: jedná se o formu metafikce dokazující nikoli absenci skutečnosti, nýbrž váhu její složitosti, její radikální, nekonečnou ironii.

Občas si pravda říkám, je-li vhodné, aby mladý spisovatel pojal za duchovního otce zrovna Kunderu, mám-li vůbec právo považovat ho za svou avantgardu. Kunderův příběh je koneckonců prošpikován bolestí — on si v té šílené spirále ideologií, které si dvacáté století se zalíbením vymýšlelo, na svou absolutní ironii právo vydobyl, zatímco dnes, ať už je to v Londýně, Paříži nebo Šanghaji, v době, kdy ideologie veškerý svůj talent vynakládá na své vlastní přiškrcení, pozorují se znepokojením hranice, v nichž mladý literát musí absolutní ironii sám udržovat. Jako by si ji nedokázal zasloužit. Pak si ale řeknu, že právě ta svoboda je Kunderův vynález. Jeho umění je dílem neobyčejně troufalého osvobození. A jeho totální ironie je posledním útočištěm romanopisce v éře, jíž vládne *spectacle total*.

Kráceno.

Autor je britský spisovatel.



Paměť a zapomnění

Isabelle Daunaisová

Podle Milana Kundera je paměť siamskou sestrou zapomnění, neboť vzpomínky jsou často schematické. Román však zachovává živoucí dvojznačnost bytostí a věcí.

Ludvík, jenž kvůli hloupému studentskému vtipu, který ovšem všichni jeho kamarádi vzali vážně, ztratil na vojně, ve vězení a v dole dvacet let života, přichází na konci *Žertu* s vpravdě zničujícím závěrem — neuvěřitelné nedorozumění, které mu zničilo život, nejenže nedojde nikdy nápravy, ono ani nezatíží ničí svědomí, protože si na ně zkrátka nikdo nevzpomene: „Ano, tak jsem to náhle viděl: většina lidí se klame dvojí chybnou vírou: věří na věčnou památku (lidí, věcí, činů, národů) a v odčinitelnost (činů, omylů, hříchů, křivd). Obě jsou to falešné víry. Ve skutečnosti je to právě naopak: vše bude zapomenuto a nic nebude odčiněno. Úlohu odčinění (pomstění i odpuštění) zastoupí zapomenutí. Nikdo neodčiní křivdy, jež se staly, ale všechny křivdy budou zapomenuty.“ Svou nejkratší formulaci našla tato myšlenka v šesté části *Umění románu*: „Zapomnění jako naprostá nespravedlnost a naprostá útěcha zároveň.“

Zapomnění se zpravidla bráníme přemírou paměti — doufáme, že těkavost událostí přibrzdíme, když na ně o to silněji zavzpomínáme. Tomu věří například Tamina z *Knihy smíchu a zapomnění*, když se snaží jeden po druhém vyvolat šťastné roky strávené po boku svého muže a činí tak vzpomínáním na to, kam tehdy jeli na dovolenou, jak prožili Vánoce a s kým oslavili Nový rok. Jako by paměť a zapomnění ležely podle tohoto protikladného principu na miskách vah a nás ovládala představa, že

pokud se nám na stranu paměti podaří položit více jednotek než na stranu zapomnění, vítězství je naše: zachovaná minulost převáží minulost navždy ztracenou. Milan Kundera má za to, a to je jedna z jeho velkých myšlenek, že všechno je jinak: paměť se netyčí před zapomněním jako nějaká překážka — paměť a zapomnění jsou, jak píše autor *Opony*, síly „souběžné“, působící stejným směrem, ta první přetváří, druhá vymazává. Zapomnění se nestaví nic znovunalezeného (nebo naležitelného), nýbrž něco, co nikdy žít nepřestalo, co bez přestání plně existuje, dnes jako včera. Opakem zapomnění není paměť, nýbrž *bytí*.

Podobným protikladem definuje Kundera kýč v *Nesnesitelné lehkosti bytí*: „Co zbylo z Beethovena? Zamračený muž s nepravděpodobnou hřívou, který pronáší temným hlasem: ‚Es muss sein!‘ Co zbylo z Franze? Nápis: Po dlouhém bloudění návrat. A tak dál a tak dál. Dříve než budeme zapomenuti, budeme proměněni v kýč. Kýč je přestupní stanice mezi bytím a zapomenutím.“

Opakem Beethovena-kýče není Beethoven plný subtilní složitosti, jak ho po trpělivém zkoumání dokáže vykreslit jeho životopisec. Proti němu stojí Beethoven, jehož hudba je nám srozumitelná i dnes, a který proto dál žije a vnáší světlo do naší existence. Proti zapomnění lze bojovat pouze souvislostí. A tu zaručí zase jen umění — jenom díky umění můžeme zakusit něco, co trvá, aniž by se ztrácelo, vždyť i ten z nás, kdo chce za každou cenu zůstat sám sebou, časem přestává být tím, čím ještě nedávno byl.

Umění je sice zakoušením trvání, to však neznamená, že by to či ono konkrétní umění nemohlo zaniknout či se stát artefaktem jako jízda králů v závěru *Žertu*. Myšlenku,

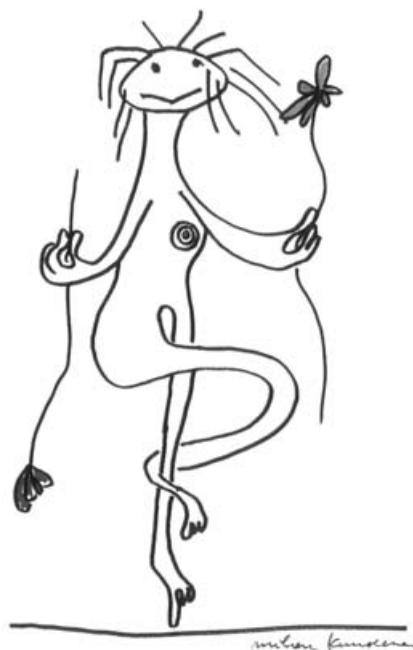
téma

že i umění románu může být jednou zapomenuto, nacházíme ve všech Kunderových esejích. Není tu nic, co by zaručovalo, že román zrozený spolu s duchem moderní doby potrvá věčně, jinými slovy, že pro naše chápání a zkoumání světa zůstane použitelnou formou. A byla by to zvláště těžká ztráta — pokud si zapomnění jednou odnese i románovou formu, ztratí se nejen bohatství jejích objevů, její neopakovatelná krása, ty se ztrácí spolu s každým uměním, které nám zmizí z vědomí, ale především to, co jen román dokáže postavit zapomnění. On totiž nehledá „pravdu“ věci a prožitků, nýbrž jejich dvojakost, nekonečnou relativitu, protože mnohonásobný výklad událostí a jevů je jeho látkou i hřištěm, román umožňuje únik před tím, na čem se živí zapomnění — tedy před neměnností smyslu, požadavky ega, morálními soudy, souladem se světem, kýčem.

V *Oponě* Milan Kundera mimo jiné líčí, jak se snažil pochopit důvody, které v devatenáctém století přivedly „v zásadě bilingvní“ Čechy k rozhodnutí odmítnout spojení s německou kulturou a vsadit na kulturu, která se teprve rodila. A přiznává, že mu nechyběly ani tak poznatky historické, jako spíš nějaký román: „Možná román, velký román, by mi pomohl pochopit, jak tehdy Češi toto rozhodnutí prožívali. Takový román však nevznikl. Jsou případy, kdy absenci velkého románu nic nenahradí.“ Nikoho tudíž nepřekvapí, že zapomnění představuje v Kunderově díle jedno velké téma. Jistě, zapomnění se silou totalitních režimů a díky téměř nekonečnému rozpětí kýče stalo jednou z hlavních událostí politické a kulturní historie minulého století a pro romanopisce vyhlížejícího „konečné paradoxy“ moderní doby, jakým Kundera je, se tento nespoutaný rozvoj zapomnění musel logicky stát tématem *par excellence*. To však nemění nic na skutečnosti, že v boji se zapomněním zůstává román ze všech umění stále tou nejpádňější zbraní.

Kráčeno.

Autorka je profesorka francouzské literatury, působí na McGillově univerzitě v Montrealu.



Umění fugy

Massimo Rizzante

Románem Pomalost počínaje přechází Milan Kundera podle vlastních slov od sonáty k fuze — k hudební formě, která je sice kratší, ale zato mnohohlasá, vrstvicí různé variace na totéž téma.

Pojem „moderna“, stejně jako „umění“, patří zřejmě nenávratně minulosti — oba odneslo zuřivé tempo produkce, spotřeby a katalogizace dat, včetně těch uměleckých. Tomuto *prestissimo* Kundera oponuje vlastní pomalostí neboli věrným dialogem se svými předchůdci. Být moderní pro něj stejně jako pro Witolda Gombrowicze, spojení v boji proti „agelastům“ (těm, kteří se nikdy nesmějí), znamená s pomocí nových a nových objevů pokračovat po „zdeděné cestě“. Tedy dokud je to možné. Kundera si uvědomuje, že jeho umění, jak je sám pojímá a praktikuje, je na ústupu a že nás čeká svět „post-umění“, kterému budou vládnout „misomusové“ (ti, kteří umění nenávidí).

Když vycházela *Totožnost*, prohlásil Milan Kundera, že po *Nesmrtelnosti*, v níž podle svého již plně využil sonátové formy, tj. „rozsáhlé kompozice o několika kontrastních větách“, se rozhodl, že v *Pomalosti* přejde na „umění fugy“. *Pomalost* (ostatně jako *Totožnost a Nevědění*) je důkazem takového posunu: krátký formát, jehož struktura se od začátku do konce odvíjí od jediného jádra, odměřovaná kapitolkami se společnými motivy („práce s motivem“), které se v různých variantách navracejí („variace na dané téma“). Těmito prostředky získává kompozice na hudebnosti, jež, jak autor ve *Zrazených testamentech* poznamenává o Hermannu Brochovi, je jedním z originálních prvků, k nimž se umění románu dvacátého století dokázalo v porovnání s předchozími věky dopracovat.

Fuga coby hudební forma spočívá na dvou základních principech: kontrapunktní kompozici, tj. přítomnos-

ti dvou či více rovnocenných hlasů (polyfonie), a monotematismu, tj. střídavých variací na jedno téma.

Každý ze tří posledních Kunderových románů sice představuje naprosto specifický případ „románové fugy“, výše zmíněné základní charakteristiky hudební formy jsou ale přítomny ve všech. Vezměme si například první krátkou kapitolu *Pomalosti*. Autor chce se svou ženou Věrou strávit příjemný večer a noc v jednom zámeckém hotýlku na venkově. Cestou tam si všimne auta za nimi, které se je „jako nějaký dravec... číhající na vrabčáka“ snaží předjet. Věra ze sedadla spolujezdce prohlásí, že „na francouzských silnicích umírá každých padesát minut jeden člověk. Vidíš je, ty blázný, jak se kolem nás řítí... Jak je možné, že nemají za volantem strach?“ Autor by jí rád odpověděl, jeho odpověď se však změnil v úvahu, jež nalézá možné vysvětlení touhy našeho světa po rychlosti: „Rychlost je druh extáze, kterým technická revoluce obdarovala člověka.“ Nato si vzpomene na jistou Američanku, „hotovou aparátčici erotiky“, která chovala téměř nábožnou úctu k orgasmu. Toho se podle ní, vzpomíná si ještě, mělo dosáhnout co nejrychleji, „aby mohlo dojít k extatickému výbuchu, jedinému pravému cíli lásky i vesmíru“. Načež si pokládá otázku: „Kam se poděla rozkoš z pomalosti?“ Znovu se dívá do zrcátka a znovu vidí to auto, které se nemůže dočkat, až ho předjede. Jeho úvahy se poté přesunou k úplně jiné cestě z Paříže do Champagne, v níž vystupuje jistá Madame de T. a její rytíř, protagonisté novely *Vivanta Denona Není zítřků* z roku 1777. Jako by viděl jejich cestu kočárem: „Nevýslovně smyslná nálada, která je obklopuje, se rodí právě z pomalosti tempa.“

Fuga je zde od samého počátku přítomna jako imitativní postup založený na monotematické struktuře: každá postava (vypravěč, Věra) rozvíjí určitý pohled na dané téma (a na protitéma). Všechny postavy, Madame de T., rytíř, Berck, Pontevin, Machu nebo Immacolata se

téma

přítom podobně jako hlasy v hudební fuze rozvíjejí na stejné úrovni. Žádná hierarchie, hlavní či vedlejší hrdinové, všichni se stejnou měrou podílejí na polyfonii tématu. Pomalost při svém neustálém odbíhání (fuga = italsky útěk) od jedné postavy k druhé zároveň mnohotvárně a často nečekaně zjevuje svou tvář. V tom právě spočívá estetická výzva fugy románové: v hledání vycházejícím z jediného jádra (tématu, otázky) donekonečna „ubíhajícího“ z jedné existenční situace či postavy k druhé, v nekonečném ohledávání jeho bytí, v dobývání jakýchsi zásadních obrazů světa jako celku.

V *Pomalosti* však nacházíme ještě další velmi důležitý aspekt, který tuto románovou fugu odlišuje od všech ostatních. Rozmanitost hlasů či postav střídajících se na principu imitace zde autor rozšiřuje o čtyři rovnocenné formální možnosti — postupy, které Kundera již předtím popsal v *Umění románu*: myšlenku formou esejistické reflexe (v samém začátku románu) rozšiřující románové hranice poznání, průnik dvou historických časů (Denonova osmnáctého a autorova dvacátého století), obrazotvornost vznikající z nárazu těchto časů, vyhánějící román za pomězí pravděpodobnosti, a hru jako princip skladby, neboť hudební fuga neřídí všemohoucí příběh, nýbrž polyfonní souřadnost, v níž mají všechny tvary stejnou hodnotu a stejnou volnost.

Co jiného kromě hudební analogie a inovace, kterou „románová fuga“ v historii románu představuje, přimělo autora k „volbě“ této polyfonní sjednocující formy? Jeho estetická potřeba jistě vychází z hlubokých znalostí dějin hudby a románu, stejně jako z touhy skloubit volnost románu sedmnáctého, osmnáctého století se strohou, cílevědomou kompozicí románu století devatenáctého. Proto je „románová fuga“ stavbou velmi odměřenou, v níž promyšlenost struktury nijak nebrání románové improvizaci. Kundera zde v zásadě ukazuje, že člověk závisí na dialogu, že druhé napodobovat musí, ať jsou jeho dávnými předchůdci nebo současníky. Stejně jako ve fuze i zde platí, že co hlas, to imitace hlasu jiného, jeho odezva a zároveň prodloužení. Avšak každý z těchto hlasů se rovnocenně podílí na velké polyfonii lidské existence.

Kráceno.

Autor je italský básník, literární kritik a univerzitní profesor.



Továrna na postavy

Bertrand Vibert

V návaznosti na volnost, které si užívali romanopisci osmnáctého století, se ani Milan Kundera nezdráhá popsat a zinscenovat zrod svých fiktivních postav.

„Postavy se nerodí jako živí lidé z těla matky, nýbrž z jedné situace, věty, metafory, v níž jako v oříšku je uložena nějaká základní lidská možnost, o níž si autor myslí, že ji ještě nikdo neobjevil anebo o ní nikdo nic podstatného neřekl.“
Nesnesitelná lehkost bytí

Ke zvláštnostem Kunderových románů dost možná patří jedno gesto, v němž lze rozpoznat autorův osobitý rukopis: když přímo před očima čtenáře nechává postavu povstat a žít jako svůj vynález, o který se rád podělí. Nejedná se samozřejmě o popírání románové iluze, o něž dříve usiloval „nový román“. Kundera naopak navazuje na hravou volnost panující ještě v osmnáctém století, s níž se Balzac a realisté cítili povinováni rozejít. Tím spíše je pochopitelný obdiv autora *Umění románu* k tvůrci *Jakuba Fatalisty*. Kundera nekonkuruje matrice; raději sází na umění pádných otázek a přímo uchopuje hodnoty a vjemy, které jsou na pozadí počínání jeho postav.

Vůbec první zrod hrdiny, v tom nejdoslovnějším smyslu, najdeme v románu *Život je jinde*. Jaromil se sice rodí z těla své matky, ale již jako básník ztělesňující sen o mateřství „bez lidského oplodňovatele“. Matka sama vybírá křestní jméno — Jaromil, ten, kdo miluje jaro nebo je jarem milován. Jsme zde svědky početí, jehož prvotní témata (mládí, nevyzrálost, lyrismus, zkrátka vše, co bude v díle později pojmenováno jako kýč) od počátku ovlivňují další osudy postavy. Až v *Knize smíchu a zapomnění* však spisovatel učiní rozhodující krok — tj. vložení autorského hlasu, který se neomezuje na tradiční roli vypravěče.

Tento hlas čtenáře oslovuje a v přímém přenosu mu ukazuje proces tvorby. Tímto způsobem je v knize zinscenována celá řada postav; čtvrtou část románu dokonce otevírá následující autorovo zamyšlení: „Vypočítal jsem, že každou vteřinu jsou na světě pokřtěny dvě až tři nové vymyšlené postavy... (a tak dál až po)... Tamina. Představuji si, že je krásná, vysoká. Má asi třicet let a pochází z Prahy.“

Humor celé myšlenky nakonec ustupuje jistě melancholické vážnosti, která se promítá zpátky do postavy. Následující *Nesnesitelná lehkost bytí* po dvou úvodních kapitolách, v nichž autor rozjímá na téma „věčného návratu“, začíná náhlým vstupem hlavní postavy: „Myslím na Tomáše už řadu let, ale teprve ve světle této úvahy jsem ho uviděl jasně. Viděl jsem ho, jak stojí u okna svého bytu a dívá se přes dvůr na zdi protějšího činžáku a neví, co má dělat.“

A priori filozofické tázání spouští situaci, která zase dává vzniknout postavě. To, čemu se tradičně říká román, může začít. Zde v podstatě nezáleží na tom, jestli vývoj, jak ho pro nás autor popisuje, odpovídá skutečnému tvůrčímu pochodu. Fascinující je ona krása okamžiku, jenž v neopakovatelné alchymii nenápadně pojí gesto tvůrce s úmyslem románu, umělcovu dílnu s dokonalostí díla.

V *Nesmrtelnosti* se postava Agnes rodí od prvního řádku, v gestu zachyceném u plaveckého bazénu. Šedesátiletá dáma se zamáváním loučí s plavčíkem, s nímž právě skončila lekci plavání, a její gesto náhle u autora vyvolá palčivé zjištění: „Sevřelo se mi srdce. Ten úsměv i to gesto patřily dvacetileté ženě! [...] Bylo to, jako by vyhazovala do vzduchu barevný míč, aby si hrála s milencem. [...] Byl jsem podivně dojat. A vybavilo se mi slovo Agnes. Agnes. Nikdy jsem žádnou ženu toho jména nepoznal.“

U Kundery, jak známo, „láska začíná metaforou. Jinak řečeno: láska začíná v okamžiku, kdy se žena vepíše svým

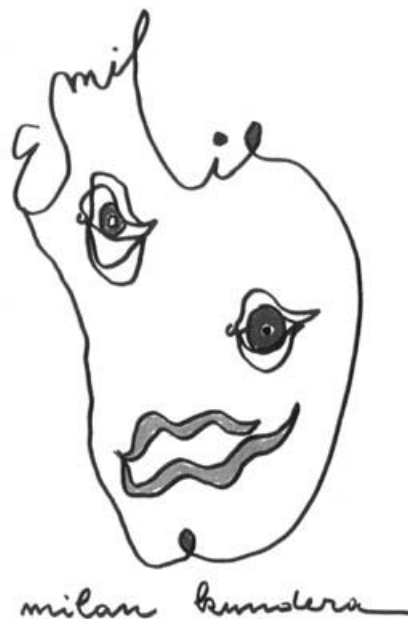
téma

prvním slovem do naší poetické paměti“. Téměř totéž lze však říci o každém vztahu spisovatele s vyvolenou postavou. Vzpomeňme meditaci o Agnes na prvních stránkách románu, jakési autorovo usebrání nad závažnou událostí: „Tak jako Eva pochází z žebra Adamova... povstala Agnes z gesta té šedesátileté dámy. [...] To gesto ve mně tehdy probudilo nesmírný a nesrozumitelný stesk a ze stesku se narodila postava ženy, kterou nazývám Agnes.“

Je zjevné, že zrod postavy coby nositele významu s tímto zrodem spojeného se autorovi jeví jako nutnost. Souvislost s nejznámějšími biblickými a starověkými mýty by se mohla jevit jako projev neskromnosti, kdyby však nešlo — v samém srdci oné tvůrčí melancholie — o uvolnění místa opět pro humor. Jako by důraz kladený na takové příbuzenství či analogii podtrhoval zároveň jedinečné umění Milana Kundery coby romanopisce.

Kráceno.

Autor je literární vědec a kritik, působí na Stendhalově univerzitě v Grenoblu.



Zveme vás na

odborné setkání českých, slovenských a slovinských překladatelů v Praze,

kteří se bude konat **4. a 5. listopadu 2011**

v zasedací síni Národní knihovny České republiky (Klementinum 190) v Praze.

Ocenili bychom, kdybyste vystoupili se svými příspěvky, referáty (do 15 minut) či diskusními vstupy na následující témata:

1. *Systémové řešení situace literárního překladatele – úloha sdružení překladatelů a CEATL*
2. *Příklady osvědčených metod (a také špatných metod) v oblasti nakladatelské a literární a zkušenosti s podporou vydávání překladů ze strany státních institucí*
3. *Česko-slovenské literární a překladatelské kontakty*
4. *Vyplatí se ještě vydávat (překladovou) literaturu a humanitní vědy?*

Krátké souhrny příspěvků (do 1500 znaků bez mezer) a **svou krátkou biografii** v českém, slovenském a/nebo slovinském jazyce pošlete prosím nejpozději **do 25. 10. 2011** na adresu: dskp@dskp-drustvo.si. Vybrané příspěvky v delší podobě budou časopisecky publikovány v českých a slovinských literárních a kulturních časopisech. Poplatek za účast na setkání se nevybírá.

Dušanka Zabukovec, předsedkyně Obce slovinských kniževních překladatelů (Društvo slovenskih književnih prevajalcev); Hana Linhartová, předsedkyně Obce překladatelů; Milada Nedvědová, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze a Národní knihovna ČR; Tatjana Jamnik, předsedkyně Kulturně-uměleckého sdružení Police Dubové (Kulturno-umetniško društvo Police Dubove); Jana Šnytová, lektorka českého jazyka na Katedře západoslovanských jazyků na Filozofické fakultě Univerzity v Lublani; Andrej Šurla, lektor slovinského jazyka na Katedře jihoslovanských a balkanistických studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Událost kromě spoluorganizátorů podpořili: *Veřejná agentura pro knihy Republiky Slovinsko (Javna agencija za knjigo RS)* a *Vehyslanectví Republiky Slovinsko v Praze*.

Sňatek z rozumu

Benoît Duteurtre

Milan Kundera se ve svých posledních románech vzdal rodného jazyka; možná tím záměrně omezil své vyprávěcí prostředky a posílil prostotu svého stylu.

Kdo z nás při setkání s přítelem, kterého jsme dávno neviděli, nezažil tytéž pocity a možná i zklamání: najednou před námi stojí cizí člověk, s nímž si už nemáme co říct, snad kromě několika dávných vzpomínek, a v těch se ostatně také míváme. A s místy je to jako s lidmi: domovy z dětství, krajiny z doby dospívání ztrácejí smysl, který si držely v naší paměti, mění se, zaplňují se neznámými lidmi a už nám nic neříkají.

V zatím posledním románu Milana Kundery *Nevědění* vystupují dva Češi, kteří se po více než dvaceti letech emigrace vrací do Prahy a vydávají se po stopách minulosti. Irena žije ve Francii, Josef v Dánsku. Nečiní tak na základě vlastního přání; k cestě, kterou umožnil pád komunistického režimu, jsou oba víceméně dotlačeni svým okolím. Bývalá politická zeď jim totiž paradoxně otevřela dveře k jinému životu a její zhroutilí přineslo jakousi morální povinnost navázat zpřetrhaná pouta s rodnou zemí. Pod nadšeným nátlakem svých nejbližších se znovu setkávají s rodinou a kamarády a zjišťují krutou skutečnost: jejich staré orientační body se staly nečitelnými. Cesta bývalou domovinou je spíše blouděním dvou veterců a konverzace je plná falešných vzpomínek, záměn osob a lží. Myšlenkou, která tento sice krátký, ale mnoho- významový román podpírá, není téma „návratu do vlasti“, nýbrž zapomení. Na každé stránce zde na silně melancholické notě narážíme na jednu z nejpodivuhodnějších Kunderových kvalit — umění vystihnout hlubokou pravdu, kterou známe z vlastní zkušenosti a kterou najednou vidíme, cítíme, protože k nám promlouvá. Jeho vyprávě-

ní na jedné straně oproštuje existenci od kýče, pod nímž lidské putování nabírá nepřírozně ušlechtilý nádech, na straně druhé se Kundera snaží co možná nejvěrněji vystihnout to, co se sami neodvažujeme vyslovit, ze strachu z prázdnoty či klišé, jakým je například běh času či pomíjivost všeho.

Nevědění z roku 2003 je třetím dílem série krátkých románů (v rozsahu asi sto padesáti stran) započaté *Pomalostí* (1995) a pokračující v roce 1997 *Totožností*. Jejich tón a námět, pokaždé velmi odlišné, shrnuje jedním slovem titul, jakási vůdčí myšlenka odrážející se v nekonečných variacích. V *Pomalosti* převládá lehkost fantazie volně se pohybující mezi současným světem (vypravěč a jeho žena v autě) a osmnáctým stoletím zosobněným osobností Vianta Denona. Rejstřík *Totožnosti* je poněkud temnější, na hranici mezi skutečností a fantazií, kam nás vrhá blouznivé snění hlavní hrdinky. V *Nevědění*, kde nás doprovází realističtější, i když stále humorný tón, čelíme zásadním otázkám stesku, paměti a stáří. Další osou všech tří románů je duo hrdinů, muže a ženy, které se svým způsobem stává novou „ústřední postavou“, pro románovou invenci jako stvořenou. V *Pomalosti* a *Totožnosti* se na pozadí dlouhodobého soužití ženy a muže rozpoutává věčná hra dialogu, spoluviny, rozporů i strachu ze ztráty milované osoby. V *Nevědění* kráčí každý svou cestou, ale souběžný osud obou protagonistů se odvíjí v rytmu stále nových zrcadlových efektů příběhu.

Osobitost syntaxe

Všechny tři romány spojuje ještě něco jiného — každý se skládá ze třiapadesáti kapitol. Podstatné není ani tak samo číslo, jako spíš silný sklon ke hře, o niž se autor při konstrukci příběhu opírá. Romány z osmdesátých let (*Nesnesitelná lehkost bytí*, *Nesmrtelnost*) uvádí

jakési podrobné shrnutí, které čtenáře k bližšímu zájmu o stavbu příběhu přímo vybízí. Skromná prezentace posledních románů (kapitulu uvádí jen číslo) však zakrývá stejně subtilní architekturu: jemnou krajku složenou z odkazů, komentářů, vsuvek a mezivět, tj. řadu variací na totéž hlavní téma, jež ubíhají v těsné blízkosti zápletky a směřují nevyhnutelně k cíli. Ač Kundera nemá povinné „rozuzlení“ příliš v lásce, nitky jeho příběhů se nakonec přeci jen spojují. Přestože je například závěr *Nevědění* zasvěcen nelitostnému unikání času, Kundera dokáže bez velkých slov přejít k zjevení zcela jiné krásy: jeho postavy rozpoutají jakýsi prozaický tanec, trochu groteskní a dojemný zároveň, zakončený milostnou scénou mezi oběma starými lidmi.

Jazyk těchto tří románů vyvolal mnoho zapálených komentářů, jako by volba francouzštiny znamenala sama o sobě přechod k „něčemu novému“. Přitom to nebylo poprvé, co se Kundera k francouzštině uchýlil; učinil tak už v esejích *Umění románu* a *Zrazené testamenty*, aniž by tím vzbudil větší pozornost. Osobně tuto reakci vnímám jako projev zarytého přesvědčení, podle něhož romanopiscovo umění musí logicky vyvrcholit v jakémsi stylistickém mistrovství, jehož jsou skvostným dokladem například Proust nebo Céline. Tváří i tvář této francouzské posedlosti (kteřá je pravděpodobně odnoží oné *préciosité*, z níž si utahoval již Molière) nám Kundera svým postojem připomíná, že román je samozřejmě dílem jazyka a písma, ale také postav, situací, zápletky, pohledu na svět, skladby... Právě to je důvod, proč tento autor, stejně jako před ním Flaubert, Kafka nebo Hemingway, dává přednost slovu nenápadnému, střízlivému, pádnému, bez metafor a vumělkovanosti, jehož jediným cílem je sdělení pochopení, vize, a nikoli představování vlastního génia.

To je jediný obsah prohlášení, jímž se Kundera zřídka rodného jazyka: jako by se omezením výrazových prostředků chtěl ještě zásadněji přiblížit tomu, co nám chce sdělit. Přesto zůstává jeho přesný a nenápadně muzikální styl naprosto osobní — rozdíl mezi Kunderovým „českým“ a „francouzským“ způsobem stavby vět či volbou

slov jsou zkrátka k nenalezení. Je to spíše naopak, Kunderova myšlenka jako by stále víc naplňovala jeho styl i výrazivo. Dochází tak k vytvoření zcela nové, osobité syntaxe, které přechod z jednoho jazyka do druhého nečiní žádnou potíže.

Příznaky nactiutřačnosti

V *Nevědění* vystoupí čas od času postava Arnolda Schönberga, vydědence Evropy, který se přitom vždy považoval za jedno z nejušlechtlejších uměleckých ztělesnění starého kontinentu a jako takový se musel postavit Stravinskému, s nímž sváděl pro oba zcela zásadní estetický zápas. Obě postavy se v Kunderově díle již dříve objevily, zde je však nadobro přehlušuje nepřetržitý rámus rozlévajících se z televizí, rádií a přehrávačů, který nakonec pohltit celý svět: „hudební pomeje, v nichž hudba umírá“. Tento prozatím poslední román se totiž také snaží uchopit historii dvacátého století a proměny světa odrážející se v proměnách Prahy, kterou také již zcela pohltily turistické nápisy v angličtině. Josefova švagrová připomíná „strašné roky“ komunismu, zatímco Irena se steskem v hlase vzpomíná na Prahu, která, pravda, velmi okrajově, ale přeci jen režimu vzdorovala: „malá divadla a hudební kabarety šedesátých let, tak svobodné, tak rozpustile svobodné s tím svým nactiutřačným humorem“. Nejsou halasně řeči o znovu získané svobodě pouze součástí inscenace globálního kýče, která má zakrýt skutečnost? Česká velkoburžoazie znovu nabyla všech svých předválečných výsad a z chudých jsou zase jen chudí. Národy, politické nadšení a lyrická vize existence se nás bez přestání snaží připoutat k různým velkým tématům. Právě proto Irena a Josef netouží po ničem jiném než po dalším životě jinde, proto Stravinskij odešel z Ruska, aby se mohl cele věnovat příběhu hudby, a proto rovněž Milan Kundera, dítě staré, dnes tak křehké Evropy, nehovoří o ničem jiném než o své nezdočné oddanosti umění románu.

Autor je francouzský spisovatel.

Jakub a jeho pán

Rozhovor s divadelním režisérem **Nicolasem Briançonem**

Inscenace Jakuba a jeho pána v roce 1998 přinesla režisérovi Nicolasi Briançonovi nominaci na Molièrovu cenu a Milana Kunderu zase přiměla k zanesení některých režisérovy řešení přímo do scénických poznámek k textu. Rozhovor se čtenářem, pro něhož „se Kundera čte nahlas“.

Co vás k této hře vlastně přivedlo?

Když jsem přesídlil do Paříže, měl jsem možnost zhlédnout její první francouzskou inscenaci. Ta postava mi byla okamžitě blízká, našel jsem v ní bratra. Zaujal mě vztah pojící Jakuba k postavě jeho pána, dostal jsem chuť rozehrát ho sám za sebe. A jakmile jsem si to později mohl dovolit, ke svému záměru jsem se vrátil. V té době už Kundera rozhodl, že práva na inscenování budou dostávat jen „chudé“ divadelní soubory, viděl totiž několik bohatě dotovaných verzí, které se vzdalovaly původní střídmosti textu... A tak mi bylo dáno hru inscenovat na francouzském jihozápadě a nic mě přitom nesvazovalo.

Po této inscenaci z roku 1998 přišla další, na festivalu v Anjou v červnu 2008, kterou v roce 2009 přejal soubor Théâtre 14, a zdá se, že se k ní ještě hodláte vrátit. Co pro vás toto opakované setkávání znamená?

Giorgio Strehler měl takový fetiš v Goldonih o hře *Sluha dvou pánů*. Inscenoval ji celý život, byla měřítkem jeho práce, jeho vyzrálosti. Já jsem si podobný vztah vybudoval ke Kunderově hře *Jakub a jeho pán*. Když nám postava umožní stárnout, pak se do role interpreta dostane skutečná vášeň. V takové roli člověk zraje, dokáže text pokaždé jinak rozeznát a sledovat, jak se v čase mění význam, který jsme slovům přisoudili.

Kunderův jazyk se vyznačuje značnou úsporností prostředků, možná také proto ona důvěra v chudší soubory. Zajímalo by mě, jak se vy sám vypořádáváte s potřebou zachovat tvůrčího ducha navzdory zmíněné oprostěnosti?

V inscenaci na francouzském jihozápadě jsme využili toho, že divadlo bylo přímo v kavárně. První dějství jsme odehráli v divadle, pak jsme diváky odvedli do kavárny, kde se odehrála hospodská scéna — pro scény s Madame de la Pommeraye jsme tam postavili malé dřevěné pódium. Když jsme stejné představení uváděli v Paříži, zachovali jsme kulisu dřevěného pódia a několika pláten malovaných postaru, zhotovených v dílně dekorátéra Pierra-Yvese Leprinca. To je podstata jarmarečního divadla — herci, text, omezené dekorace. Jednoduchost je pro hru zásadní, nesmí se zatěžovat symboly, neboť její kouzlo spočívá právě v přímém kontaktu. Ve druhé inscenaci jsem se řídil scénickými poznámkami, v nichž autor ke kostýmům doslova říká: „Historičnost [...] by měla být lehce potlačena.“ Našel jsem takovou fintu, díky níž uvedly kostýmy diváka nejdříve do osmnáctého století, načež se ve třetím dějství, které je z celé hry nejkunderovštější, přiblížily ke století dvacátému. Tím dějstvím jako by prošlo divadlo celého dvacátého století: přítomen je Ionesco, když jedna z postav vidí svět „plný dětí a židlí“, a především Beckettovo *Čekání na Godota*: oba hlavní představitelé se ztrácejí ve světě, jemuž nerozumějí, vyjadřují bezčasí modernity. Dá se tedy říct, že tato druhá verze v sobě měla víc beznaděje, byla černější a paradoxně legračnější než ta první. Mám za to, že příští inscenace bude ještě temnější. A snad ještě legračnější.

Ptal se Maxime Rovere. Kráceno.

Nicolas Briançon je francouzský režisér a herec. Působí jako ředitel divadelního festivalu v Anjou.



Martin Wágner Motigino 2006

Poslední tramvaj

Nedim Gürsel

Při čekání na poslední tramvaj si vždycky říká, že město, kde celý den chodil po muzeích, odpočíval v kavárnách a splýval s davem v ulicích, náhle osiří a stulí se do klobíčka jako ježek. I světla pomalu zhasínají. Nejprve v domech, potom v barech. Voda v kanálu ztmavne a ulice se vyprázdní. Z nádraží už neproudí davy lidí, hukot proudu vozidel ustal. Ani kola už nejezdí. Ve světle neonových lamp čeká na poslední tramvaj. Někdy s ním čeká nějaký starší člověk nebo pár dělníků vracejících se z odpolední směny. Jindy se na lavičce zastávky objímá mladý pár. Až do příjezdu tramvaje se bez dechu líbají. Připomíná si ústa ženy, kterou před chvílí viděl v matném světle výlohy. V zrcadle vidí ústa ženy, která chtěla mít všechno co nejdřív za sebou. Ležela vedle něho jen napůl svlečená, necítil její jazyk na svém, ani její horký dech na svém těle, neměl k ní žádný vztah. Světla přijíždějící tramvaje ozáří kanál. Jak se kola otáčejí po kolejích, klouže žluté světlo po kalné zelené vodě. Než nastoupí do posledního vozu, vrhne na kanál poslední pohled. Po příkrých schodech vystupuje do svého pokoje v posledním patře hotelu, kde bydlí. Postel, umyvadlo, špinavé stěny. Pod oknem, obráceným na kanál, stolek. A na stolku rozházené papíry.

Každou noc pozoruje z tramvaje cihlové domy města, kde se celý den toulal v parcích, rázoval podél kanálů z jednoho konce na druhý, přecházel přes mosty a jedl v hospodách. Vidí otevřené dřevěné okenice tmavých oken, někdy i reliéfy na úzkých průčelích starých domů. Přemýšlí o útulném prostředí za těmito slepými okny, dokud se v nich zvečera ještě svítí, o spokojenosti lidí sledujících v televizi všechny bolesti světa, bídu, mučení a bezpráví. Zprvu lituje, že není jedním z nich; pak je rád, že žije sám v tomhle městě na severu, snovém městě, v němž se mísí peníze s lidmi, světlo se zelenou, tmavě i světle zelenou barvou. Je rád, že opustil svou zemi, usadil se tady, získal práci, přenesl se přes všechny ústrky, opovržení, dokonce

bití. Je rád, že je daleko od lidí, kteří mluví jeho jazykem. Potřebuje tuto samotu. Potřebuje ji kvůli vztahu k ženě, o níž se domníval, že ji ztratil, úplně ztratil, ale k níž opět jednoho dne znenadání našel cestu. Potřebuje tuto samotu, aby znovu našel hřejivost ženiných slov v rodném jazyce.

Tramvaj projíždí jednou z hlavních ulic města. Míjí budovy, na jejichž podivná jména si nemůže zvyknout, dokonce je ani neumí pořádně vyslovit. Paleisop de Dam, Hoofdpostkantoor, Stadsschouwburg. Ulice se zužuje, dunění kolejí už nerezonuje ve skladištích starých budov, ani v salonech domů s háky visícími ze štítů jejich špičatých střech. Zemětřesení železných kol už nerozechvívá leštěné nohy starých křesel, hedvábná stínidla lamp, obrazy s námořními výjevy, čínský porcelán ani křišťálové sklenice. Říká si, že tyto věci mají delší život než lidé, kteří kdysi zbohatli námořním obchodem a vedli spokojený život v domech postavených na vodě. Vybaví se mu obraz, který viděl v muzeu. Na bíle prostřeném stole leží stříbrné talíře s ústřicemi: každá měkoučká, k nakousnutí. Jsou tak průsvitné! Z talíře ve spirále visí napůl oloupaný citron. Poněkud vybledlý, ale budiž! Je tam chleba nakrájený nožem se stříbrnou střížkou, v pohárech bílé víno. A humři velcí jako pěst, raci a ryby, ploché i baculaté říční spolu s mořskými příšerami. Na obraze je i lovná zvěř. Jeleni, divoké kachny a drůbež. Krůty, slepice, králíci a ptáci. Ano, ptáci. Krásní ptáci na ohromných stromech, v rákosí a na barevných lopatkách větrných mlýnů. Víno ve stříbrných karafách, ovoce na zlatých mísách. Fialově, červeně a žlutě, sytou žlutí se lesknoucí hrozny, čerstvě natrhané jahody, zelená jablka barvy oceánu. Nakousnutá nebo nakrájená. Kulatá a svěží, jakoby právě utržená ze stromu. Všechno pro chuť, jen se zakousnout a vysát šťávu. Nepořádek na ubrusech, převrhnuté poháry a stoly bez lidí však působí dojemem samoty. Vedle všech těchto plodů země leží lebky s vydloubanými očima a tupými nosy. Uvědomuje

si, že pocitu štěstí ze setkání u bohatého stolu, ze spojení s ženou na lůžku, pod modrou jarní oblohou, v horách, či z vášnivého milování v mořských vlnách se člověku dostává jen výjimečně. On teď má k němu daleko, je sám v noční tramvaji. Žlutá tramvaj ho unáší pustými ulicemi města do jeho hotelu v okrajové čtvrti. Do stíněného pokojíku, do samoty pod lampou, kterou nechal svítit. Za chvíli, přemůže-li duševní únavu, usedne ke stolu a bude se pokoušet psát. Možná to budou dojmy z města, možná deník. Možná bude psát o špinavých uličkách, jimiž se toulal, když ho v domech bez záclon pohostili chutnými rybami a výborným vínem. Také o útlých dívenkách, které se prodávají na mostě za peníze na drogy, i o tom, jak ho vyčerpaly ženy, které při čekání na zákazníky v červeně nasvícených výlohách čtou knihy. V pokoji, v němž není ani stopy po jeho zemi, minulosti, ani po masochistické příchuti jeho exilového spisovatelství, se bude do rána milovat se slovy. To je také jediné milování, kterého je od příchodu do tohoto města schopen. Nedává možná pocit vyvrcholení, ale letmé štěstí ze spojení, z rozplynutí v teple známého těla. Poslepu bude hledat slova, stará slova, která snad nikdy v běžném životě nepoužil, šátrat holí jako slepec, naslouchat jejich hlasu a pokoušet se jich dotknout. Uslyší nejprve šepot nebo refrén ukolébavky? Možná ani jedno, ani druhé. Jako věrné milenky k němu budou přicházet turecká slova. V prostém denním světle je bude po kapkách vstřebávat, nesouvisle, nespojené do vět, aniž by o sobě věděla.

Tramvaj jede temnými ulicemi města. Čeká ve stanicích, i když nikdo nevystupuje ani nenastupuje. Projíždí přes mosty, projíždí náměstími a parky. Světlo z vagonů padá chvíli na vodu, chvíli na dlažbu. Někdy i na trávnik. Klouže po kamenech, stromech a květinách. Najednou olízne sochu nahé ženy. Souměrné, krásné tělo, špičaté bradavky mramorových prsů... Krásné tělo, ale netečné, studené. Jako ženy ve výlohách. Ano, za chvíli se bude laskat se slovy na papíře. Pokud si oživí staré vzpomínky. Dotýkat se slov není jako milovat se s mramorovou sochou. Slova je třeba najít, pečlivě vybrat, vytáhnout z temnoty minulosti, přemluvit je. Pak se s nimi mazlit, vzájemně se svěřovat, srústat s nimi, prožívat s nimi zvuky, vůně i vzpomínky. V tomto městě však slova, stejně jako všechny věci mají jen cenu změny, nedají se použít. Když tady vytisknou jeho knihy ve vlasti zakázané, promění se turecká slova v chrčení, podivnou změť zvuků polykaných, ještě než se vysloví. Za překlady do zvláštního jazyka kupčího písmena bez ladu a skladu, jehož slova se řadí nepřetržitě jedno vedle druhého a vytváří skupiny významů dlouhé nejmíň jako tahle tramvaj se třemi vozy, mu dávají červené, fialové, žluté a hnědé bankovky. A on zase tyhle šustící papírky, na nichž jsou vyobrazeni tu ptáci s dlouhými zobáky

a hnědýma očima, tu muži v kloboucích s dlouhými vlasy a špičatými bradkami, dává ženám z nočních výloh. Tak se za povídku, za text, který napíše ve své mateřštině, nejprve zhmotní v jiném jazyce a pak si koupí lásku. Okamžitě vyprázdnění za dotek se slovem, za bolestně napsanou a draze vykoupenou povídku. Své knihy podle slov překladatele pečlivě vytištěné na papíře nejlepší kvality, nikoliv na podřadném jako v jeho vlasti, přeměňuje pomocí bankovek podobných vumělkovaným hračkám na ženy. Krásné, mladé, přitažlivé ženy, blondýny i brunety. Za větu pohled, za dva krásné odstavce jedna dlouhá noha, za povídku „kompletní láska“, za knihu týdenní milování. A za celé dílo úplná eroze! Sám pro sebe se usmívá. Vlastně mu rty jen stěží pootevírá nezvedené dítě, starý pocit vzdoru proti samotě a smrti. Snaží se vyloudit úsměv, jako by chtěl bez zkrivení úst užít lék, hořký sirup, který ho navrátí životu, a myslí na onu Turkyni. Ženu, kterou poprvé opravdu poznal, v jejíž něžnosti se zcela rozplynul, vedle níž se jako osamělý tvrdý muž podobal neposednému děcku. S ní mu stačil jediný dotek, ve chvíli vyvrcholení jediné slůvko. I kdyby se teď až do rána pokoušel vytvořit dlouhatánskou, originální, harmonickou a smysluplnou větu, nedocílil by onoho vzrušení z jediného slova, nekonečného požitku z blízkosti, milování ve stejném jazyce. Všechno je tak vzdálené, nedosažitelné!

Právě tento pocit se jednou snažil vyjádřit. Bylo to na setkání tureckých spisovatelů žijících v zahraničí. Většina z nich uprchla do evropských zemí před zlobou vojenského režimu. Setkání, uspořádané magistrátem tohoto města ve jménu demokracie a svobody myšlení, bylo příležitostí k překonání stesku. Hned na začátku na něj a na jiného spisovatele, který sdílel jeho pocity, zaútočili autoři označující se za socialistické a tvrdě je zkritizovali. Vždyť přece jde o osvobození vlasti úpějící pod nepřátelskou knutou. Kdo jiný ji zbaví hrozného osudu! Z řečnického pultu bouřil jeden z nich o vlasteneckých básnících Namiku Kemalovi, Nazimu Hikmetovi a Mladoturcích. Celý upocený vykřikoval, že v dobách útlaku je spisovatel povinen bojovat za záchranu vlasti a osvobození jejího lidu. „Oheň musíme uhasit společně, přátelé!“ uzavřel svůj projev. Vzal si slovo. Řekl, že necítí potřebu se hájit. Jako v případě většiny účastníků tohoto setkání jsou jeho knihy v Turecku zakázané, je proti němu vedeno vyšetřování, bylo na něj podáno několik trestních oznámení. Být na něco takového pyšný, považovat to za hrdinství se však neslučuje s jeho pojetím spisovatele. Nelze si plést psaní knih s hašením požárů. To jsou dvě různé činnosti, dodal. Jeho vystoupení samozřejmě vyvolalo poprask. Zachmuření spisovatelé s mohutnými kníry, povětšinou venkovského původu, kteří tvořili osazenstvo sálu, ho obviňovali z maloburžoazní přecitlivělosti, individualismu, posléze i z obscennosti,

dokonce zvrácenosti, a uvrhli ho do klatby. Když schůze skončila, šli všichni spisovatelé, kteří se nepovažovali za hasiče, hasit požár do výloh.

„Tihle lidé,“ říkal si, „nemohou být ani hasiči. Ve starém Istanbulu měli hasiči svoji čest, věděli, jak na to, uměli se předvádět!“ Se vzpomínkou na starý Istanbul mu na mysli vyvstala červená tramvaj. Stará tramvaj drkotající mezi Šišhane a Beyoglu. Sedí s tatínkem hned za fialovou skleněnou zástěnou oddělující řidiče od cestujících. Dívá se z okna. Tatínek se dívá na něj. Je šťastný, že syn udělal přijímačky na Galatasarayské lyceum. Brzy ho na tuhle slavnou školu zapíše! Vystupují na zastávce Galatasaray a kráčejí pod platany u vchodu do lycea. Tatínek se s ním rozloučil s napomenutím, aby se celý týden choval slušně. Už nikdy ho neuvidí. Tramvaj s cinkáním projíždí třídou Nezávislosti. Sedí vedle tatínka a dívá se ven. Má zvláštní pocit. Poprvé v životě opouští domov a odchází do internátu. Mísí se v něm smutek se vzrušeným očekáváním. Tramvaj ujíždí po třídě Nezávislosti a kolem ubíhají barevné výlohy, cukrárny zářící jako lunapark, hračky, knihy a oděvy. Ještě neví, že v podobných výlohách mohou být i prodejny ženy. Neví ani, že za tři dny, zatímco bude sladce spát v internátu, zahyne jeho otec při dopravní nehodě

a že ve stejném roce budou tramvaje zrušeny. Za pár měsíců budou vytrhány koleje a tramvaje nahradí neforemné trolejbusy s ohromnými pneumatikami. Skončí tak stoletá legenda, zmizí elektrické tramvaje, na něž „je zakázáno se zavěšovat“. Skončí život jeho otce, který nevyplnil ani půl století. Poslední cestu tramvaj vykonal tehdy v Istanbulu s otcem, vychutnává po doušcích šťastný pocit, že může pozorovat svět z jejího okna. Nevěděl, že po létech ho poslední tramvaj v tomto severním městě bude s každou zastávkou vzdalovat minulosti.

Z tureckého originálu „Son tramvaj“ (převzatého ze stejnojmenné povídkové sbírky, Istanbul 1988) přeložil Tomáš Laně.

Nedim Gürsel (1951) je současný turecký spisovatel. Za své knihy získal řadu tureckých i mezinárodních ocenění, ale také byl kvůli nim ve vlasti vystaven pronásledování a soudním žalobám. V současnosti žije ve Francii, kde na Sorbonně přednáší současnou tureckou literaturu. V češtině vyšel v loňském roce jeho román *Alláhovy dcery* (Allah'ın Kızları, 2008), v současné době se k vydání připravuje jeho starší román *Dobyvatel* (Boğazkesen, Fatih'in romanı, 1995).



229 Kč | vázaná s přebalem | 200 stran | 130 x 200 mm

ANNA ENQUISTOVÁ
Kontrapunkt

MLADÁ FRONTA

Tragická prolnutí života a hudby

MODERNÍ
SVĚTOVÁ
PRÓZA

kniha.cz

MLADÁ FRONTA

Žádejte u svého knihkupce nebo se slevou 15 % na www.kniha.cz



Martin Wágner Iturup 2001

Holubi v New Yorku

Jednoho dne, když jsem čekala na vlak linky č. 1 do horního města, spatřila jsem na nástupišti metra holuba. Pyšně si vykračoval po peróně a při každém kroku kloval do vzduchu před sebou. Jsem natolik zvyklá vídat holuby všude možné, že mi chvíli trvalo, než mi to došlo. Co dělá tady dole? Je to snad nějaký odvážný průzkumník? Anebo se utkal v souboji se svým sokem a musel se uchýlit do podzemí, aby si zachránil kůži? Bez rozmyšlení jsem se za ním pustila; chodila jsem za ním a nahlas mu říkala, aby prolezl turniketem a vylétl schodištěm nahoru. Tady dole ho nic dobrého nečeká. Mohli by ho sežrat potkani nebo přejet vlak.

Na lavičce poblíž místa, kde jsem stála, seděly tři tělnaté, krásně vystrojené černošky. Řekla jsem jim: „Ten holub se musí nějak dostat ke schodišti, aby mohl vylétnout ven.“

Jedna z nich řekla: „Byl tady i včera.“

Přijížděl vlak. Pták, veden buď sebevražednými sklony, nebo zvědavostí, se přikolébá až k okraji nástupiště, potom včas ustoupil. Nastoupila jsem. Ty tři ženy dále seděly na lavičce na nástupišti, přestože v té stanici žádný jiný vlak kromě linky č. 1 nezastavoval.

Zde se nabízí dvě otázky: proč byl ten holub v metru a na co čekaly ty ženy? A vezmeme-li to kolem a kolem, na co čekám já, když si tak vykračuji životem, někdy svižně a jindy jako náměšník?

Napsal kdy někdo esej o Newyorčanech a holubech? Nás je osm milionů, kdežto jich je přinejmenším milion a některé věci máme společné. My bydlíme ve vysokých budovách; oni nám hnízdí za okny. Přestože jsou to divocí tvorové, procházejí se po betonových chodnících, které jsme si vybudovali pro sebe, vlastně to vypadá, že raději chodí než létají. A reagují



FOTO KAREN LEEGRANT

úplně stejně jako Newyorčané: když jsou přinuceni vzlétnout, jakmile někdo vstoupí do jejich prostoru, vidíte na nich, že jsou pořádně naštvaní.

Otec mi vyprávěl, že jednou přišel domů z práce dřív než obvykle a přistihl v bytě dva holuby, jak si to rozdávají přímo na jeho knihovně. Řekl mi, že je nechal, ať pokračují. Pokouším se si tu scénu představit. Knihovna z tvrdého javorového dřeva, vysoká do pasu. Ptáci povrkávají. A co otec? Dívá se na ně, anebo jde do kuchyně a nalije si zatím něco k pití?

Člověk, který bydlel v mém bytě přede mnou, ho sdílel s jednou bezprizornou ženou, již kdysi poskytl přístřeší. Tři roky poté, co jsem se nastěhovala, mi ta žena najednou zaklepala na dveře. Chtěla u mě bydlet. Říkala, že si nemusím dělat starosti s jídlem, a ukázala mi mrtvého holuba, kterého se chystala upéct a sníst. Přesvědčila jsem ji, aby odešla. Nikdy jsem se nedozvěděla, kde toho holuba vzala a jakým způsobem zahynul.

Holubi jsou naše stíny; v hejnech obcházejí našimi ulicemi a závisí na nás, pokud jde o obživu. A některé lidi fascinují. Způsobuje to jejich troufalost, jejich důvěra v nás, jejich schopnost dát najevo náklonnost?

V parku na Washingtonově náměstí sedí každý den kolem páté odpoledne vždy na stejné lavičce holubí muž. Všude kolem sebe má holuby — na zemi, na klíně, na kolenou, na pažích i na ramenou. Je to tmavovlasý muž s mohutným černým knírem, nosem

jako skoba a pohledem, který jako by se obracel kamsi do jeho nitra a úplně ignoroval lidské hemžení kolem. Když jsem jednou kolem něj procházela, jakási žena mi řekla: „Bůh žehnej tomu holubímu muži. Jenom tam sedí a holubi mu serou na hlavu.“

Do té doby mě nikdy nenapadlo, že by to mohl být světec — vlastně jsem si myslela, že si holuby předchází jenom proto, aby se mu dostalo pozornosti. Či pozornost by to ale měla být? Lidí, anebo holubů?

Někdo mi vyprávěl, že jakýsi přítel jeho přítele bydlí ve dvoupokojovém bytě. On sám spí na gauči v obýváku, zatímco ložnice je plná holubů. Začal tím, že zachraňoval poraněné ptáky, a jakmile o ně začal pečovat, přirostli mu k srdci. Měl pocit, že kdyby je zase vypustil, opět by se ocitli v nebezpečí, dokonce i ti, kteří se zcela zotavili. Nutně to u něj muselo dopadnout stejně jako na knihovně mého otce: holubi začali kopulovat. Pokoušel se likvidovat jejich vajíčka, ale nějaká mu unikla. Začalo se rodit potomstvo. Dnes za nimi chodí každý večer na návštěvu.

S holubím mužem na Washingtonově náměstí to muselo být podobné. Jistě začal tím, že holuby krmil z čiré dobrosrdečnosti. Potom zjistil, že s nimi rád tráví čas. Nechtěli nic víc než trochu žrádla — a byli jím tak nadšení. Jakmile si sedl na lavičku, slétli se k němu z celého parku. Sedali na něm a procházeli se mu pod nohama, byl něco jako bůh jejich světa.

Pro nás je holubí muž možná podivín, ale aspoň ví, kým je — třebaže kdyby měl na výběr, osud holubího muže by si patrně nezvolil.

My lidé na něj všichni zíráme: takhle dopadne každý, kdo nedokáže krotit své choutky.

Maggie Paleyová

Hostinec

Marie Fulková

Z Á Z R A K

Maminko,
dítě se stařeckou tváří
řečí lesních skřítků
hovoříš s ptáky
Jistě ti rozumějí
lépe než my

Mají i svá jména
pokaždé jiná
stejně jako kočky, lidé
a psi

Potkáváme je
na odpoledních procházkách
přívětivě zdraví
pošetilou stařenku
s nezbytnou společnicí

Čtenářko pohádek,
roztodivných příběhů s dobrým koncem
žasneš a trneš
nad každou další stránkou
podivuješ se zázrakům
a věříš v neskutečné

Mnohokrát přečtené
znovu objevuješ
ještě když usínáš
běží ti hlavou
věty
slova
zvolání

Kam jsi mi odešla,
stařenko dítě
do cizích krajů
dosud neviděných rájů
na louky kvetoucích bledulí
do lesů zarostlých borůvkám
k potokům s mrštnými pstruhy
na pastviny s růžovými telátky

Počkej tam na mě
Vezmeš mě za ruku
a pomalou chůzí
půjdem zas
obvyklou cestou

Václav Boček

ROZESLOVA

I.

Dlouho jsem nepsal v rytmech svící,
které mi, tiše tepající,
umlkly mezi žebry antén.
Podzim už láká na ostřici,
mědnaté léto vrže pantem.

Jako pár trnek mezi trnám
pohozených zde ke spasení
slévají věže svoje zvony
možná do ticha nemlčení
a auta troubí nové hony.

Tušené duby drží krový
a na střeše se stále noví
dělníci drží staré latě
a nikomu už neodpoví,
kam šlápnout, aby unesla tě.

A smráká se a v této chvíli
svoji tmou zvony vyklopily
na jazyk hlín; jsou slova sporá
mluvením. My je přechodili
a v krku po nich zbyla štola.

Sprchala deštná políbení
a na mém čele jako v kmeni
je hluboko a tklivě stromům,
když stojí cestou odloučeny.
Hic Jesus est, Rex Iudeorum.

KŘÍŽOVÁ CESTA

II.

A za chvíli začne ztrácet vlasy
den a budou padat do čaje
louhovaného z filmu. Probudíš se
jinde.

Rozepjal jsem žárovku a Tvoje vlasy
míhají se před ní jako starodávný film,
to jsou chvíle, kdy je vidět, a tma
je Tvůj hlas.

Kdyby Ti řekli Miriam,
budeš se zlobit. Ale podívej na továrnu,
mlčí, rozvalila se na mez a krvácí.

Kdyby Ti řekli Miriam,
dítě by se přitisklo na samý konec Tvého těla
a pevně se Tě chytlo.

III.

Skoro na kopci stojí kříž,
obrůstá trubkami, plevem a umělohmotnou kyticí,
plivá mi do očí epileptická periferie
s kapesníkem kouře proti prokousnutí jazyka

s chuťovými pohárky bloudění
vbitými do betonových slz.
Pluhy samoty vláčejí brázdy.

Pluhy samoty vláčejí brázdy,
ale na dosah, na polibek,
je Tvoje ruka.

A v téhle chvíli se kolena prolomila
a kroky padají do asfaltu.
Se zavřenýma očima vím, co je teplo.
Skoro na kopci stojí kříž.

IV.

— Madonka v metru
Propadá kasičkami očí rozličných žen,
které si umínily dost
a už se neptají, komupak patřila.
Anděl
tu bydlí v podnájmu, má křídla od mouro,
kabátů, šatů, šál a ořezaných básní.
Jde nesměnitelné voňavé děvčátko
a jeho drobný krk
netuší, že se smývá.
Na příští stanici
pár lidí vystoupí,
pár lidí nastoupí.

A někdo vztáhne ruku
a sebere ji ze země.

Romana Riegerová

— —

Jednou za čas
utíkat tak rychle
jak jen to unavené srdce zvládne
Jednou za čas
si do krve odřít játra
a sliznice
a v bolesti pak čekat
až se rány pokryjí strupy
pod náplastí všedního dne

— —

Armády roztočů v pevnosti matrace
očití svědkové divokých bitev
zuřících v pokoji hotýlku „U kance“
který je našťěstí dávno už mrtev
Na plátně lajntuchu obtisky těl
obětí padlých na poli vášně
každý z nich prostě opravdu chtěl
každý z nich miloval opravdu strašně

— —

Dneska si přišla pro starého pána
i když měl rozepsanou knihu
a nedopité pivo
Zítra si přijde třeba pro mě
i když mi budeš ležet mezi stehny
a nebudeš hotov
Je tedy jedno co bude dokončeno
dopsáno prožito vypito
tak s nohama u sebe čekám

Miroslav Mácha

PROSTÁ I

Mám ve stínu
malou chaloupku

/jedna místnost
s haraburdím
a slámovým ložem/

Denně tu pořádám hostinu
pro dvanáct holoubků

/sypanou radost
krájenou nožem/

A žiju si inu...
pro těch pár darovaných drobků

/a někdy je to dost
a jindy strašně málo
Bože/

NEUSNOUT A PROBUDIT SE

Taková rána
kdy zaplatíš za nedobrovolnou prostitutku
a dovedeš ji domů k mámě
taky se jednou pořádně vyspat

Taková rána
kdy jedeš domů sbalit si věci
a mlčení by ti slušelo víc než křik

Taková rána
kdy je peřina peřinou
a
slovo slovem

Mědnaté léto vrže pantem

Na škole, kde nyní učím, jsem s dětmi loni vyzkoušel jednoduchou hru na asociace. Řekl jsem některému z žáků určité slovo a on měl odvětit to první, co jej napadlo. Nadhodil jsem: „Říjen!“ a jedna dívka mi zcela bez váhání odpovídala: „Maso!“ „Proč maso?“ zeptal jsem se. „Protože jsme před týdnem u babičky zabíjeli.“ Až mě z toho zamrazilo... A teď už k vašim textům.

Marie Fulková z Prahy, vaše verše nenásilně plynou, prosycené nostalgií a smutkem. Přesto nejsou patetické, citově nevydírají. Ano, našel jsem si v nich své. Báseň „Zázrak“ zařazuji do Hostince.

Václave Bočku z Písku, vaše verše v sobě nesou veliký potenciál. Máte cit pro jazyk a pro jeho přirozenou hudebnost; a tolik obraznosti navrch, až z toho jde hlava kolem... Snad jen ty delší „volnoveršové“ celky, ty by si zasloužily trochu pročistit od občasných přemír genitivních metafor. Ale jinak vaše verše bezpochyby patří k tomu nejlepšímu, co mi za poslední dva roky do Hostince přišlo. Bohužel není dostatek místa, abych mohl některý cyklus zařadit celý. Proto alespoň dva — snad reprezentativní — úryvky.

Romano Riegerová z Lokte, takovéhle básnění skutečně ne: „Ticho jak v kostele / anebo v hrobě / vem si co můžeš / patříme k sobě.“ Naštěstí jsou ve vaší tvorbě k nalezení i verše jiné, výrazně lepší: „v bolesti pak čekat / až se rány pokryjí strupy / pod náplastí všedního dne.“ Suma sumárum: píšete úsporné, citlivé texty, co do kvality však poněkud nevyrovnané. Vybírám tři z těch lepších.

Ano, toto jsou slušné verše, říkal jsem si, čta vaše texty, Miroslave Mácho z Králova Dvora. A skutečně — je znát, že patrně už nějaký pátek píšete.



Ladislav Zedník (1977) se donedávna živil mikropaleontologií, v současnosti učí na ZŠ v Průhoncích. Vydal básnickou sbírku *Zahrada s jabloněmi a dvěma křesly* (Argo, 2006), která byla nominována na cenu Magnesia Litera. Pod přezdívkou egil působí jako redaktor kulturního serveru www.totem.cz.

Verše poklidně „odsejpají“, sem tam se objeví nějaký ten vtípek, občas hezký obraz. Nejsem sice uchvácený, potěšený však ano. Věřím, že si vaše čísla svoje čtenáře najdou. Dvě vaše básně, které mě zaujaly nejvíc, zařazuji do Hostince.

Jaromíre Andrásky z Nového Jičína, dlouho jsem přemýšlel, zda vaše verše do Hostince zařadit či ne. Nakonec jsem se přiklonil k tomu „ne“. Vaše texty, to je přímo rýmová smršť — tu se zadaří více, tu méně, občas se blýsknete veršem, který není úplně marný, ale hned vzápětí ho semele cosi, co nedokážu nazvat lépe než básnická rétorika. „Nevýslovné růže hvězd / sněží vínem srdce. / Jak punc vínu nepodvést / krví něhy škrcen?“ Nicméně držím palce do další tvorby.

Tomáši Hoďákovi z Kopřivnice, verše, které jste zaslal, vám do Hostince nezařadím. Obvyklý problém — nevládnutá forma, banality, kliše... Například vaše vyznání mateřskému jazyku (báseň „Češtině“) je jistě upřímné, ale verše, které toto vyznání nesou, jsou zkrátka — nejen formálně — nevládnuté: „Jsi letním vánkem, co tváře chladí, / jsi bouří, když nebesa se mračí. / Silná válečnice, ale přesto hravá, / i přes svá léta jsi stále mladá.“ Tak snad někdy příště. A totéž platí i pro vás, Matěji Kencle z Řevnic. „Nastává noc a den je ten tam. / Hladím tě po vlasech a jemně líbám, / Bílý sem o lásce s tebou teď snívám.“ Věřím vám opravdovost vašich citů, ale vaše básně z těchto citů vzešlé nejsou valných kvalit.

A nyní už nezbyvá než poděkovat a rozloučit se. Takže — děkuji Václavu Bočkovi, Marii Fulkové, Romaně Riegerové a Miroslavu Máchovi; a neméně díky patří i Jaromíru Andráskovi, Tomáši Hoďákovi a Matěji Kenclovi, kterým jsme tentokrát v Hostinci nenalili (snad někdy příště). Mávám z Hodkoviček. Váš L. Z.

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



Robert
Fulghum
V ČR!

KŘEST NOVÉ
KNIHY
S AUTOROVOU
ÚČASTÍ
A AUTOGRA-
MIÁDOU.

**Drž mě pevně,
miluj mě zlehka**

PŘÍBĚHY Z TANČÍRNY CENTURY

ČESKÉ BUDĚJOVICE / 16. 10. / 18:00 / JIHOČESKÉ DIVADLO
PRAHA / 18. 10. / 19:00 / NOVÁ SCÉNA NÁRODNÍHO DIVADLA
HAVLÍČKŮV BROD / 20. 10. / 19:00 / KLUB OKO
BRNO / 21. 10. / 19:30 / REDUTA, NÁRODNÍ DIVADLO BRNO



Projekt se uskutečňuje za finanční podpory:

B | R | N | O

Statutárního města Brna



Ministerstva kultury ČR

PRA
HA
PRA
GUE
PRA
GA
PRA
G

Hlavního města Prahy



V září 2011 vychází 64. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Fantom autenticity

Z obsahu:

J. Švankmajer: *K autenticitě tvorby*; **J. Kohout:** *Kom*; **L. Šváb:** *Hic et nunc surrealistická poesie*;
V. Effenberger: *Autenticita a módní trendy*; **F. Dryje:** *Fantom autenticity – hic et tunc*; **A. Pravdová:** *Stát se vodivou elektrínou*; Korespondence **Jana Křížka** s **André Bretonem**; **B. Schmitt:** *Přítakání a odpor Automatickému poselství*; **B. Solařík:** *Po srsti*; „Čišík polije Toyen šaty“ (Z diářů V. Nezvala);
R. Telerovský: *Naslouchání v psychoanalýze a imaginace protipřenosu*; **J.-B. Pontalis:** *Okna*; **P. Rāileanu:** *Skupina surrealistů v Rumunsku (1940–1947)*; **G. Naum:** *Texty*; **G. Luca:** *Pasivní vampýr*; **J. Švankmajer:** *Benátské Biennale 2011*; **R. Varo:** *Dopis neznámému*; **B. Solařík:** *Únava jako zdroj revolvy aneb Naděje kontra -ismy*; *L'Age d'Or II*; **Sacha Baron Cohen:** *Vyservírovat na hlavu*; **A. Lass:** *Tradice RKZ*; **I. Horáček:** *Autenticita vědeckého objevu*; **P. Pokorný:** *O lásce k přírodě mezi Broukem a Dawkinsem*; **S. Komárek:** *Autenticita v síti*; **V. Čilek:** *Poznámky Prudiče Milona*; **S. Reichmann:** *Bázně*; *Maldororovo panoráma aneb Inspirace plagiátem*; **A. Jodorowsky:** *O poetickém aktu*; **L. Šerý:** *Slepec*; Akce „MAZALOVĚ“ a spol. (*Surrealismus v archivech StB*); **Leonora Carringtonová/Helena Wernischová:** *Začátečnice*

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31, 147 00 Praha 4

Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz

Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2 (tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);

předplatné: Radka Prošková, analogon@analogon.cz, tel: 608 274 417;

www.analogon.cz

Kontexty – časopis o kultuře a společnosti



Časopis navazuje na to nejlepší z časopisů *Střední Evropa – brněnská verze, Proglas a Revue Politika*.

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 4/2011

PETR FIALA / Evropa a oslabování okcidentu

RYSZARD LEGUTKO / Evropa na ústupu

ROGER SCRUTON / O potřebnosti národů

IVANA RYČLOVÁ / Neprávem opomíjený Viktor Někrasov

Portrét PAVLA ŠVANDY

IVAN ŠLAPETA / Bílé pneumatiky

MILAN UHDE / Spisovatel za vlády Velkého inkvizitora

ANTONÍN PŘIDAL / Zápisky vášnivého čtenáře

Téma: TOCQUEVILLE

Ukázkové číslo zdarma!

Objednávky: CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno, tel.: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V.V.I.

zve odbornou i širší veřejnost ve školním roce 2011/12 na cyklus přednášek

Přesahování literatury: intermediální a interdisciplinární přístupy

Přídavné jméno „intermediální“ se v druhé polovině 90. let ustálilo jako označení takového přístupu k literatuře a dalším uměním, který rozkrývá jejich vzájemné působení a vztahy, a dovoluje tak ve výsledku i hlubší porozumění dílům vzniklým v jednotlivých — uměleckých a mediálních — kontextech. Tyto přístupy, ale i odpovědi na otázky jako např. „Co mají společného mýtus a moderní komiks?“ „Co může přinést analýza deskriptivních postupů v různých uměních, když literární popisy (skoro) všichni čtenáři přeskakují?“ „Jak se změnila poezie v době digitálních médií?“ „A proč bychom vůbec měli literaturu označovat jako médium?“ chce odborníkům i širší veřejnosti nabídnout celoroční přednáškový cyklus. Do debat se v něm zapojí přednášeči, kteří kromě poznatků literárněvědného bádání přinesou i vhled do kognitivních věd, dějin a teorie umění, výzkumů populární kultury, vizuálních a mediálních studií.

V přednáškovém cyklu vystoupí v zimním semestru:

27. 9. 2011, 17h Alice Jedličková (ÚČL AV ČR Praha): O smyslu intermediálních studií

11. 10. 2011, 17h Marina Grišakova (Tartu Ülikool): Shifter as a Cognitive Category:
„Imaginative Recentering“ in Film and Fiction

8. 11. 2011, 17h José Alaniz (University of Washington): Literature and History
in Lucie Lomová's *Divoši*

13. 12. 2011, 17h Pavel Kořínek (ÚČL AV ČR Praha): Srdečné pozdravy z Třeskoprsk.
Čtyřlístek jako transmediální fikční universum

Přednášky se konají v zasedací síni Ústavu pro českou literaturu AV ČR, Na Florenci 3/1420, 110 00 Praha 1 a jsou veřejně přístupné. Podrobnější informace viz www.ucl.cas.cz.

Další informace: Dalibor Dobiáš, e-mail: dobias@ucl.cas.cz

Využijte možnost elektronického předplatného revue **HOST**

Vyplňte jednoduchý elektronický formulář na našem webu:

[HTTP://WWW.CASOPIS.HOSTBRNO.CZ/CS/PREDPLATNE](http://www.casopis.hostbrno.cz/cs/predplatne)

Labyrint
Maxim
Billier
Obyčejné
lásky



„Maxim Billier patří k těm středo-evropským spisovatelům, kteří se zabývají tématem paměti, dějin a touhy, a zároveň je z rodu cynických, smyslných a intelektuálních autorů typu Milana Kundery a Josepha Rotha, s nimiž sdílí silně ambivalentní postoj k duchovním rozměrům moderního života.“
— The New York Sun

Labyrint
Michael Stavarič
Mrtvorozená
Eliška
Frankensteinová



„Romanopisec Michael Stavarič je vzrušující objev na literární scéně. Co je to vlastně ‚stillborn‘? Kriminální román i příběh o lásce? Především mimořádně silný portrét ženy!“ — Der Tagesspiegel
„Autorův jazyk rytmicky pulzuje, máte svou břitkostí, sarkasmem a ironií.“ — Radio Österreich 1,
Ex libris

Labyrint
Saša
Stanišić
Jak voják opravuje
gramofon



„Saša Stanišić vypráví s ohromnou chutí legrační a dojmavé příběhy o dětství v rodném městě na jihozápadě bývalé Jugoslávie, ale i smutné historicky o ztrátě nevinosti, hledání a nenávisti. Jak voják opravuje gramofon je pro mě jeden z nejčtivějších románů posledních dvaceti let.“
— Jaroslav Rudíš



V ŘÍJNU 2011 VYJDE V NAKLADATELSTVÍ HOST

PETRA SOUKUPOVÁ / MARTA V ROCE VETŘELCE

O Martě si její rodiče myslí, že je chytrá a mohlo by z ní něco být, hlavně když bude studovat vysokou školu a nebude se flákat. Mladší sestra si o ní myslí, že je to nafoukaná nána, starší bratr, že se pořád chová jako malá, a Robert, její kolega z práce, že není k zahazení. Babička ji už nepoznává. Ale tahle kniha není o tom, jak vidí Martu ostatní, tohle je Martinův deník. Kniha o tom, co si myslí a co prožívá devatenáctiletá dívka, které jde zatím všechno snadno, ale teď má před sebou možná nejtěžší a nejdůležitější rok svého života.

Nový román Petry Soukupové je příběhem dospívající dívky, která je řadou dramatických událostí náhle vržena do dospělosti. Sugesci celého příběhu umocňuje jazyk, přesvědčivě odpovídající myšlení a vyjadřování mladé dívky. Ačkoli se autorka věkem své hrdince vzdaluje, a může tedy na její osudy pohlížet s odstupem, stále si dokáže představit a přesvědčivě popsat, co devatenáctiletá dívka prožívá.



TISKÁRNY HAVLÍČKŮV BROD, a. s.

Czeslaw Milosz

Peter Paul Wiplinger

Jiří Pernes

Antonín Přidal

Jiří Stránský

Ivan Klíma
Arnošt Goldflam
Jiří Dědeček

www.hejkal.cz

Jan Těsnohlídek

Jáchym Topol
Václav Větvicka

György Varga
Ludvík Vaculík

Andrej Chadanovič

Takeaki Hori

Karel Havlíček Borovský
Martin Reiner

Milan Lasica

Christa Rothmeier

Vlastimil Vondruška

Martin Hilský

Petra Soukupová

Michal Viewegh

Literární festival **Kniha a svoboda**

21.

Podzimní knižní veletrh

21. – 22. října 2011

21. října od 12 do 19 hodin
(pro odbornou veřejnost již od 10 hodin),
22. října od 9 do 17 hodin

Havlíčkův Brod, kulturní dům Ostrov

KRESBA NA OBÁLCE MILAN KUNDERA

91771211993009



GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ
V HAVLÍČKOVĚ BRODĚ

LIDOVÉ NOVINY
lidovky.cz

