



host2



paměť

thein o brodském — veronika bendová
měsíčník pro literaturu a čtenáře
únor 2014 — cena 89 Kč





host

Možná si říkáte, proč únorovým číslem *Hosta* proplovává tolik mořských koníků. Zvláštní tvorové: ač ryby, pohybují se vzpřímeně; páry uzavírají trvalé svazky, jež na dně oceánu stvrzují rituálními tanečky; a co je snad nejzvláštnější, ihned po oplození předá samička jikry samečkovi, který je ve svém břišním vaku odnáší. Tím vším rozněcují naši fantazii. Hlavní důvod, proč koníci tančí na stránkách *Hosta*, přesto spočívá jinde — nikoli ve fantazii, ale v paměti. Pro svůj tvar dostalo totiž paměťové centrum v mozku název právě podle jejich latinského označení: hippocampus. Ve střední části spánkového laloku máme každý dva mořské koníky, jednoho v levé, druhého v pravé hemisféře, a nebýt jich, v tuto chvíli ani nevíte, jaký časopis držíte v ruce: hipokampus je centrem především krátkodobé paměti. Tématem aktuálního *Hosta* potom je problematika *kulturní*

paměti: té krátkodobé i té dlouhodobé. Tématu věnujeme blok textů a nepřímo se ho dotýkáme třeba také v rozhovoru s Vratislavem Slezákem, laureátem Státní ceny za překlad, nebo v rubrice K věci, která přibližuje fenomén krále Šumavy.

Miroslav Balašík se v předešlém editoriale loučil s kolegou Markem Sečkařem. Já mohu vítat. Mořské koníky do tohoto čísla dodala ilustrátorka Tereza Ščerbová, jejíž poetika obohatí celý ročník *Hosta*, a na přípravě tématu Paměť se už výrazně podílela naše nová redaktorka Hana Řehulková, která nastupuje na Markovo místo.

Milí čtenáři, doufám, že se Vám únorové číslo *Hosta* bude líbit.

Jan Němec



na čem pracuji

- 46 Martin C. Putna: Zpívání a (skutečně) dějiny literárního katolicismu
-

komentář

- 47 Jan Šulc: Podivná zpráva z Nymburka
-

esej

- 49 Karel Thein: Náповěda světla. Nad Benátskými strofami Josifa Brodského
-

rozhovor

- 55 Čím jsem starší, tím víc mi věci přijdou nejednoznačné. Se spisovatelkou Veronikou Bendovou o víře, o starém a novém a o obtížnosti druhé knihy
-

historie

- 59 Mírka Novotná: Schůzky se smrtí. Na okraj padesátiletého výročí smrti Jeana Cocteaua

KRITIKY A RECENZE

kritiky

- 66 Jiří Trávníček: Kajcíník... ale poněkud přes míru
Milan Uhde: Rozpomínky. Co na sebe vím
- 68 kritika v diskusi Ondřej Nezbeda, Vladimír Stanzel, Jiří Trávníček, Eva Klíčová: Dějiny mezi literaturou a pamětí
- 72 Petr Odehnal: Mohli být Brňáci z jiné planety?
Jiří Kratochvil: Alfa Centauri
- 74 Eva Klíčová: Středoevropský hruborstý honič
Pavel Vilikovský: Pes na cestě
- 76 Karolína Stehlíková: Úřednické blues
Dag Solstad: Jedenáctý román, kniha osmnáct
-

recenze

- 78 Ivan Binar: Jen šmouha po nebi
- 79 Zuzana Gabrišová: Těžko říct
- 80 Ivo Odehnal: Šaman z Kančích hor pouští žílou motýlům paměti (Dvě valašské svity)
- 81 Václav Daněk: Kam utek Stolkolet
- 82 Toni Morrisonová: Domov
- 83 Carol Birchová: Jamrachův zvěřinec

- 84 John Berger: G.

- 85 Nicholson Baker: Libidárium

- 86 Gaute Heivoll: Než shořím
-

telegraficky

- 87 Lenka Daňhelová: Slova v rozeklaném jazyce hada

ČTENÍ NA ÚNOR

beletrie

- 91 Petr Stančík: Mlýn na mumie aneb Převratné odhalení komisaře Durmana
- 97 Petr Šabach: Tato povídka je pahýl
- 100 Nanni Falconi: Skrýš
- 102 Zuanne Frantziscu Pintore: Hrobka v Osaně
- 103 Antoni Arca: Když se tančí tango. (N)e(u)rotický jazyk
- 105 Renata Bulvová: Zasléchnout světlo
-

nová jména

- 109 Václav Vomáčka: Hořce sládné azbest za rtoma
-

- 114 hostinec

návštěvní den Poezie, nostalgie, hauntologie a čtení

Knihy, edice, osobnosti, čtení a zase knihy... Literatura je jako mraveniště, ve kterém každý někam běží, a je nemožné to celé v nějaké chvíli zastavit a přeptat se na to, co by redaktora (čtenáře) zajímalo. Přesto se o to můžeme pokusit. Položili jsme otázky několika aktérům, kteří jsou obvykle skromně ukryti za svými projekty.



Ve „slovenské edici“ brněnských Větrných mlýnů nazvané „Česi, čítajte“ vyšlo už šest svazků. Knihy Rudolfa Slobody a Pavla Vilikovského vyvolaly i slušnou pozornost v médiích. Zeptali jsme se šéfredaktora Petra Minaříka, kam by se ideálně v propagaci slovenské literatury a kultury u nás mělo dospět a co se u Mlýnů plánuje dál.

Ideální stav, jak se po něm ptáte v otázce, je konec edice „Česi, čítajte“ a samozřejmě také konec s překládáním či převáděním slovenštiny do češtiny. Mluví-li se o českém kulturním živlu v souvislosti s vlivy přicházejícími z Německa, pak arogance vůči jazyku, který ovládáme, ale odmítáme užívat, je srovnatelná s nejdopor-

nějšími mocenskými zlovyky Rusů, vůči kterým se ovšem jinak zálibně vymezujeme. Nejde tedy o podporu slovenské kultury ve smyslu zdobení nějaké nástěnky, večerů poezie a vína z Modry. Otázka zní: Chceme být opravdu tak systematicky sami? Nám Moravanům je samozřejmě osud slovenské slovesnosti cenný, drobně se v něm sami zrcadlíme, ne snad tím jazykem, ale jistě samou podstatou. Neradi, přesto dál budeme publikovat české překlady slovenských děl. Chystáme další edici geniálního Slobody, snad překvapíme Lavříkem a Krišťůfkem. Rozumějte, soudobá slovenská literatura je ve formě a neexistuje podstatný důvod tento fakt ignorovat.

I letos v létě se bude ve východních Čechách konat tradiční „tajně slavné“ setkání s poezií Ars poetica. Zeptali jsme se organizátora a pedagoga Františka Burdy na činnost, která přesto, že má skvělé reference od účastníků, je dost napínavá a namáhavá. — Co tě u ní, Františku, drží? Jaký to má (pro tebe) smysl? Čemu bude setkání věnováno letos?

Co je podstatné: Ars poetica spočívá na důvěře ve čtenářskou zkušenost. Jde o příběh vnitřního vrstvení, ke kterému při opakovaném setkávání s textem dochází. Intenzita setkávání s textem není předepsaná. Každý čtenář má na spirále rozumění své vlastní a nezaměnitelné místo, kde se odvíjí vzájemný vztah textu a čtenáře. Letos se tento vztah rozehraje prostřednictvím textů Jaromíra Zelenky, Antonína Bartuška, Irmý Geisslové, Fandy Pánka, Karla Šebka, Víta Obrtela a D. Ž. Bora. Čtenář čte text a současně je čten samotným textem. Dokonce bych řekl, že dochází k setkání

literárního textu s textem-člověkem. Je to svěbytná duchovní zkušenost, ve které je současně „čten“ svět i člověk. To vše se děje v pohybu na spirále rozumění, který četba spouští. Je fascinující být svědkem jak letmých dotyků, tak intenzivního ponoru. Jsem voyeur, který vášnivě hltná příběhy vycházení, dění a zúročení slova u druhých. Celý rok sleduji, co dělá text s lektory, a těším se na to, až v létě zažiji tajemství, které bude na základě jejich čtenářské zkušenosti rezonovat mezi lektory a účastníky. Dopředu nikdo netuší, co se udá, jaké plody to komu přinese. Přestože jsem toho byl účasten už tolikrát a mám určité předporozumění, jsem vždy překvapován a žasnu. A myslím, že nejsem sám, zakoušení okouzlení je společné, dokonce se dotýká i našich malých dětí, které bereme s sebou. Po celý rok z toho čerpám. To ale neznamená, že přemíra spěchu, příležitostí, podmanivost rozličných forem konzumerství, rutinizace a účelového panáčkování v průběhu roku mnohé nepřekryje, nebo dokonce nepohltní. Proto je třeba udržovat určitá opakování v podstatném, být věrný, každý rok znovu začínat. Dostávám mnohem víc, než vkládám.

Jan Šavřda se svou ženou Šárkou řídí nakladatelství dybbuk. Nedávno vydali také knihu Jakuba Šofara s názvem Onanie, soubor všemožných střihů do textů a autorského podílu. Není to jejich první titul s erotickým zaměřením. Ptám se: Proč tuto literaturu vydáváte? Je o ni zájem? Není podle vás ve společnosti celkově přesexováno? Vydáváme tyto knížky s radostí. Ty střihy, citace, respektive samplování jsem měl vždy hodně



rád. Zdá se mi, že tento princip je v literatuře pořád (oproti hudbě či výtvarnému umění) málo zastoupen a využíván. Přitom tato technika poukazuje na mnoho zásadních a aktuálních tendencí. Jde o metodu, která dokáže výborně zaznamenat a zhmotnit pocity zklamání a marnosti mnoha lidí z dnešní doby.

Například v hudbě, která je často oproti literatuře napřed, je již pár let aktuální žánr hauntologie, který je na tomto založen. Jeden z autorů této hudby, Leyland Kirby, k tomu poznamenal: „Kdysi jsme se všichni na něco těšili, měli jsme spousty plánů. Teď jsou všichni pesimističtí a v době, kdy by měli dělat velké věci, jenom stagnují.“ Vše důležité bylo, nikdo nepřichází s něčím podstatným nebo novým. Možné je vše, informací nepřeborně, ale touha, energie či radost se někam vytratila. Je v tom zkrátka i ta nostalgie po zaslých časech, otevření knihy a matné připomenutí světa uvnitř a vystříhnutí si vzpomínky-obrázku a následné nalepení do sešitku. Není to kocovina, asi spíš až ten druhý den po tripu: „Vzrušující budoucnost už jsi prožil, pochopil — ale najednou jsi zklamaný.“ Mnoha autorům se to zdá zábavnější a pravdivější, než psát něco vlastního, a také

se poukazuje na problematičnost copyrightu. Třeba to nečekané rozstřívání a slepení do jiného kontextu ukáže možnou novou cestu i pro literaturu, ukazuje to na mnoho nejrůznějších možností, jak naložit s textem.

Přesexováno? Opravdu toužím hlavně po té gitanesce bez filtru po souloži, ale tu si už nejde koupit. Pro mě tedy zcela jistě přesexováno není... No a v literatuře také ne. Pravda, není to, co bývalo. Kdysi jsem si osvojil speciální vizuální techniku, kterou jsem dovedl najít v jakékoli knize místo aktu do dvaadvaceti vteřin. A pak, abych doplnil kontext, jsem ji nakonec celou přečetl (gangbang: Alberto Moravia, Horalka, s. 234). Toto v dnešní době asi nemůžeme od začínajících čtenářů očekávat, tak jim dávám know-how k dobru. To nejzajímavější mají vysamplováno, nemusejí to hledat, stačí si stáhnout či půjčit knihu a číst. A obrázky, když jen vzpomenu na katalogy Quelle (spodní prádlo, s. 412—439), a co teprve Necker-mann (domácí solárka, s. 483—489), ale jak říkám, už konec hauntologie a nostalgie!

Ladislav Zedník do loňského prosince po několik let vedl v *Hostu* rubriku Hostinec. Zajímalo mne, co mu to (kromě očekávatelného ouřadování a z něj plynoucího trápení) přineslo dobrého. Zeptal jsem se také, jak byl spokojen s přijetím své druhé sbírky *Neosvitly*. Kdysi mi napsal, že má problém, když „vidí tu masu dalších nových autorů, jak se valí a touží se vyslovit, než se zem slehne i za nimi“.

Práce v Hostinci se trochu podobala mému působení na literárních serverech. Společná byla komunikace s živým, otevřeným dílem. Ale



na rozdíl od serverů, kde se člověk většinou setkává s jednotlivými, mi do Hostince nezřídka chodily celé rukopisy. Většinou jsem to jen tak prolétl — nebylo v mých silách pečlivě pročíst takřka stostránkový rukopis plný veršů typu: „Já bloudila lesem tajemným, / svázaná poutem vzájemným / s hajným.“ Ale stávalo se — ne moc často, ale vždy to byla jen otázka času —, že po otevření obálky šla veškerá legrace stranou: četl jsem verše plné osobitého zření, řemeslně zručné; a i když v lecčems nehotové, hlavou mi běželo, že o dotyčném či dotyčné ještě uslyším. A skutečně: když jsem pak viděl výsledky různých literárních soutěží, stránky literárních časopisů, jako jsou *Weles*, *Tvar*, *leckdy* i *Host* (v rubrice *Beletrie*), narážel jsem na známá či povědomá jména. Mám-li to shrnout, Hostinec mě udržoval v živém kontaktu s psanou literaturou, poskytoval mi určitý přehled, co se tak mezi lidmi píše... A vědomí, že stále vznikají (a budou vznikat) dobré básně.

A ty moje *Neosvitly*? Ta část, kterou cituješ z naší dávné korespondence, takhle osamocené vyznívá trochu nihilisticky. Ale v osobním kontextu žádnému nihilismu nepropadám. Těší mě, že jsou *Neosvitly* venku, je to úlevné.

Dokud ležely v nakladatelství, jejich chronotop byl v mé mysli stále otevřený, byl jsem doslova jeho vězněm — unavený a poslední půlrok i autorsky vyčerpaný. A když byla knížka konečně v tisku (tři roky od odevzdání první verze rukopisu), něco se ve mně prolomilo a začal jsem psát jako o život — byla to šílená vlna, během níž v létě 2012 vznikly tři rozsáhlé cykly básní. Skáče se v nich panák, kopou fosilie, bloudí po různých místech, ale co je nejdůležitější, *Neosvitel* je v nich jen stopové množství. Zkrátka — vůči *Neosvitlům* sice i více než rok po vyjití cítím určitou „péči“, ale tou to končí. Posedlý jsem aktuálním rukopisem.

A na závěr pár slov k té vlně nových a nových autorů: V jistých chvílích si člověk uvědomí svou vlastní nahraditelnost, zastupitelnost. Třeba když někdo zemře (to je ten nejkrajnější případ) nebo když mu po dlouhém autorském vypětí vyjde knížka. Hladina se na chvíli zavlní, ale po chvíli je opět dokonale hladká (sklíčko zasklené, nika po zemřelém vyplněná někým příštím). Pro někoho je poznání tohoto faktu cestou k nihilismu, pro jiného k větší pokoře.

Připravil **Martin Stöhr**

oznámení

Tři literární soutěže

Městské kulturní centrum Hořovice spolu s městem Hořovice a Gymnáziem Václava Hraběte vyhláší XI. bienále literární soutěže v oboru poezie, prózy a publicistiky Hořovice Václava Hraběte 2014. Soutěže se může zúčastnit každý ve věku od čtrnácti do pětadvaceti let, kdo

dosud nikde knižně nepublikoval, v oboru poezie, próza a publicistika. Podrobné informace o soutěži lze získat na stránkách <http://www.mkc-horovice.cz/mkc-hvh.html>. Práce vyhodnocené na prvních třech místech v každé kategorii budou odměněny finanční částkou v celkové výši 12 000 Kč a věcnými cenami. Uzávěrka je 14. března 2014. Vyhlášení výsledků literární soutěže proběhne dne 3. května 2014 od 19 hodin v klubu Labe.

Klub rodáků a přátel Kutné Hory u příležitosti stejnojmenného festivalu vyhláší soutěž Ortenova Kutná Hora. Soutěž je vyhlášována v oboru poezie pro ty, kteří v roce konání soutěže dosáhnou maximálně dvaadvaceti let a doposud knižně nepublikovali. Přihlásit lze básně nebo cykly v rozsahu do dvou set veršů. Rozsáhlejší zaslanky nebudou posuzovány. Soutěž je anonymní, práce nesmějí být označeny jménem. Zároveň je nutno poslat list ve formátu A4, který musí obsahovat jméno a příjmení, datum narození a adresu bydliště. Texty musí být zaslané v osmi vyhotoveních na adresu: Monika Trdličková, Purkyňova 189, 284 01 Kutná Hora. Uzávěrka soutěže je 31. března 2014. Oceněné čeká finanční odměna. Z veršů bude připraven recitační pořad, pro oceněné bude uspořádán seminář a výběr z prací bude vydán ve sborníku *Názvuky*.

Obec spisovatelů a Rada městské části Praha 11 vyhláší Cenu Miloslava Švandrlíka pro nejlepší humoristickou knihu českého autora v uplynulém roce. Návrhy na udělení lze posílat do 15. března 2014 na adresu: Obec spisovatelů, Železná 18, Praha 1, 110 00 nebo na Úřad městské části Praha 11, odbor kultury a školství, Ocelíkova 672/1, Praha 4, 149 41, spolu s výtiskem navrhované publikace, který

zůstane v majetku organizátora. Vročení v tiráži musí být 2013 a zaslanka musí obsahovat také krátké zdůvodnění. Cena je spojena s finančním darem a předpokládá se udělení na veletrhu Svět knihy v Praze v květnu 2014.

-red-

ateliér

Kroje a noční basket v Harlemu

Dušan Tománek (nar. 1973) je fotograf ve svobodném povolání. Absolvoval filmové a fotografické školy (Zlín a Opava), pracoval jako reportér v *Mladé frontě Dnes* a spoluzaložil studio Toast. Publikoval například v revue *KomfortMag*, vydal album fotografií *Nebel* a spolupracoval na knize *Zde jsou psi* (o české nezávislé hudební scéně). Samostatně vystavoval mimo jiné v Ateliéru Josefa Sudka či v galerii Langhans. Žije a pracuje v Praze a ve Zlíně. Ke své práci říká: „Ve svých fotografiích se nezaměřuji na nic, když něco vidím, tak to vyfotím. Jeden čas jsem si myslel, že ‚dělám architekturu‘. Není to pravda. Pokud mě něco ovlivňuje, je to hudba a pak jsou to časopisy, noviny, web, blogy, tumblr, facebook... Jinak fotím metal, protože je to cool a taky se fotí docela snadno. (Je to fotogenické stejně jako noční basket v Harlemu.) Taky fotím holky a kluky ve slováckých krojích, fotím i slepice v lese, bažinaté jezírko a rezavé Mígy. Gottwaldov už nefotím, spokojil jsem se s tím, že je to můj domov. Když mne to popadne, namlouvám si něco o malém Manhattanu...“

-mst-







Na konci druhé světové války Češi rozhodně neobstáli

S překladatelem **Vratislavem Slezákem** o němčině, národní vině a nebeské režii

Cestou do bytu Vratislava Jiljího Slezáka na okraji Prahy jsem přemýšlel, jak asi vypadá obydlí překladatele takzvaně staré školy. A hned po vstupu do jeho dveří se naplnily mé zdánlivě nejbláhovější představy. Zdi všech pokojů lemované policemi s tisícovkami knih se staly nepřehlédnutelným svědkem povídání s člověkem, který navzdory pokročilému věku ani náhodou neztrácí kontakt se současností. Jeho pravděpodobný recept? Láska k jazyku.

Státní cena za překladatelství není první ocenění, kterého se vám dostalo.

Přesto, jaký má pro vás význam?

Světská sláva polní tráva, ale potěšilo mě. Samozřejmě je to pocta a jsem rád, že si komise mého díla povšimla.

Sledoval jste situaci kolem prezidentských vyznamenání, která mnoho lidí z rukou Miloše Zemana odmítlo převzít?

My jsme to naštěstí nedostali od pana prezidenta. Kdyby to tak bylo, musel bych řešit dilema a asi bych se k němu taky nedostavil. Vzhledem k tomu, že mám své důvody, proč se držet dostatečně daleko od některých reprezentantů naší země.

Z politických důvodů

Do vašeho dětství zasáhla německá okupace. Jak moc?

Nenarodil jsem se v Praze, ale na Labi v Neratovicích. Až když sestra měla jít na gymnázium a já do první třídy obecné školy, přestěhovali jsme se do pražských Dejvic. Čtyři týdny po nástupu do školy byla podepsána



mnichovská dohoda. Na konci války jsem byl v sekundě na gymnáziu. Během těch šesti let jsem zažil mnoho nepříjemných situací v souvislosti s německou okupací, ale všudypřítomnost německého jazyka se mě nedotkla nepříznivě, získal jsem k němu blízký vztah. Jazyk za činy svých nositelů nemůže. Povinná výuka němčiny začala už ve čtvrté třídě a na gymnáziu se v závěru války například zeměpis vyučoval jen německy. Mezi spolužáky panovala z pochopitelných důvodů vůči mateřštině okupantů nenávisť, ale tu já jsem nesdílel.

Vysokou školu jste studoval v Olomouci. Proč zrovna tam?

Z politických důvodů. Gymnáziem i maturitou jsem ještě prošel bez problémů. Pak jsem se přihlásil na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, chtěl jsem studovat němčinu a některý skandinávský jazyk, nejspíš dánštinu. Komise u přijímacího řízení se mě neptala na nic, co by mělo s lingvistikou něco společného, všechno se točilo kolem budování socialismu, na kterém bych se měl podílet, nejlépe uplatněním v nějakém technickém oboru.

Byl jsem přesvědčený, že mám na jazyky talent, a tak jsem se bránil. Po zamítnutí žádosti jsem se odvolal. Druhý pokus se od prvního lišil pouze tím, že mu byla přítomna dívka v mých letech v kroji tehdejšího svazu mládeže jako přisedící. Ta nakonec povstala a prohlásila: „Soudruhu, tohle my už teď nebudeme potřebovat.“ To mě značně zarazilo a zamyslel jsem se, na jakou školu se to vlastně hlásím. Zkusil jsem to ale potřeť. Komisi tentokrát tvořil můj někdejší učitel němčiny z gymnázia a ten mi nabídl kromě jiných technických odborů jen albanštinu, která mě nelákala. Opět mě zamítl.

Po nějaké době jsem potkal spolužačku a ta mi pomohla. Její otec byl profesorem filozofie na filozofické fakultě a zjistil, že možnosti studia nabízí ještě Univerzita Palackého v Olomouci. A tak jsme tam s maminkou zajeli. Absolvoval jsem věčný pohovor zjišťující zájmy a talent uchazečů a zvládl nekonečný český diktát jako jediný bez chyby. A vzali mě. Vybral jsem si němčinu a polštinu. Už na gymnáziu jsem totiž chodil na dobrovolný kurz polštiny, takže jsem k ní měl vztah, a navíc základní průpravu.

Čelil jste podobným střetům s uspořádáním tehdejší společnosti i při výběru povolání?

První umístěnku po škole jsem dostal do jazykově aktivní a náročné Československé obchodní komory v Praze. Domů do Prahy jsem se přirozeně chtěl vrátit. Měl jsem na starosti propagovat v zahraničí různé sféry československé produkce. Nejprve jsem po odcházejícím kole-

govi vyfasoval země anglofonní. Hlavně jsem byl rád, že můžu bydlet u rodičů. Záhy jsem pak mohl zpracovávat oblast německy mluvících zemí a Skandinávie. Vydržel jsem tam přes pět let. Práce mě nijak nefascinovala, ale leccos jsem z ní přece jen zejména jazykově vyzískal, třeba skrze návštěvy ze zahraničí a možnost dostat se k zahraničním časopisům. Polské a německé texty jsem se už tehdy pokoušel překládat.

Nakonec mi ale takzvaně byl umožněn odchod, protože jsem se angažoval v osudu jedné politicky nepohodlné kolegyně.

Nikdy jsem neusiloval o kariéru, spíše jsem se vždycky takříkajíc vydal na cestu otvorem, který se zrovna objevil. Tím byl i jeden výzkumný ústav v pražských Běchovicích. Zabýval se studiem paliv, čemuž jsem vůbec nerozuměl. Naštěstí jsem tam získal bohatý přístup k cizojazyčným textům, i když převážně technického zaměření, a naučil jsem se překládat jazyk a styl techniky. A přeložit se dá všechno. Vydržel jsem v ústavu dalších asi pět let. I politicky tam vládly snesitelné poměry. Na určitou dobu jsem byl v náhle nastalé nouzové situaci dokonce jmenován šéfem střediska vědeckotechnických informací.

Mezi léty 1967 a 1969 jste pracoval v zahraničním odboru ministerstva kultury...

Tehdy už se rodilo pražské jaro. Asi proto mě jako notoricky bezpartijního přijali. Politický vývoj šel prudkým tempem. Důležité bylo, že jsem měl za úkol věnovat se německy mluvícím zemím a později opět Skandinávii. Měl jsem na starosti kulturní styky se svěřenými zeměmi, k nimž patřilo i západní Německo; s ním tehdejší Československo nemělo diplomatické kontakty... Leccos se však tehdy dalo prosadit. Jenže po nedlouhé době k nám spřátelené státy přivezly na tancích svou bratrskou pomoc. To znamenalo výměnu kádrů, pro kterou jsem nesplňoval kritéria. V říjnu 1969 takzvaně spadla klec, protože se už nemohlo relativně volně vyjíždět do zahraničí, čehož jsem do té doby rád využíval. Začátkem onoho října jsem právě nočním vlakem cestoval zpátky do Prahy. V Chebu mě na nádraží zarazil velký ruch a zmatek. Z okénka jsem viděl dav, který už pohraniční policie nepustila přes hranici. Byli to lidé, kteří vycítili, že nastala poslední chvíle, a rozhodli se spěšně odejít do zahraničí, mnohdy i třeba prodali veškerý svůj majetek. Jenže o půlnoci byla hranice uzavřena, policie je vyhnala z nočního vlaku do Německa a oni museli zůstat.

Většinu života jste učil. Bylo to vaše vysněné povolání? Jakou roli hrály při jeho volbě společenské podmínky?

O soukromou výuku jsem se snažil už v dřívějších letech, ale k praxi vyučování ve škole jsem se dostal až



po odchodu z ministerstva. Jako už tolikrát v mém životě totiž zasáhla nebeská režie. Tentýž někdejší spolužák z fakulty, který mě informoval o možnosti pracovat na ministerstvu, mi sdělil, že na odloučeném pracovišti pražského ČVUT v Poděbradech je volné místo. Šlo o zástup jedné anglistky odcházející na mateřskou dovolenou. Vypravil jsem se na tamní katedru jazyků a zjistil, že má znalost angličtiny na ten post stačí. Přijali mě. Němčinu jsem nejprve suploval a pak se jí věnoval naplno. Učil jsem tam dvanáct roků. Bylo mi tenkrát třicet sedm let, vklouzl jsem do učitelování zcela bez obtíží. Vládla tam velmi sympatická atmosféra, tvrdost normalizace se sice projevovala i tam, ale v jakési umírněnější, „venkovské“ míře.

V čem ten mírnější projev dopadu totalitního režimu spočíval?

Komunistická strana mně osobně nedělala problémy. Bylo jí jasné, že jsem nikdy neměl v úmyslu stát se jejím členem, její zástupci mi to také nikdy nenabídli. Pouze jsem se musel jako všichni nestraníci účastnit různých obskurních školení. Na nich ostatní kolegové do tří minut upadli do hlubokého spánku, takže výklad patřil jenom mně, neboť jsem jako jediný nespal. Docela rád bych byl alespoň k některému tématu diskutovat, ale neměl jsem odvalu budit tím sladce spící kolegy. Podobných situací, někdy velmi humorných, byla normalizace v Poděbradech plná.

V Poděbradech to byla první, ale určitě ne jediná škola, kterou jste jako učitel prošel...

Působil jsem tam do roku 1981. Poté jsem se rozhodl vrátit k rodičům, kteří stárli, do Prahy. Ucházel jsem se o místo na Vysoké škole zemědělské (dnes České zemědělské univerzité) v pražském Suchbátově, kde existovala rozsáhlá katedra jazyků. Vedoucí katedry mě přijal se zjevnou ochotou, ihned mě pověřil reorganizací katedrové knihovny a napsáním skript, protože stávající učebnice už byla nevhodná.

Bylo patrné, že politické poměry se vyvíjejí směrem, který sliboval změnu. Na studentech to bylo jasně vidět. Dvě tajné skupinky studentů křesťanů mě požádaly o možnost scházet se u mne v bytě. To bylo v polovině osmdesátých let. Vedle výuky jsem tehdy už překládal pro nakladatelství Odeon. Pilně jsem se rovněž účastnil veřejného a zejména skrytého života církve.

A přišel rok 1989.

To byl pro mě signál možnosti uplatnění na Katolické teologické fakultě, která tehdy sídlila v Litoměřicích.

V letním semestru 1989/1990 jsem tam začal vyučovat němčinu, od zimního semestru 1990/1991 pak v Praze, kam se fakulta opět vrátila. Pendlovat mezi třemi školaми bylo značně náročné. Zemědělskou školu jsem proto roku 1992 opustil, v konviktu jsem setrval šest let až do chvíle, kdy tam byla ukončena výuka moderních jazyků. Rok 1998 je zhruba závěrem mého učitelování, začaly se totiž množit nabídky k překladům díky vzniku nových vydavatelských domů, mimo jiné i Karmelitánského nakladatelství. Zanedlouho jsem však byl znovu povolán na Katolickou teologickou fakultu na nově zřízený Ústav dějin křesťanského umění a nadále jsem vedl kurzy němčiny i pro studenty teologie. Až do roku 2007. Od té doby se věnuji překladům takřka plně na plný úvazek.

Možnost obstát jsme měli

Překládat jste však začal už koncem padesátých let.

Tehdy jsem si chtěl hlavně ověřit, zda to dovedu. Netroufal jsem si to někomu nabídnout. V šedesátých letech jsem zjistil, že vyšly určité překlady kratších skečů a povídek z polštiny. A podle mého názoru byl můj vlastní neuveřejněný překlad výstižnější. Pak mě náhle oslovilo nakladatelství Olympia, které vydává cestopisy, sportovní literaturu a různé průvodce. Potřebovali překlad z dánštiny, na který byly mé znalosti tohoto jazyka postačující. Přeložil jsem tři jejich tituly, posléze mi nabídli i jeden z němčiny.

Klíčový moment nastal, když jsem se skutečně na poslední chvíli, opět díky nebeské režii, dozvěděl o soutěži Odeonu na překlad *Stepního vlka* od Hermanna Hesseho. Navštívil jsem redaktora v den uzávěrky přihlášek. Naštěstí jsem měl doma část románu přeloženou a to se mi velmi vyplatilo. Za týden jsem dostal zprávu, že jsem soutěž vyhrál. Tak začala má kariéra překladatele i její spojení s Hessem.

Čím si vás zrovna on získal?

Četl jsem jej už před maturitou. Bytostně nejsem vlastně moc romantik, ale mám dojem, že se dokážu dobře trefit do rytmu a atmosféry jeho díla. Tematiku dvojpolovosti člověka zpracovává Hesse jedinečně. Úsměvný detail: Už celá řada lidí mi řekla, že jsem Hessemu fyzicky podobný. Na to říkávám, že když pes věrně slouží svému pánu, začne se mu i podobat.

Čelil jste při překladech jeho románů nějaké cenзуře?

Tematika jeho díla nebyla pro pohlaváry nijak provokativní. Hesse byl humanista a velký odpůrce války. Aktivně pomáhal lidem postiženým válečným běsněním. I to



možná hrálo v jeho prospěch v očích kontrolorů politické nezávadnosti textů, a tak jej nezakazovali.

A jak to bylo v případě jiných německých autorů, jejichž díla jste překládal?

Tu Státní cenu jsem dostal především za překlady Hesseho románů, ale nejen těch. Byl jsem například první, kdo přeložil text od Thomase Bernharda. Odeon si sám vybojoval tituly, které hodlal v češtině vydat. Často to redaktory stálo velké úsilí a problémů bylo mnoho. Ale úporně je řešili pracovníci nakladatelství, já ne.

Do jaké míry už se Češi dokázali vyrovnat s neblahou zkušeností s německým národem? Když se znovu otru o letošní prezidentskou volbu, ta mimo jiné ukázala, že germanofobie rozhodně nevytizela.

Zejména politici to vytáhnou při každé vhodné příležitosti. Každopádně to není uzavřená otázka. Já jsem měl tu „výhodu“, že jsem prožil jak německou okupaci, tak čtyřicet let komunistického panování. Byl jsem za války svědkem všech těch krutých událostí a ponižování, ale i konformnosti mnoha Čechů a bohužel také udavačství.

Těsně po osvobození jsem viděl mnoho scén kruté odplaty Čechů na většinou naprosto nevinných lidech, kteří měli jen tu smůlu, že byli Němci. Nikdy nezapomenu na výjev z 10. května 1945, kdy jsem se šel s jedním kamarádem a jeho rodiči podívat do centra města. Pod nohama nám praskalo sklo z rozbitých oken domů. Triumfující Pražané pověsili na jednu svítilnu mladého německého vojáka hlavou dolů, rozdělali pod ním oheň a upalovali jej. Pro duši třináctiletého kluka to nebyl zážitek zrovna povznášející, ale pro celý další život klíčový. Vyvstal ve mně tenkrát pocit spoluviny, totiž že účasti na tom aktu jsem i já vlastně vrahem. Někteří lidé se odvraceli a odcházeli, ale jiní se na to dívali s gustem. Ačkoli to byl člověk, který jim osobně nijak ublížit nemohl, byl to zřejmě jen zoufalý štvanec. Až později mi došlo, co to znamená přisuzovat vinu za spáchané činy celému národu. Na vlastní oči jsem pozoroval i scény při takzvaném odsunu nebo vyhnání či přesídlení Němců, což byl z české strany mnohdy jakýsi vydrážděný triumf doprovázený nenávisným křikem, pliváním a ranami. Nejspíš to vypadá, že se Němců zastávám, ale tak tomu není. Účty se mezi národy mají vyřizovat jinak, byť se jeden na druhém hluboce provinil. Nesmí se to ponechat v režii rozběsněné ulice. V tomto směru jsme my Češi v tehdejší vypjaté situaci prostě neobstáli. A možnost obstát jako civilizovaný, kultivovaný národ jsme měli. To by býval byl pravý triumf.

Myslíte si, že už jsme se jako Češi dokázali za tyto hrůzy omluvit?

Václav Havel našťásti něco podobného pronesl. Navíc existují organizace a obzvláště četní jednotlivci, kteří o to usilují. Hlavní však je, že se postoje postupně mění. Velkou roli sehrálo otevření hranic. Lidé mají možnost se přesvědčit, čeho ve věci národní obrody dosáhli v Německu. Na rozdíl třeba od Rakouska, které se donedávna v prvé řadě považovalo za oběť nacistického režimu, což historicky nesouhlasí. Jediné skutečně nadějně řešení spočívá v osobních kontaktech, setkávání a odpouštění. A jak se usmířovat — kromě činů — jinak než slovy. Takže jsme zpátky u jazyka. Nedá se očekávat, že Němci se budou houfně učit česky, je to tedy na nás. Snad se nenáviděná němčina stane opět přijímaným a potřebným jazykem. Preferované angličtině se přece lidé neučí z nějaké lásky, ale z potřeby. I někdejší nenávisť k ruštině je ta tam, zase ji potřebujeme.

Zajímáte se o české knihy z nedávné doby, jejichž autoři se ptají po možnosti odpuštění? Nejnámější je určitě *Vyhnání Gerty Schnirch* Kateřiny Tučkové.

Znám spíše výtahy. Zaměstnaný překladatel čte bohužel především to, co sám překládá. Na jiné knihy nemá dost času. Ale obeznámen s tím jsem a vidím sympatickou snahu Němce zbytečně nedémonizovat a Čechy nevykreslovat jen jako hrdiny. Oficiální výklad česko-německého vztahu za socialismu tvrdil něco jiného.

Přeložil jste také třeba *Ztracenou čest* Kateřiny Blumové Heinricha Bölla. Ta pojednává o nebezpečí, které v moderní době představují média. Jak je vnímáte?

Ten příběh se mi překládal velmi dobře. Text kladl mnohé tvůrčí úkoly a to je vždycky radost. Je to kniha provokativní a adresná. V době daného příběhu bylo Německo v etapě, kterou u nás zažíváme nyní, typy a postoje tehdejších redaktorů a jejich nadřizených zjevně přežívají. Stačí vzít v potaz, že mnoho našich novin koupil miliardář, a my teprve uvidíme, co tato skutečnost přinese. Nebylo by špatné, kdyby si Böllův rozsahem nevelký a velmi čtivý příběh lidí z mediální sféry přečetli a vyvarovali se stejných pochybení. Máme u nás ovšem i skvělé žurnalisty.

Existuje momentálně obdoba *Hry se skleněnými perlami*?

Dnešní situace má jinou podobu, než jak si Hesse představoval, zejména v důsledku enormního rozvoje techniky a její moci. Kastálie pěstující Perlohru je odklizená





Vratislav Slezák ve svém bytě

mimo běžný svět, provozuje umění pro umění. Neplodná, nezodpovědná odtrženost od zásadních lidských otázek se objevuje stále. Zvláště v obdobích pro lidstvo kritických je nepřijatelné ponechat dezorientovaného a strádajícího člověka sobě samému a nesnažit se vyjít mu vstříc. Společnost opravdu kulturní nemůže stav člověka pouze komentovat, byť skvělým uměleckým dílem. Musí stav činnosti měnit k obecnému prospěchu.

Jste silně věřícím člověkem. Dají se vysledovat paralely Kastálie vůči náboženství? Mám na mysli onu někdy tolik kritizovanou odtrženost.

Máme nového papeže a ten se rád dělí o své poznatky o světě, které nejsou ničím vyčteným. Žil uprostřed svých oveček a dotýkal se krajních pozic člověka, nejen těch ekonomických.

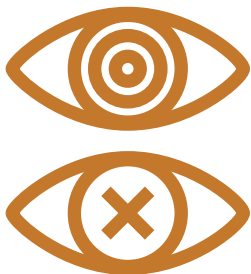
I mezi lidmi, kteří nejsou běžnými konzumenty kulturních produktů reflektujících stav lidstva, dnes panuje neklid. Ptají se po možnostech, jak čím dál složitější situaci uniknout. Četba *Hry se skleněnými perlami* jim nejspíš nepomůže, ale jiné kulturní podněty by mohly. Orientace na pouhé materiální a mělkou zážitkovost je zcela matoucí. Nikdo nemá právo člověka systematicky mást. Pomoci může setkávání s duchovnem a celou oblastí kultury angažující se pro důstojné postavení každé-

ho jednotlivého člověka. Jsme tady pro sebe navzájem, v jakékoli situaci. Radostné i kalamitní. Hlavní je, aby nikdo nezůstával sám, nepovšimnut.

Ptal se Ivo Michalík.

Vratislav Jiljí Slezák (nar. 1932 v Neratovicích) je překladatel. Po absolvování germanistiky a polonistiky na Univerzitě Palackého v Olomouci (1956) pracoval nejprve v Československé obchodní komoře a Výzkumném ústavu paliv v Praze. V roce 1967 přešel do zahraničního odboru ministerstva kultury. Od roku 1970 se věnoval především pedagogické činnosti. Učil postupně na odloučeném pracovišti pražského ČVUT v Poděbradech, na Vysoké škole zemědělské v Praze, v Teologickém konviktu v Litoměřicích a na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy. Ve své překladatelské činnosti se věnuje především německým autorům, zejména Hermannu Hessemu. Třikrát jej ocenila Obec překladatelů (roku 2003 Jungmannovou cenou) a v roce 2000 německá nadace Robert Bosch Stiftung. Loni obdržel Státní cenu za překladatelské dílo. Momentálně se věnuje mimo jiné novému překladu románu *Kouzelný vrch* od Thomase Manna.

Jak je dobré mít Nymf()manku



Skandální *Nymfomanka* režiséra Larse von Triera, sou-
dě podle prvního dílu, který jsem viděl, je ve skuteč-
nosti vcelku decentní (až konveční) „artový“ film s poněkud
trhavými vypravěčskými tempy. Kterýsi recenzent
trefně poznamenal, že pokud by už někdo měl dostat me-
tál, jsou to především autoři napínavé reklamní kampaně.
Hrdinka příběhu Joe, nad jejímž osudem stojí černá hvěz-
da, konstatuje, že „erotika je souhlas, kdežto láska jen
pud zabalený do nejdopornějších lží“. Samozřejmě velmi
brzy zakusí hoře takového souhlasu a stane se zoufalým
cizincem, kterého obklopi tma. Nejprve vnější a později
i vnitřní. Zkoumání takové existenciální situace je zajíma-
vé a může být jistě užitečné i pro toho, kdo není pronásle-
dován zničujícím sexuálníím apetitem. Škoda, že Trier své
téma místy lakuje očekávaným (a levným) mixem obscén-
nosti, násilí a smrti. Bílé skvrny už dávno nejsou ani na taj-
ných mapách, k čemu pak ten kravál při vlamování se do
otevřených dveří. Znova lákat do míst, kde „to ještě zabe-
re“, sice vypadá jako odvážný čin, cesta tam však už nikdy
nebude dobrodružstvím, ale sázkou na jistotu. Namísto
úsilí skrze *neskutečný* příběh vyložit *cosi skutečného*, tedy
to, co se dotýká každého z nás, sledujeme jen nálož ob-
razů, údery na solar doprovázené pokřikem: proberte se!
Chybí však důvod — k čemu vstát; a směr — kam se dívat.

Nedávná anketa věnovaná tabu v jednom literárním
časopise očekávaně upozorňuje, že žádná tabu dávno
neexistují. Snad jen smrt vytěšněná mimo naše domovy
a obzory, respektive iluze, že se dá skonat jaksi asepticky.
Přesně toho se zmocňuje i Trier, jenže právě scéna s umí-

ráním hrdičina relativně mladého otce není ničím víc
než vyděračskou a nesnesitelnou nudou, která sice uká-
že všechny tělní výměšky, ale je přece jen „fotogenická“
a v rádu příběhu neobdařená smyslem. V anketě zazněla
také další klíčová poznámka. Ve společnosti, která se ob-
sesivně vyžívá ve výprodeji intimity, boření hranic a tak
dále, je najednou naprosto nepřípustné svobodně ven-
tilovat svoje *skutečné* pocity. Joe, dívka z dobré rodiny,
která krátce studovala medicínu, vzhledem ke své situaci
nakonec vezme nenáročnou práci sekretářky v tiskárně.
Když vypráví svůj příběh, ukáže se, že mimo jiné napří-
klad netuší, kdo byl a co psal Edgar Allan Poe. Je to jen
epizodka, ale podstatná. Přeloženo: úporná snaha zajistit
si nekončící slast nakonec vede nejen ke ztrátě vědomí
souvislostí, ale i k absenci usilování o cokoli. Není to přes-
ný, obecně platný obraz nás všech a dnů, které žijeme?

Trierův film má úderný název, jež je zároveň graficky
elegantně zpracovaným logem. To chybějící „o“ nahrazené
dvěma závorkami má pochopitelně jasnou sexuální sym-
boliku, ale může odkazovat k onomu zmíněnému „nevím“,
či spíše vědět nechci. Vytěšněných či „padělaných“ a zby-
tečných obsahů stále přibývá. Těžko říci, co se stane, až
se jednou všechny tyto deficity sečtou. Nedá se vyloučit,
že se dnes dá šokovat jedině cudností a ušlechtilostí. Tím,
že každý na svém místě budeme místo „nechci vědět, ne-
vím“ říkat „ano, chci vidět dál než za svůj vlastní souhlas“.

Je vlastně téměř jisté, že se rafinovaný Trier dobře baví.
Přijde s filmovým poselstvím o posedlosti, ale jeho samé-
ho jako by posedlost ve finále opustila. Materiál nechá se-
stříhat producenta a povinného marketingového třeštění
se neúčastní. Krytý tímto zákopem sleduje ohlasy svého
příběhu. Rozprostírají se od nadšených interpretací, které
osud Joe srovnávají s údělem Ježíše Krista, až po výtky, že
jde vlastně o mýdlovou operu naruby. Dejme tomu, že se
objevil film, který se sice úplně nepovedl, ale věřme také,
že zaplněné hlediště se nepřišlo dívat na sex, ale chtělo
také (či především) přemýšlet. Dějiny umění jsou plné
velkých činů, ale i slavných dekonstrukcí. Existují však
i díla podobná projekčním plochám. Ve skutečnosti není
důležité to, co fakticky obsahují, ale spíše to, co v nich
může být spatřeno. Dostaneme nádobu, ale obsahy už si
musí každý doplnit sám. Nahlížena z této perspektivy je
pro nás Trierova *Nymfomanka* vlastně docela důležitá.

Martin Stöhr je redaktor *Hosta*.



Feták, Teplouš, Burroughs



V těchto dnech by se dožil stovky William Seward Burroughs, americký spisovatel beatnické generace, což jest úvaha spekulativní, neboť při jeho životosprávě to bylo prakticky nemožné.

William se narodil ve slavném St. Louis jako potomek významné jižanské rodiny. Jeho dědeček byl vynálezcem krámské počítačky a zakladatelem společnosti nesoucí rodinné jméno. Rodokmen z matčiny strany sahá až k jižanskému hlavnímu veliteli, generálu Robertu E. Leeovi. William byl jako dítě tichý, uzavřený a stranil se kolektivu. Již od mládí ho neustále pronásledovaly děsivé noční můry, proto téměř celý život trpěl nespavostí. Už v osmi letech se pokoušel o psaní a vznikla desetistránková *Autobiografie vlka*. Byl snílkem žijícím ve světě s vlastními hodnotami. V patnácti letech ho rodiče poslali do výběrové internátní školy v Los Alamos. S novými spolužáky příliš nevycházel a do jejich povědomí se zapsal jako samotář s pověstí chronického simulanta. Počátkem třicátých let studoval na Harvardu literaturu, lingvistiku, antropologii, etnologii a archeologii. Studium však přerušil kvůli neodbytné touze cestovat. Nějakou dobu zkoušel medicínu ve Vídni, ale studia opět přerušil. Po návratu do Spojených států se chystal na doktorát z antropologie, ale i z něj sešlo.

Místo toho se nechal zlákat kouzlem svobodného života v New Yorku, kde byl dostatek alkoholu, drog a také mladých prostitutů. Ale i mnoho zajímavých lidí, jako byl třeba o dvanáct let mladší Allen Ginsberg nebo o osm let mladší Jack Kerouac. Tak vznikla proslulá *beat genera-*

tion. Přátelé Burroughse seznámili se studentkou žurnalistiky Joan, která byla podle jejich mínění naladěna stejně jako on. Vztah však byl až příliš okořeněný alkoholem a drogami a podle toho i skončil. Na velkém mejdanu 7. září 1951 v Mexiku si opilá Joan postavila sklenici na hlavu a chtěla po Willovi, aby ji jako Vilém Tell sestřelil. Ten jí svou osmatřicítkou pořídil místo toho díru do hlavy. O rok později byl propuštěn na kauci, ale cesta zpět pro něj nebyla. Jako narkoman a homosexuál se pohyboval mezi New Yorkem, Tangerangem, Paříží a Londýnem. Ze závislosti na heroinu se přes všechnu snahu dostal až po dlouhých patnácti letech. Jiné neřesti si však odpustit nechtěl, takže byl ve Spojených státech v podstatě nežádoucí, podobně jako ostatní příslušníci beatnické generace.

Mimo užívání si života však Burroughs zvládal i jiné věci. Napsal spoustu textů, podnikl výpravu do amazonské džungle, kde pátral po tajemné domorodé droze *yagé* (medicínsky známa dnes jako alkaloid s narkotickými účinky banisterin), a vůbec se věnoval problematice ovládnutí lidí a manipulace s nimi. O knihu *Nahý oběd* vedl soudní spor s cenzurou, jež ji jako obscenní zakazovala. K jeho kultovním dílům patří na základě zkušenosti napsané romány *Feták* a *Teplouš*, oba z padesátých let, kdy jeho zážitky byly ještě hluboké. Velmi často vycházel z textů psaných pod vlivem drog, jež postupně upravoval. Později experimentoval se svými starými texty, které různě stříhal a míchal.

William Burroughs byl vůdčí osobností beat generation a jeho tvorba a život zaujaly a ovlivnily spousty lidí, kteří se jím nechali inspirovat. Tak podnítil i vznik několika hudebních skupin. Navzdory své dlouholeté závislosti se dožil požehnaného věku osmdesáti tří let. Zemřel na infarkt 2. srpna 1997 v Lawrence ve státě Kansas. Pokud se však chcete dožít vysokého věku, neberte jeho život jako vzor. Každému se nepodaří přežít i za těchto podmínek. Příkladem k odstranění budiž jeho syn, kterého měl s Joan a který pokračoval v otcových stopách, stal se narkomanem a napsal několik knih. Na rozdíl od svého otce však zemřel velmi mladý.

Libor Vykoupil je historik.





Josef Hasil před svým prvním útěkem na Západ, ještě v uniformě

Zdroj Archiv bezpečnostních složek



Mýtus krále Šumavy

Luděk Navara

V poslední době jsme svědky vzrůstajícího zájmu o fenomén zvaný „král Šumavy“. Vznikly dva romány, televizní dokumenty, není vyloučeno, že bude natočen i film... Spisovatelé, dokumentaristé a badatelé pátrají po tom, co z této legendy je pravda a co lež.

1. Fenomén

Hovoříme-li o fenoménu krále Šumavy je třeba uvést, že tento pojem nebyl zpočátku nijak spojen s komunistickou propagandou, ačkoli se to tak může jevit — přinejmenším podle dobového stejnojmenného filmu Karla Kachyni (1924—2004) a scenáristy, spisovatele Rudolfa Kalčíka (1923—1980). Ve skutečnosti oba autoři reagovali na mýtus, který v šumavském pohraničí vznikl. Je více než pravděpodobné, že cílem obou děl byl propagandistický boj s tímto již existujícím mýtem. „Král Šumavy“, jak nám prozradí archivní dokumenty, je označení, které se začalo šířit v lidovém vyprávění v souvislosti s akterý studené války a železnou oponou jaksi mimoděk. Ale je nepopíratelnou skutečností, že svůj skutečný náboj, svou pozici jakéhosi archetypálního díla získal *Král Šumavy* především díky jedinečné dobové konstelaci a mimořádné přízni tehdejšího režimu.

2. Film a kniha

I když tomu často bývá naopak, v tomto případě předchází film stejnojmenné knize. Autor scénáře i literár-

ního zpracování je samozřejmě tentýž. Ale mezi oběma díly je dvouletý rozdíl.

Šumava má své nepopíratelné kouzlo divočiny uprostřed Evropy. Objevil ji všestranný umělec Josef Váchal (1884—1969) a spisovatel Karel Klostermann (1848—1923). Když ji v rámci své vojenské služby na začátku padesátých let objevoval spisovatel Rudolf Kalčík, rodák z divoké Podkarpatské Rusi, jednalo se ovšem už o docela jinou Šumavu. Byla to totiž divočina, nejen co se přírody týká: odsun Němců, příchod dobrodruhů ze všech koutů země a vznik hraničních pásem udělaly ze Šumavy kraj nebezpečný, nevyzpytatelný a rozvrácený.

A byla tu ještě jedna změna: divočina uprostřed Evropy se změnila v divočinu na okraji. Za Šumavou byl jiný režim, jiný svět.

Kalčík, který byl členem komunistické strany (KSČ) a měl v té době za sebou už svá první literární díla, přijel po vojně znovu na rok studovat místní kolorit. Původně prý chtěl napsat knihu o kolektivizaci, pak se však téma změnilo — pohraničníci, to byl pro komunistické propagandisty stejně atraktivní motiv.

Není sporu o tom, že bezpochyby talentovaný spisovatel Kalčík tvořil ve shodě s tehdejšími režimem; možná dokonce šlo o více než o shodu. Tvorba sloužila svému jasnému ideologickému cíli, stejně jako u mnoha dalších jeho kolegů spisovatelů — za všechny uvedme Ladislava Mňačka (1919—1994), který mu může být svými prvními pracemi blízký: podobně drsný (i filmově) úspěšný příběh *Smrt si říká Engelchen* se vyznačuje totiž stejně tak skvělou čtivostí jako vysokými náklady. Ale i podobnou mírou nepravdivosti a také ideologickou intoxikací. Autor Kalčík ovšem nevybočil z rámce, který byl nepsaný, ale jasně narýsován. Naopak. Dodržoval všechna dobová



pravidla, včetně toho, že sovětský pohraničník je vzorem toho československého. „Hlídku rozdělil do vidlice... Tento způsob střežení přejali strážmířtři od pohraničníků-čekistů ze SSSR,“ píše na jednom místě Kalčík. Jenže vášnivý čtenář tyto úlitby možná ani nepostřehne, nebo je přejde.

Ačkoli už brzy uplyne čtvrtstoletí od pádu komunistu, sehnat „staré“ vydání románu *Král Šumavy* není stále žádný problém. Tedy vydání z doby před rokem 1989. Knihu, která je v mé domácí knihovně, vydal Československý spisovatel a vytiskl závod Stráž ve Vimperku, kterému se někdy říká „brána Šumavy“, v roce 1986. Pozoruhodný je ovšem především náklad: padesát tři tisíc výtisků. A neuvěřitelné dvanácté vydání.

Jenže to je i není překvapivé. Král Šumavy bezpochyby nabízí napětí a dobrodružství. V době, kdy některé knihy byly nesehnatelné zcela a některé s obtížemi, v éře totalitní šedi, tento román nabízel drama a divočinu, která je na dosah ruky. Každý si tu divočinu mohl prožít a podívat se tam. Pokud tedy chodil po té části Šumavy, kterou neobepínal plot nebo hraniční pásmo. Neboť by ho jinak zatkli, či dokonce zastřelili (i takové tragédie se staly) následovníci těch hrdinů, o kterých si četl v knížce. To je totiž základní paradox tohoto literárního díla: obrací naruby skutečnost, zaměňuje pravdu za lež. A působí přesvědčivě.

Ještě mistrnější je ovšem stejnojmenný film režiséra Karla Kachyni. Kalčík s Kachyňou spolupracoval na scénáři a diváci tohoto filmu se od jeho uvedení počítají už na miliony. Šumava je na plátně úžasnou kulisou a ideologie je upozaděna ještě více než u Kalčíka. Tedy zdánlivě; ve skutečnosti je film svým vyzněním jen hodně jednostranným pohledem z doby rozděleného světa — copak si všichni ti odvážní pohraničníci ani jednou nepoložili otázku, komu slouží a v čím zájmu riskují své životy?

Karel Kachyňa po svých dokumentaristických začátcích dostal šanci prosadit se při tvorbě filmových děl, která měla pomoci upevnit věčně nejisté postavení komunistické moci. Týká se to Kachyni, stejně jako Kadára s Klosem, kteří zpracovávali *Engelchena*. Skutečné příběhy z nedávné minulosti bylo třeba uchopit a nabídnout masám. Tato skutečnost není ovšem jen negativum: velkorysá podpora umožnila vznik řemeslně skvěle zpracovaného filmového díla. Samozřejmě: jednobarevný svět potřebuje jen jeden druh příběhů, a pokud není, je potřeba jej vytvořit.

3. Legenda

Když v únoru 1948 padl demokratický režim, zajištění západních hranic bylo jedním z klíčových úkolů nových

vládců. Už od počátku však bylo jasné, že hranice musejí být nepropustné především kvůli těm, kteří míří z Východu na Západ. Ti, kteří nejčastěji překračovali československou železnou oponu, byli obyčejní neozbrojení uprchlíci před nastupující totalitní mocí. Neporovnatelně méně bylo agentů: k ozbrojeným střetům docházelo na západní československé hranici jen zřídkka.

To byl základní rozpor, který by za normálních okolností bil do očí: na jedné straně opevněná hraniční zóna se strážními věžemi, minovými poli, dráty nabitými smrtelně nebezpečným napětím a pohraničníky se samopaly. Na straně druhé ti, proti kterým to všechno bylo namířeno.

Později, až železná opona padne, ukáže se realita i v číslech: pohraničníků na železné oponě zemře kolem šesti set. Pouhých deset (někdy se uvádí šest či jedenáct) v ozbrojeném střetu s nepřátelskými agenty. Kolem dvou set pohraničníků pod tlakem situace spáchá sebevraždu.

Jenže pro ospravedlnění existence této dáblské pasti na západních hranicích bylo potřeba vytvořit věrohodnou legendu. O ozbrojených (všehoschopných) nepřátelích, agentech a záškodnících. Vyprávění o králi Šumavy je součástí této legendy.

4. Mlha

Je součástí filmu, vyprávění a nejspíš tím nehlavnějším atributem krále Šumavy. Mlha.

„Hned po titulcích se objeví mlha tak hustá, jako by na Šumavu padla už před tisíci lety.

„Víš proč je tam ta mlha?“ zeptal se děda.

„Ne.“

„Protože tady odnepaměti žijou zlomyslný šedý přízraky, který na lidi navlékaj závoje mlhy. V takovém závoji ztratíš cestu, zbloudíš a přijdeš o duši...“ píše ve svém románu *Smrt krále Šumavy* spisovatel Martin Sichinger (1967). Píše, že filmaři ji prý museli vyrábět uměle, tolik jí bylo ve filmu potřeba. O mlze píše samozřejmě také Rudolf Kalčík, jak jinak. A další ze spisovatelů, kteří se věnovali stejnému tématu: David Jan Žák (1971). „Mlha patří i k příběhu o králi Šumavy,“ píše Žák v doslovu ke své knize *Návrat Krále Šumavy*.

Mlha, to je to pravé pozadí pro Šumavu a ten královský příběh.

5. Kdo?

Otázka je ovšem stejná jako v románu či filmu: Kdo je vlastně tím mystickým králem Šumavy?

Podívejme se nejdřív, jak to vypadá, když toho věčně unikajícího krále pronásledují pohraničníci vymyšlení



Kalčíkem — dramaticky zastřelí pašeráka Kiliána a šťastně se domnívají, že to byl on. A že už bude od krále Šumavy pokoj. Kalčík píše: „Zemanův stroj letěl horskou blátivou cestou plnou kalužin dolů k Hamrům. Byl to tedy Kilián! Věděl, že veze všem strážmistřům Kotova útvaru dobrou zprávu. Nastane lehčí služba.“ Jenže nastala. Král Šumavy nezemřel a ukázalo se, že dalším „králem“ je hajný Paleček.

Pozoruhodné je, že Kilián i Paleček skutečně existovali. Kilián byl legendárním pašerákem, znal Šumavu naprosto dokonale a po válce byl odsunut do Německa. Jeho skutečné jméno bylo Franz Nowotny (1905—1977). Přecházel přes železnou oponu, převáděl a pašoval. Zemřel na druhé straně hranice, v Německu. Jenže jednobarevný svět potřebuje jednobarevný příběh: proto z něj Kalčík udělal záporného hrdinu se vším všudy i se zápornou minulostí: v jeho románu Kilián vstoupil za války do SS — brigády, jejíž členové se prý stali hromadnými vrahy běloruského obyvatelstva. Tato část Nowotného pašerácké historie ale nikdy nebyla nikým věrohodně potvrzena.

Jinak to totiž vypadá, když zemře pohraničnickovou kulou nacistický vrah, a jinak, když je to obyčejný pašerák z šumavské vesnice.

A hajný Paleček! Vylíčený je jako sobecký, zahořklý a plný nenávisti. Palečkové skutečně na Šumavě žili, Paleček byl hajný Schwarzenbergů, majitelů místních lesů. Palečkův drsný románový konec, to byl současně konec starých pořádků — tak nějak můžeme číst Kalčíkův vzkaz. Bylo to Kalčíkovo autorské účtování s těmi, které komunistický režim označil termínem „bývalí lidé“. „Není to jenom falešnej film o lidech, kteří tu žili, ale i o týchle zemi,“ píše Sichinger.

Ve skutečnosti nebyl králem Šumavy ani Paleček ani Nowotny, ale někdo úplně jiný. A pohraničníci ho nikdy nedostali.

6. Král

Před několika lety jsem pracoval na přípravě televizního dokumentu „Po stopách třetího odboje“ a hledal v archívech odpověď na otázku, kdo byl králem Šumavy. A našel jsem ji uvedenou zcela jasně. Napsali ji totiž sami tajní

policisté. Zpráva ovšem — jak jinak — byla do pádu komunismu přísně tajná.

Jednalo se o situační zprávu Krajské správy Státní bezpečnosti České Budějovice ze dne 6. prosince 1952. Byla určena pro kolegium ministra. Stálo tam toto: „V pohraničních okresech je zúmyslně reakcionáři vybájená svatozář kolem vyhlášených agentů, jako je Josef Hasil a další. Reakce jim připojuje jména „nezranitelných králů Šumavy“ a podobně. Obyvatelstvo v některých případech spolupracuje s agenty ze strachu a někdy si pokládá

za čest spolupracovat s těmi to vyvrheli lidstva.“ Podepsán: „Náčelník KS StB Bouzek“

Je jisté, že Hasil je právě tím, kdo se stal v lidovém podání Šumavanů legendárním králem. V románu *Král Šumavy* je jméno Hasil sice zmíněno, ale jen zcela okrajově. Důvod je jasný: příběh Josefa Hasila je zrcadlově obrácený tomu, který chtěl spisovatel Kalčík vytvořit. Josef Hasil totiž nikdy nebyl dopaden, naopak — z jedné dramatické přestřelky vyšel vítězně, když na cestě poblíž Českých Žlebů zůstal ležet jeden ozbrojený příslušník bezpečnosti mrtvý a druhý

těžce zraněný. Stalo se to v noci ze 6. na 7. prosince 1949. Střet s králem Šumavy se stal osudným příslušníkovi SNB Rudouši Kočímu.

Hasil měl jednu obrovskou výhodu, a to dokonalý sluch. Jeho malá výška — pouhých 162 centimetrů — mu nebyla na překážku; podstatnější byla intuice, znalost prostředí a schopnost rychle reagovat. A sluch, ten byl opravdu důležitý. Ve svém chicagském domově později při rozhovoru vzpomínal, že ho jeho sluch vícekrát varoval. Spolupracoval se zpravodajskou službou USA (CIC) a převedl desítky lidí na Západ. Jeho převeděčská trasa vedla přes Soumarský most a České Žleby do Německa, tedy bezděky kopíroval historickou Zlatou stezku. Protože původně sloužil u pohraniční stráže, vyznal se na Šumavě dokonale a znal triky pohraničnicků. Hned na podzim 1948, když ještě jako jejich strážce přešel hranice, byl dopaden, skončil ve vězení a odtud utekl. Před útekem sdílel stejné vězení s bývalými letci RAF Josefem Bryksem (1916—1957) a Otakarem Černým (1919—2009).

Smrt příslušníka SNB však vyvolala mimořádně silný tlak na dopadení Hasila. Zatčení byli alespoň ti, kteří byli

● **Hasil měl jednu obrovskou výhodu, a to dokonalý sluch. Jeho malá výška — pouhých 162 centimetrů — mu nebyla na překážku; podstatnější byla intuice, znalost prostředí a schopnost rychle reagovat. A sluch, ten byl opravdu důležitý. Ve svém chicagském domově později při rozhovoru vzpomínal, že ho jeho sluch vícekrát varoval.** ●



po ruce: jeho příbuzní a blízcí. V archivu bezpečnostních složek se zachovaly dokumenty dokládající, že případem krále Šumavy se zabývala inspekce ministra vnitra kvůli podezření z nezákonného mučení. Ale Josef Hasil zůstal nepolapitelný.

Jestliže však nedostali jeho, dostali alespoň jeho bratra Bohumila Hasila. Dne 13. září 1950 po přestřelce zůstává poblíž Českých Žlebů ležet mrtvý. Sám Josef Hasil ukončil svou převaděčskou dráhu v roce 1953 a přestěhoval se do Ameriky. Usadil se v USA a žije v Berwynu, poblíž Chicaga. Amerika se už dávno stala jeho novým domovem.

7. Splátka

To téma se vlastně nabízel už od pádu komunismu: vydat se po Kalčíkových stopách a napsat skutečný román o králi Šumavy bez ideologických kliše a příkras. Jenže se objevily romány hned dva.

Učitel a spisovatel Martin Sichinger, původem z Vimperka, se vydal po stopách Kiliána — pašeráka Nowotného. Jeho kniha se jmenuje *Smrt krále Šumavy*. David Jan Žák je autorem *Návratu Krále Šumavy*, který pojednává o Josefu Hasilovi.

Každý ze jmenovaných autorů ovšem zvolil jinou cestu. A to nejen ve volbě osobnosti, na kterou soustředili svou pozornost. Sichingerovo dílo je vlastně současné putování a hledání fragmentů stop a příběhů. Při tom pátrání se hrdina knihy Tomáš dostane až do Bavorska, aby se tam o Nowotném dozvěděl pravdu. Fascinace králem Šumavy přitom v Sichingerově románu překračuje generaci — týká se jak mladého Tomáše, tak jeho otce. Žák naproti tomu označuje svou knihu za životopisný román o Josefu Hasilovi a snaží se čtenáři nabídnout jeho pozoruhodný příběh sám o sobě: vlastně nejen jeho, ale také jeho příbuzných a osudových lásek. Autor mluvil s pamětníky i historiky (spolupráce s Liborem Svobodou z Ústavu pro studium totalitních režimů je zmíněna v poděkování na konci knihy) a snažil se o co nejuvěrnější popis Hasilova dobrodružného života. Dramatický příběh přitom zahrnuje všechny jeho klíčové etapy: počáteční působení v řadách pohraničnicků, uvěznění, útěk z vězení a následující roli převaděče přes železnou oponu. Čtenář s úžasem zjišťuje, že Hasilův osud je dostatečně

dramatický sám o sobě, že k tomu, aby zaujal, vlastně titul krále Šumavy vůbec nepotřebuje. Oba romány by se mohly označit jako knihy, které těží z nesmrtelného mýtu o králi Šumavy. Ve skutečnosti se však oba autoři snaží o opak — o to, uvést původní smyšlený příběh do skutečných souvislostí.

8. Tělo

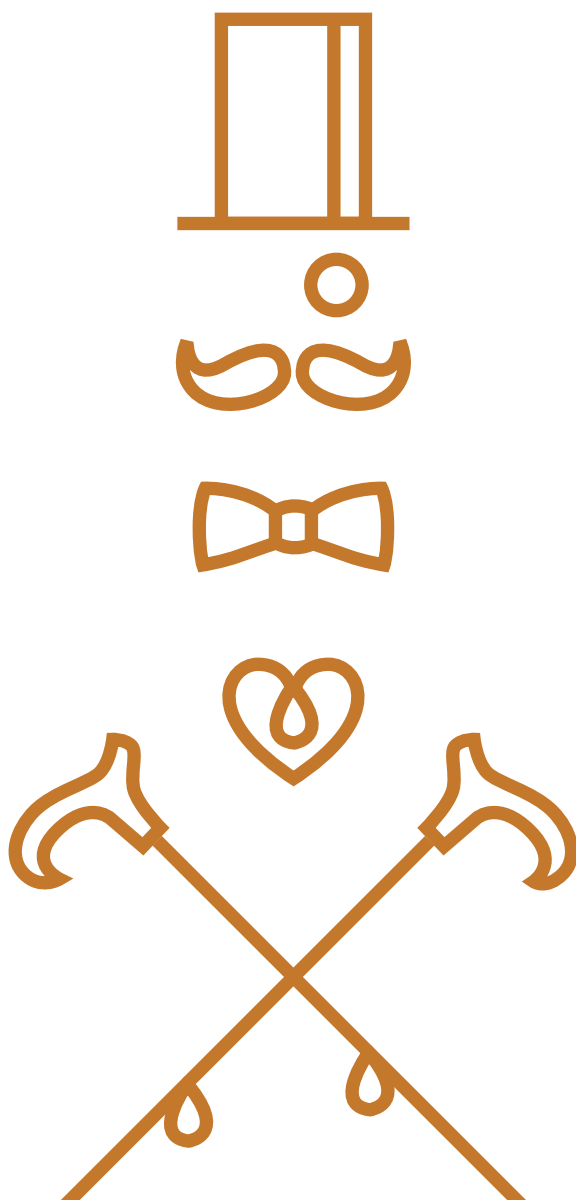
Je ovšem možné, že skutečný příběh krále Šumavy není ani o Franzi Nowotném ani o Josefu Hasilovi. Ten skutečný příběh se totiž týká Hasilova bratra Bohumila. Zahynul v oné osudové přestřelce u Českých Žlebů dne 13. září 1950. Šel tehdy první, ale pohraničníci na oba muže nejspíš připravili léčku. Bohumil dostal deset zásahů, byl těžce zraněn a hned umírá. Byl pohřben tajně na neznámém místě a jeho hrob se dodnes nenašel. Podle jedné legendy skončilo tělo pod branou hřbitova v Českých Žlebech, podle jiné, pravděpodobnější, jej pochovali na ten stejný hřbitov do vzdálenějšího levého rohu. Není to výjimečný osud — podle dobových nařízení byli mrtví od železné opony pohřbíváni tajně, bez záznamů, aby se místa jejich posledního odpočinku nestala současně místy jejich uctívání. Podobně dopadl jiný významný převaděč a rovněž spolupracovník americké CIC František Gajda (1913—1950) z jihomoravského Lanžhota, zastřelený při rakouské hranici. Jeho tělo bylo pochováno poblíž hnojiště lanžhotského hřbitova a pak měnilo své místo ještě dvakrát. Tělo Bohumila Hasila mohlo analogicky „putovat“ také. Někdejší ředitel Ústavu pro studium totalitních režimů Daniel Herman společně s tehdejšími místopředsedou Konfederace politických vězňů Františkem Šedivým zorganizovali výzkum na místě údajného hrobu v Českých Žlebech. Poté, co zajistili vzorky DNA od příbuzných, vyzvedli ostatky z hrobového místa.

Jenže výzkum byl neúspěšný. Hrob se identifikovat nepodařilo. Ačkoli je Bohumil Hasil, zastřelený pohraničnický u Českých Žlebů, již více než šedesát let po smrti, jeho příběh vlastně stále pokračuje.

Možná to je právě ten nikdy nekončící příběh krále Šumavy.

Autor je novinář, spisovatel a spolupracovník *Mladé fronty Dnes*.

Vycházkový bodák

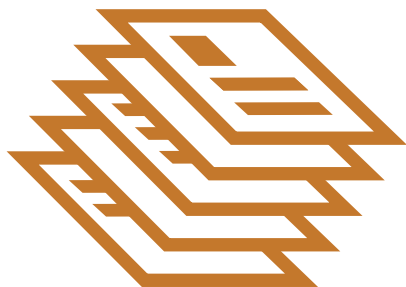


S tále nápaditější obchodníci (tentokrát z Editions Atlas Collections) přišli s nabídkou pro sběratele kopií zbraní a na úhledném letáku nabízejí na čelném místě *vycházkový bodák*. Dnes již téměř klasická pragmalingvistická teorie říká, že tím, že něco píšeme nebo říkáme, zároveň něco konáme. Autoři letáku tak sdělují, že k vycházce bodák vlastně patří, a byť se decentně poznamenává, že ho nosili poddůstojníci a vojáci luftwaffe v vycházkách a dovolených a že nabídka platí pouze pro osoby starší osmnácti let, k uklidnění čtenáře jaksi nedojde. Příčina je ve špatně utvořeném pojmenování zboží. Vycházka je pro většinu z nás spojena s osvěžením, získáním dobré nálady, prostě s vyladěním mysli a uvolněním. Potřebu bodat při ní do někoho nebo něčeho normální člověk nemá. Tuto činnost máme spojenou s použitím síly, s agresí, útokem na straně uživatele bodáku a s poškozením, ublížením, zraněním či se zabitím na straně jeho oběti. Spojení *vycházkový bodák* je vytvořeno zkratkovitě, zboží mělo být pojmenováno například jako *bodák vojáků luftwaffe*. Nedošlo by k vytvoření nesmyslu podobnému například pojmenování *pochoutkový utrejch*.

Zdenka Rusínová



Válečná inspirace



Do mého okna, které jde do úzkého dvorka a hledí do okna protějšího domu, bijí zvuky klavíru. Bydlí tam jakási rusínská honorace a někdo cvičí Bertiniho etudy, které tak dobře znám z dob mého zápalu pro pravidelné cvičení, vid'. [...] Odpoledne jsem se zdržel pohřbem. Naproti zemřela dcera p. soudního rady. A tak bylo mnoho lidí v průvodě. [...] S tou dcerou je to zajímavé. Jak v mythické povídce. Bylo jí 14—15 let. Neznali jsme ji — ani já, ani Fiala. Ale házela nám růže do oken. A náhle zemřela. Není to zvláštní?

Takto psal jedenadvacetiletý voják 14. zeměbranceckého pluku Lev Blatný (1894—1930), před válkou studující právnické fakulty a autor zatím jedné vydané básnické sbírky, své snoubence Zdence Klíčnickové na podzim roku 1915 z města Vižnice v Bukovině. Výcvik, strava, krajina a lidé, jejich zvyky a oděvy, takový byl obsah jeho dopisů. A také neobvyklé události a epizody, plány do budoucna; a samozřejmě vzpomínky:

[...] v tomto teplém slunném ránu pěkně se vzpomíná. Zvláště jsi-li k tomu strhnut takovým něčím cenným pro nás, jako je Mozart. Při kávě ranní hrál Kaprál sonáty. A to víš, jakou vyvolá náladu vzpomínka: jak my jsme spolu hrávali jasného, otevřeného, dětsky otevřeného Mozartička.

Vícekrát se ve svých dopisech (kterých se dochovalo přes čtyři sta padesát) zmiňuje o formující roli této své

životní etapy, o jejím potenciálu pro budoucí práci (do konce jednou výslovně žádá, aby mu konkrétní list, byť neobsahuje zásadní informace, byl schován: i to je dokument, říká). V téže době se Blatný nechal vyfotografovat v pracovní uniformě, aby mohl blízkým poslat snímek. Letos, kdy uplyne sto let od započetí Velké války, jistě budeme číst podobných dopisů mnoho a zhlédneme dobové fotografie v různých edicích, uvidíme a uslyšíme televizní a rozhlasové dokumenty... Ale naše svědectví je v čemsi unikátní: osobní zážitky se staly literární inspirací. Lev Blatný válku přežil, stal se doktorem práv, počátkem roku 1921 byl jedním ze zakladatelů brněnské Literární skupiny a působil jako redaktor jejího časopisu *Host*. A konkrétní střípky z doby válečné nacházíme přetaveny v jeho prozaickém díle, například v povídce „Záznamy“ z knihy *Vítr v ohradě*, věnované ženě Zdence a vydané roku 1923 v přerovském nakladatelství Obzor jako první svazek Knihovny Hosta:

A když ulehal, věděl, že z protějšího okna — bylo tak blízko, přes úzký dvorek jen — proletí jasně světlo dvojími záclonami a usadí se také v jeho špinavém okně a někdo tam, v tom krásném spokojeném domě, bude si u klavíru s Mozartem odříkávat veršičky, jak jarní štěstí na zelené louce tancuje. [...] Nádvořní vrata měla od jisté doby důležitost v Markově historii i místo v jeho sympatiích. Neboť vedla na úzký dvorek, jenž zapadal pod okno tajemné radosti; a kdyby jich nebylo, musil by chodit hlavními dveřmi a neviděl by to, co pohladilo jeho ježatou duši, když kdysi jimi vcházela: pohyb dívčí ruky, jež vřazovala růži do jeho otevřeného okna. Ach, dívčí ruka, růže, otevřené okno a ozbrojený poutník, který visí v těžkém vzduchu nad řekou krve — jaká je to hloupá, hnusná souvislost, řeknete. A přece: otevřené okno jeho — otevřená rána, jež cizího nebolí. S Mozartovy louky, řekl si Marek a více nepátral. Neboť růže voněla mu v zatuchlé světničce veškerou krásou, kterou si nalokal v minulých letech, a veškerou něhou vzpomínek. Více mu nebylo třeba.

Vybrala a okomentovala **Hana Krafllová**, kurátorka Oddělení dějin literatury Moravského zemského muzea. Zabývá se především historií žurnalistiky.





Lev Blatný, voják 14. zeměbranceckého pluku





Hledání paměti

„Veliká jest, můj Bože, moc paměti, nesmírně veliká; je to prostorná, téměř bezměrná svatyně! Kdo dostoupí až na její dno? Je to síla mého ducha, náležející mé přirozenosti,“ píše o paměti Aurelius Augustinus ve svých *Vyznáních*. Stejně bezměrným podsvětším prostorem Hádu protéká vedle řeky zapomnění Léthé i méně vzpomínaná říčka Mnemosyné. Každý, kdo z ní pije, pamatuje si své minulé životy. Ne nadarmo pak považovali staří Řekové za matku všech múz bohyni paměti Mnemosyné. Dnes známe Ebbinghausovu křivku zapomínání, usilujeme o co nejvyšší paměťovou kapacitu v počítačích, fotoaparátech a mobilech, manažeři zvyšují výkon své paměti pod

dohledem profesionálních koučů. Přesto zůstává paměť, fenomén spoluutvářející lidskou identitu osobní, rodovou i společenskou, předmětem neklidného zájmu snad všech humanitních a sociálních věd od filozofie, historie a psychologie přes kulturní antropologii až po sociologii. V literatuře je součástí biografí, románů i básní. Tak bohyně Mnemosyné dohlíží dál na naše hledání vlastní paměti, abychom zjistili podobně jako Augustin, že stejně sami nechápeme, co vlastně jsme. Několik pomyslných uzlů na kapesníku uvázali Lucie Antošíková, Aleida Assmannová, Nicolas Pethes, Robert Antonín a Alexander Kratochvíl.



Zpráva o stavu hledání paměti

Přehledová studie o fenoménu zvaném kulturní paměť

Lucie Antošíková

Kulturní paměť je fenomén vzbuzující zájem badatelů teprve nedlouhou dobu. Předkládaná studie se pokouší zmapovat pozornost věnovanou paměti v čase a nastínit hrubé obrysy současného stavu bádání, včetně pozornosti věnované problematice teorie kulturní paměti v českém prostředí. Sumarizuje v českém překladu doposud vydané teoretické publikace k tématu, přičemž přiznaným záměrem je podpořit zájem o kulturní paměť a její další teoretické zpracovávání v české vědě.

Ačkoli je kulturní paměť předmětem zájmu především posledních dvou desetiletí, lze na pojem paměti a vzpomínání ve spojitosti s kulturními vědami narazit už v antice. Nejedná se přitom jen o literaturu, jako je tomu v mýtu o stvoření světa, kde lidem jejich dovednosti přinášejí múzy, dcery bohyně Mnemosyné. Se schopností duše rozpomenout se na své pobývání ve světě idejí pracuje Platón a do křesťanské věrouky vnáší nesmrtelnou duši církevní otec Augustin. Jean Jacques Rousseau později rozvíjí jeho formu autobiografické vzpomínky v rámci sekularizačních tendencí osvícenství a zakládá Augustinovým *Vyznáním* výchozí podobu pro sebe-

pochopení moderního subjektu coby nezaměnitelného individua.

Už Platón přitom zřetelně rozlišuje mezi „přirozenou“ pamětí, jež může své obsahy nejen reprodukovat, ale také chápat a vysvětlovat, a „technickou“ pamětí, která ukládá své obsahy nedotčeny vědomou reflexí. Vypráví-li ve svém dialogu *Faidros* o vzniku písma (jakožto média), staví jej do protikladu k paměti a vyhláší její oslabení. I přesto v sobě moderní představa paměti nese také stopy západní kultury písma a pozdějšího vynálezu knihtisku, ať už se jedná o učebnice rétoriky ve starém Římě nebo barokní tisky. Dokud bylo veškeré vědění šířené ústně, dokud úspěch vzdělance spočíval v učení se z paměti, opíralo se umění rétoriky o techniky, kterými bylo možné informace třídit a bezpečně uchovávat, ve smyslu jejich pozdějšího opětovného vyvolání. To vedlo ke vzniku organizačních forem zakládajících se na obraznosti a prostorovosti. Prosazení knihtisku v Evropě proměnilo chápání rétoriky směrem k učení stylu — například už nebylo třeba uchovávat (pamatovat si), pozornost se soustředila výhradně na podání. Zároveň s ním však přetrvával antikou propracovaný systém topiky, argumentačních vzorů a metaforických polí, který byl mluvčím i posluchači vzájemně sdílený a usnadňoval porozumění.

Teprve rozvoj knižního trhu v osmnáctém století umožnil vnést do textů inovativní prvky, uměleckou originalitu. Vznik estetiky tvůrčí originality v osmnáctém století a její emancipace od svazujících pravidel rétoriky, která v díle rozšiřovala prostor pro autorskou invenci, časově odpovídaly vzniku moderní hermeneutiky. Ta nabízela čtenáři v přístupu k textu do té doby neobvyklou



roli a širší interpretační možnosti, a etablovala tak zcela nový způsob kulturní komunikace. Přelom devatenáctého století s sebou přinesl odklon od pouhého opakování antických vzorů, zbavil rétoriku výsadní role určování podoby kulturních artikulacních forem a nabídl jedinci možnost vnímat dějinné procesy v jejich dynamice a aktivně se jich účastnit. Vzpomínky a paměť, do té doby uchovávané napodobováníhodné vzory, byly propříště upřeny do budoucnosti a staly se součástí tvůrčího myšlení. Moderní doba je na poli výzkumu kulturní paměti vyznačena jménem Herderovým a Hegelovým, prací Friedricha Nietzscheho nebo později Maurice Halbwachse.

Stejně tak se posun ve vnímání paměti udal i v oblasti přírodních věd — od poloviny devatenáctého století se datují empirické výzkumy individuální paměti a díla osobností jako Hermann Ebbinghaus, Ewald Hering, Richard Semon, Sigmund Freud nebo Henri Bergson.

Jako předtím moderna, také postmoderna zproblematizovala vztah k dosavadním autoritám a ustálené kategorie myšlení a vyvolala potřebu je nově vymezit. V Americe se zájem o kulturní paměť prolul do postkoloniálních studií, jež zaznamenaly rozmach paralelně k nárůstu vlivu kulturních věd v Evropě. S ohledem na komplexnost předmětu nevzniklo něco jako „věda o paměti“, studia paměti představují mnohem spíše diskurs v rámci jednotlivých oborů, perspektivu.

Problematika paměti se ukázala jako inspirativní napříč myšlenkovými směry a vnesla oživení i do klasických vědních oborů, především do historie (jako zájem o „oral history“), sociologie, etnografie (kolektivní paměť, problém identit a participace skupin na historických proměnách prostředí), ale například také do uměnověd (problém intertextuality v nejšířším pojetí). Silná interdisciplinarita a internacionalita devadesátých let vytvořila ideální zázemí pro rozvíjení myšlenkových konstrukcí zabývajících se pamětí a okamžité úročení nosných myšlenek, které se projevilo v postupném zmnožení perspektiv (odtud pochází dnešní terminologická pestrost v oblasti paměti) i rozvrstvení témat výzkumu.

Jedním z určujících momentů procesu se v Evropě stalo vydání knihy *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkul-*

turen (Kulturní paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v raných vyspělých kulturách) Jana Assmanna v roce 1992. Rozmach teorií paměti právě na německém území souvisel mimo jiné s poptávkou německé společnosti, jejíž generační potřeba vypořádat se s odkazem nacismu a redefinovat svou identitu zahájila už v šedesátých letech proces práce na paměti, který v devadesátých letech vstoupil do fáze, kdy postupně odcházela generace očitých svědků; ohrožení přístupu ke vzpomínkám ještě umocnilo zájem o ně. Zkušenost holocaustu a druhé

světové války navíc spolu s Němci sdílí velká část světa, ne náhodou proto většina dnešních myslitelů paměti ve svých pojednáních vychází z tohoto materiálu.

V západní vědě dnes existuje víceméně ustálená terminologie studií paměti, jsou formulovány hlavní okruhy bádání i problematická místa a zabývání se pamětí pomalu transformuje do nových podob. Bývalá východní Evropa (kam se v tuto chvíli bohužel počítá i Česko) stojí v potýkání s pamětí dosud na startovní čáře. To v žádném případě neznamená, že českou literární vědu třetího tisíciletí nezasáhl vliv přemýšlení o paměti, viz jen debaty o literárním kánonu v polovině první dekády. Spíš je zde patrná jistá zastřenost teoretické báze výzkumu paměti.

Teoreticky (ne)přístupný

Po zadání vypadnou z databáze české národní bibliografie desítky titulů na téma paměť krajiny, paměť města, obraz etnika v paměti majority, slovo a paměť a tak dále. V záplavě textů není snadné se orientovat, pro českého čtenáře tím spíš, že za celou dobu se na český knižní trh k vydání prodral jen zlomek „klasických“ myslitelů kulturní paměti, který by desítkám publikací vytvořil strukturované pozadí. Symposia a konference, jež si do svého názvu nějaký odkaz k paměti zvolí, narážejí zpravidla na dílčí obeznámenost účastníků s problematikou, o terminologických otázkách nemluvě. Paměť se jako téma hodí prakticky k čemukoli (odtud dlouhodobé zhodnocování inspirace napříč obory) a suma textů opakujících dostupný základ a tříštících podstatu teoretických otázek dál roste.

Abychom nekřivdili českým zájemcům o téma paměť, pokusme se popsat možnosti cesty ke zdrojům, jež obvyk-

9 V západní vědě dnes existuje víceméně ustálená terminologie studií paměti, jsou formulovány hlavní okruhy bádání i problematická místa a zabývání se pamětí pomalu transformuje do nových podob. 6

le začíná příručkami a přehledovými publikacemi. V angličtině je dostupná kniha *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook* (Studia kulturní paměti. Mezinárodní a mezioborová příručka), kterou sestavil Ansgar Nünning se Sarou B. Young a jež vyšla v roce 2008. Výchozí bod pro německy mluvící pak představuje *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon* (Paměť a vzpomínka. Mezioborový lexikon), který v roce 2001 připravil Nicolas Pethes a Jens Ruchatz a jehož nejnovější vydání nese v roce 2010. Prvně jmenovaný titul disponuje s ohledem na finanční možnosti studujících také jakousi „zkrácenou verzí“ pod titulem *A companion to cultural memory studies* (Průvodce kulturněvědnými studii paměti). Žádná ze jmenovaných knih však není v českých knihovnách běžně přístupná, nemluví o jakémkoli srovnatelném pojednání tématu v češtině.

Poněkud lépe jsou na tom v českém prostředí monografické práce „klasiků paměti“, ačkoli lépe je v tomto případě spíše útešné označení. Základní knihu o kulturní paměti v češtině představuje dílo egyptologa Jana Assmanna *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*, česky vyšlo 2001 v nakladatelství Prostor, v současné době je však rozebráno a v knihovnách, pokud vůbec, po jednom kuse. Dílo jeho ženy Aleidy Assmannové prozatím v češtině chybí úplně, *Prostory vzpomínání* připravuje k vydání Akademie věd. Sociologické nakladatelství SLON vydalo v roce 2010 dílo dalšího klasika tématu paměť Maurice Halbwachse *Kolektivní paměť*; v témže roce vyšla v nakladatelství Argo společná práce o generační paměti v Německu *Můj děda nebyl nácek. Nacismus a holocaust v rodinné paměti* od Sabine Mollerové, Karoline Tschuggnallové a Haraldy Welzera. Poněkud starší je vydání knihy francouzského historika Jacquese Le Goffa *Paměť a dějiny*, které bylo v českém překladu publikováno již v roce 2007. Německá slavistka a literární teoretička Renate Lachmannová je zastoupena knihou *Memoria Fantastica* z roku 2002 (nakladatelství Herrman & synové). Paul Ricoeur je v souvislosti s pamětí zmiňován okrajově a dílo autorů, jako je Pierre Nora nebo Astrid Erlová, je v českém prostředí zastoupeno pouze v rámci hromadných publikací.

Byla-li zmíněna teoretická nepevnost v českých publikacích odvolávajících se ke konceptům studií paměti, nutno též zmínit existenci několika čestných výjimek explicitně rozpracovávajících zahraniční teoretické pod-

něty. Mezi ně patří v oblasti literární vědy například kolektivní monografie Jiřího Holého, Petra Málka, Michaela Špirita a Filipa Tomáše Šoa v *české literatuře a kulturní paměti* (2011) nebo *Mýtus jako paměť prózy* Aleny Zachové (2002), věnující se paměti především v podobě její tematizace. Historický ústav Akademie věd vydal v roce 2011 k tématu rozsáhlou kolektivní monografii *Paměť míst, událostí a osobností: Historie jako identita a manipulace*. Z hlediska urbánní etnologie/antropologie pak k paměti přistupují autoři knihy *Paměť města: Obraz města, veřejné komemorace a historické zlomy v 19.—21. století* (2009), již poučenou úvodní studií k problematice vybavily autorky Michaela Ferencová a Jana Nosková.

Přínosné s ohledem na teoretické zpracování tématu je i obsáhlé monotematické číslo sociologického časopisu *Vzpomínání a paměť* z roku 2010 a dvojčíslo časopisu *Pandora* na téma *Paměť* (24—25), které v roce 2012 vydala pedagogická fakulta v Ústí nad Labem, nebo obsáhlá část věnovaná dílu Aleidy Assmannové v prvním čísle časopisu *Česká literatura* z roku 2013.

Jisté je, že ucelené teoretické pozadí studií paměti v češtině palčivě chybí, tím spíše jeho vymezení z literárněvědných pozic. Inspirační ke změně by mohla přijít právě z Německa, kde snaha usnadnit zájemcům cestu co možná nejvíce vyústila v roce 2013 v rozšířené vydání knihy Nicolase Pethese *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung* (Úvod do kulturněvědných teorií paměti), útlého paperbacku prodávaného za čtrnáct eur. Kniha jednoduchým a přehledným způsobem nabízí základní orientaci v jednotlivých teoriích, nástin historie přemýšlení o paměti (od antiky po současnost), stejně jako přehled technik a forem vzpomínání, a představuje tak pohodlné východisko k dalšímu bádání. Spolu s publikací sestavenou péčí Michaela C. Franka a Gabriele Ripplové v roce 2007 *Arbeit am Gedächtnis* (Práce na paměti), věnovanou dnes nejpodněnější myslitelce Aleidy Assmannové, tvoří sumu základních informací, svou formou dostupných nejširším vrstvám čtenářů.

Zpracováno za použití knihy Nicolase Pethese *Úvod do kulturněvědných teorií paměti* (Hamburg 2013).

Autorka je literární historička.

☉ **Jisté je, že ucelené teoretické pozadí studií paměti v češtině palčivě chybí, tím spíše jeho vymezení z literárněvědných pozic.** ☾



Paměť jako demokratický proces

S **Aleidou Assmannovou** o nevyhnutelných vzpomínkách na minulé a historických traumatech

Těžiště práce Aleidy Assmannové spočívá v oblasti kulturní antropologie, a to především ve zkoumání mechanismů přenosu kultury a kulturní komunikace. Výzkum kulturní paměti a způsoby jejího tradování ověřuje na konkrétním materiálu dějin německého vzpomínání na holocaust a druhou světovou válku.

Co může přinést zájem o vlastní paměť — tedy i o to zapomenuté — společnosti v celé její šíři? Proč bychom se měli zajímat o to, co a jakým způsobem je vzpomínáno?

Paměť život ovlivňuje a v tom smyslu je bezesporu nepostradatelná pro každého člověka. Naše osobní paměť posiluje pocit vlastní individuality a odlišnosti od ostatních. To však v žádném případě nevylučuje, že mnoho zkušeností sdílíme také s ostatními, že sami sebe s druhými identifikujeme a pociťujeme příslušnost ke skupině prostřednictvím společných vědomostí, které jsme si o historických událostech dodatečně přivlastnili.

Mluvíte o funkční paměti jako o výběru, ke kterému se společenství v konkrétním čase aktivně vztahuje. Na čem závisí obsah funkční paměti? Co rozhoduje, které konkrétní části z celkové úložné paměti budou vybrány? Může být funkční paměť záměrně manipulována?

Funkční paměť obsahuje to, co chce společenství ve vzpomínkách svých členů aktivně podržet a předat dál. Mnohé z toho, co je v této funkční paměti uloženo, je tam vloženo už delší dobu a nemůže to být denně revidováno — jako kánon náboženských textů, kánon klasických děl nebo kánon umění. Co z umění a literatury se k tomuto stavu přidává nově, závisí na demokratickém procesu výběru, na němž se podílejí poroty, ceny, recenze a veřejný zájem. Není to ovšem většinové mínění přítomnosti, které rozhoduje o dalším životě velkých autorů, neboť mnoho z našich bestsellerů se těší zájmu čtenářů jen dočasně a pouze malá část těch, kdo byli přijati do panteonu kulturní paměti, byla populární u svých současníků.

V diktaturách je funkční paměť manipulována prostřednictvím cenzury, která vyloučí všechno, co ohrožuje ideologii a moc státního aparátu. Funkční paměť bývá manipulována také po změně politického systému, když začíná nová éra ve znamení jiných hodnot. Po roce 1945 byli vyzdvihováni právě ti autoři, umělci, vědci a politici, kteří byli v době národního socialismu zakázáni a opo-



vrhováni; podobně to bylo po pádu NDR. Co se týče historie, nevymění se všechny obsahy kulturní paměti; v tomto případě většinou stačí dosadit nové významy a hodnocení uplynulých událostí.

Znám Němce, kteří nepřipouštějí srovnání nacismu a komunismu, protože se cítí jako nositelé „nesrovnatelné historické viny“. Mnoho Čechů naopak bagatelizuje vzpomínky na ideologicky motivované vraždy, politické procesy a komunistický teror. Je cílem práce na paměti pocit viny? Nebo jinak: Jak lze nezapomenout a nenechat se pocitem viny porazit?

Stejně jako mnoho jejich evropských sousedů udělali Němci zkušenost se dvěma diktaturami. Z důvodu nezměrné agresivity proti evropským sousedům a nepředstavitelnému násilí ve snaze zničit židovské obyvatelstvo vrhá dvanáct let nacistické diktatury větší a delší stín než čtyřicet let diktatury Sjednocené socialistické strany Německa. Také zločiny komunismu jsou však společnou evropskou zkušeností, která prostupuje dvacáté století. Bagatelizace historie je v zájmu těch, kdo tyto zločiny dodnes popírají a nenechávají oběti dosáhnout spravedlnosti. Chtějí chránit pozitivní obraz sebe sama a pokračovat, jako by se nic nestalo. Evropské státy mezitím přiznaly holocaustu místo v transnacionální paměti; nesmějí však být slepí na druhé oko komunistické diktatury, která stejně tak stála život miliony lidí. Můžu zde jen citovat výstižnou formulaci historika Bernda Faulenbacha: „Komunismus nesmí relativizovat národní socialismus; národní socialismus však také nesmí bagatelizovat komunismus.“

V Německu dnes výzkum paměti dospěl k reflexi odchodu dobových svědků, přičemž holocaust je již dobře zdokumentován v německé institucionální paměti. Proč narůstá zájem v okamžiku, kdy mají události druhé světové války přirozenou cestou zmizet z komunikační/generační paměti? Chybí ještě něco? Myslíte, že dnešní Němci ještě nesou vinu na holocaustu? Jakou?

Je pravda, že se dnes po třech generacích nacházíme vůči holocaustu v časovém odstupu, v němž obvykle dějinné události mizí z paměti žijících a propadají se do hloubi nerozlišitelné masy dávno minulého. Nicméně v tomto případě byly od osmdesátých let podnikány kroky proti normalitě takového mizení. Prostřednictvím památníků a muzeí, výročí a památných míst, v rámci školní výuky i mediální prezentace byla vzpomínka na tuto historii stabilizována, prodloužena a předána další generaci, která se už „nemusí kát“ za své rodiče a prarodiče, generaci,

kteří už není s těmito dějinami spojena „rodokmenem viny“. Pouto, které ji i do budoucna s touto minulostí spojuje, proto není vina, ale sebevědomí její země, že se z klatby své historie dokázala vymanit. Neutuchající vzpomínání je viditelným znamením tohoto pokračujícího vývoje (v dvojnásobném slova smyslu).

Ptala se Lucie Antošíková.



Aleida Assmannová (nar. 1947) je německá anglistka a egyptoložka, věnuje se literární a kulturní vědě. Studovala na univerzitách v Heidelbergu a v Tübingenu, roku 1992 se v Heidelbergu habilitovala a o rok později převzala vedení katedry anglistiky a obecné literární vědy na Univerzitě v Kostnici, kde působí dodnes. Hojně publikuje, hostovala na řadě světových univerzit (například na Princeton University, 2001; Yale University, 2002, 2003, 2005; Vídeň, 2005) a dočkala se mnoha odborných ocenění (Cena Ernsta Roberta Curtia, Cena Maxe Plancka a další). Je ženou egyptologa Jana Assmanna a matkou pěti dětí.

Na co, jak a proč kultury vzpomínají?

Nicolas Pethes

Úvodní kapitola knihy Nicolase Pethese nabízí odpověď na otázku, co je to kulturní paměť a jakým způsobem se do ní dostávají prvky paměti individuální. Na příkladu publikace exilového adresáře Waltera Benjamina přibližuje společenskou hodnotu sdílené kulturní paměti a význam jejího zkoumání, představuje strukturu knihy a její významová těžiště a ozřejmuje (historický) vztah mezi kulturněvědným zkoumáním paměti a předmětem tohoto zkoumání.

V roce 2006 vyšla v lipském nakladatelství pozoruhodná kniha: historička Christine Fischer-Defoyová publikovala adresář, který si od roku 1933 ve francouzském exilu vedl židovský filozof a literární kritik Walter Benjamin (1892–1940). Svazek obsahuje fotoreprodukce a přepis dvaceti pěti rukopisných stran a vložených lístků, komentář ke vzniku a historii putování knížečky a více či méně podrobné komentáře k osobám, Benjaminem neřídka označeným různými adresami.

Jak dalece je takováto publikace zajímavá pro úvod do kulturněvědných teorií paměti? Mezi kulturněvědné teorie paměti lze počítat takové, které se liší od psychologických nebo neurobiologických popisů procesů vzpomínání a místo toho se zaměřují na „kulturní“ — tedy sociální, historické, filozofické, umělecké a další — aspekty fenoménu „paměť“. Příručka, jako je adresář Waltera Benjamina, vypadá na první pohled jako pomůcka paměti individua a zároveň něco, co možná obsahuje soukromé zápisky, neurčené očím veřejnosti. Jako taková pomůcka však adresář ilustruje, že možnost vzpomínání člověka je nedostatečná, a navíc potřebuje v případě většího množství abstraktních a zaměnitelných dat médium, které uloží žádoucí informace takovým způsobem, aby je bylo možné kdykoli a hodnověrně znovu vyvolat. Takové úložné médium představuje na Západě už několik století písmo, které je jakožto kulturou pěstěná a tradovaná technika součástí individuální paměti.

Benjamin si tedy k opoře své osobní paměti posloužil určitou kulturní technikou a postavil tak svou paměť do určité kulturněhistorické souvislosti. V případě publikace jeho adresáře však tato kulturněhistorická souvislost zcela převládla, protože edice už neslouží jako opora paměti pro svého majitele, který zemřel v roce 1940, ale jako vzpomínka *na* tohoto majitele a zvláštní historické a politické okolnosti, během nichž malá knížečka vznikala a byla užívána.



Publikování adresáře Waltera Benjamina je proto exemplárním příkladem pro překrytí, případně změnu perspektivy, která stojí na počátku všech kulturněvědných teorií paměti. Přechod od osobního, s individuální životní dráhou spojeného vzpomínání k vytvoření paměti, ze které čerpá skupina lidí napříč generacemi. O takové paměti nemůže už být řeč v psychologickém nebo neurobiologickém smyslu, protože nositel, uživatel a proces vzpomínání nemůže být popsán „individuálně“ a „vnitřně“, jak to implikuje ještě etymologie německého slova „vzpomínka“. Místo toho je v kulturních vědách řeč o paměti, která vychází z charakteru úložných médií na jedné a z kolektivní poptávky na druhé straně, a souvisí tak dvojím způsobem s tím, co nazýváme „kulturou“. Jednak je součástí emancipace lidské společnosti od „přírody“ (neboli „druhou evoluci“), a to tak dalece, jako jsou úložná média od písma po počítač jejími historicky specifickými výtvoři; jednak tím, že zacházení s takto uloženým — od ústního přednesu antických eposů ke správě digitálních databank — podněcuje spojitost mezi jednotlivými individuálními referencemi: „tradicí“.

Vedle uložení obsahů osobní paměti a proměny individuální pomůcky v dokument kulturní paměti umožňuje edice exilového adresáře Waltera Benjamina oslovit dva další centrální aspekty kulturněvědných teorií paměti: první aspekt se týká skutečnosti, že tento adresář vznikl kvůli emigraci vůdčích osobností Výmarské republiky (a nejen jich) v letech 1933 až 1945 (a často delší) pod vlivem německého národního socialismu. Benjamin emigroval v roce 1933 do Paříže, kde žil v těžkých osobních a ekonomických podmínkách až do roku 1940, kdy ve francouzském hlavním městě začalo pronásledování Židů. Poté se pokusil uprchnout přes Marseillu do Španělska a tvářil v tvář hrozícímu neúspěchu akce v jedné pyrenejské vesnici u hranic spáchal sebevraždu. Vést adresář v takových podmínkách znamená víc než jen bránit vlastní zapomnělosti: sám Benjamin změnil během sedmi let v exilu adresu třináctkrát a spolu s ním to učinila celá řada osob, jejichž spletitou životní pouť se skrze zápisy a korektury snažil sledovat. Přečetli se k tomu emocionální a biografická nejistota emigrantů, je zřejmé, že exil představuje vedle jiného především ohrožení paměti a vzpomínky: vyhnáním z vlasti (z Německa), která si nedala za cíl nic menšího než zničení celé jedné kultury, prožívali emigranti hlubokou zkušenost ztráty a zlomu, která byla spojená s úsilím o zachování paměti a vzpomínek, o kontinuitu vlastního obrazu individua i společenství. Citát z dopisu Waltera Benjamina, jenž slouží publikaci adresáře coby podtitul, „kde

všude jsou lidé rozptýleni“, ozřejmuje, jak silně reagují kulturní techniky vzpomínání na krizovou zkušenost a ohrožení kontinuity. A to platí jak pro Benjaminovu exilovou existenci, během níž se pokusil udržovat přinejmenším část svých bývalých sociálních kontaktů, tak pro dnešní vzpomínku, případně historický popis tohoto exilu, pro něž je adresář více než sedmdesátí jmen a adres k dispozici. Benjamin se ukrýval u Bertolta Brechta ve Skovsbostrandu a také u své bývalé ženy Dory, u níž je v adresáři uvedeno hned pět různých adres. Uchovával moskevskou adresu své velké lásky Asje Lacis, stejně jako adresy některých blíže nespecifikovaných ženských jmen. Vedle toho jsou zaznamenána jména francouzských kolegů Pierra Klossowského a Georsege Batailla, kteří v Národní knihovně schovali a tím zachránili část Benjaminovy pozůstalosti. A konečně téměř kompletní panorama duchovního života Výmarské republiky od Siegfrieda Kracauera a Ernsta Blocha přes Kurta Weilla až po Theodora Wiesengrunda Adorna, Annu Seghers a Hannah Arendt, jejichž klikaté cesty exilem se uchovaly na Benjaminem vložených pohlednicích. Také v tomto ohledu je publikace soukromé paměťové pomůcky přínosem k vnímání paměti kulturní epochy.

Poslední aspekt, pro který se publikace jeví jako vhodná ilustrace problému a okruhu témat kulturněvědných teorií paměti, se týká samotného majitele adresáře Waltera Benjamina. Benjamin není coby emigrant pouhým předmětem vzpomínek na dobu národního socialismu a druhé světové války. Je také především jedním z ústředních autorů, kteří na počátku dvacátého století stáli u zrodu kulturněvědných teorií paměti. V mnohostranném a částečně roztroušeném Benjaminově pojednání ke kulturnímu významu paměti lze nalézt skicu teorie, pro kterou platí výše uvedené, totiž že paměť se zaobírá krizí procesů vzpomínání nebo tradičních kontextů vyvolanou ohrožením.

Tím jsou pojmenována základní hlediska, z nichž vychází problematika a struktura tohoto úvodu: pro uvedení do kulturněvědných teorií paměti bude muset být nejprve rozvedeno, co lze z pohledu teorie kultury vůbec rozumět pod pojmy paměť a vzpomínka. Dále je třeba vysvětlit, co znamená použití kategorie „paměti“ nikoli pro individuum, ale pro kolektiv. Této otázce se věnuje první část úvodu, jež pod názvem „Dějiny a problémy kulturních teorií paměti“ rekonstruuje, prostřednictvím jakých teoretických konceptů je vůbec možné mluvit o paměti kolektivu, společností nebo kultur. Zde budou představeni nejdůležitější kulturněvědní teoretikové paměti od Friedricha Nietzscheho přes Maurice Halbwachse po Jana

Assmanna a bude vysvětlen jejich přínos k porozumění procesům předávání tradice a tradičním kontextům: Jakým způsobem se vůbec paměť uplatňuje s ohledem na pokusy popsat kulturní souvislosti? A jak lze hodnotit její funkci v dějinách umění a společnosti?

Pokud však tyto aspekty nemohou být popsány s odvoláním na psychologické a neurobiologické teorie (ačkoli se jejich metafory zdají tak blízké), protože kultura vychází z komunikační praxe společnosti a její tradice, a nikoli z operací individuálního biologického mozku, týkají se tyto otázky očividně nejen odlišných oblastí daného předmětu, ale také rozdílného cíle zkoumání kulturních věd oproti vědám přírodním. Psychologické a neurobiologické popisy struktur paměti a procesů vzpomínání se chápou jako empiricky ověřitelné teorie o kognitivních a biologických souvislostech, pokoušejí se tedy popsat část světa tak, jak reálně existuje. Tyto dvě teorie si do značné míry odporují a vždy dominuje jen jedna z nich: potud je lze zkoumat i historicky. Ta z jejich verzí, která je v daném okamžiku aktuální, si bude vždy nárokovat to, že popisuje paměť a vzpomínání způsobem, který je platný vždy a všude.

Od tohoto nároku se kulturněvědné teorie paměti, jak jsou zde chápány a představeny, zásadně liší. Kulturní vědy — a mezi nimi jsou rozuměny, vedle kulturologie jako mladší odborné disciplíny, nejprve disciplíny označované jako „duchovědy“, filozofie, etnologie a religionistika, historie, stará a nová filologie, uměnovědy, klasická studia, stejně jako média — pojednávají svoje předměty zásadně historicky. Pro teorii paměti to znamená, že kulturní vědy se neptají, co „je“ paměť, ale jak byla v různých dobách různými způsoby chápána, popisována a jak fungovala v rámci specifických společenských souvislostí. Naposledy jmenovanému aspektu se věnuje druhá část předkládaného úvodu pod titulem „Techniky a funkce kulturní paměti“. S ohledem na techniky bude brán zřetel na historii různých úložných médií od písma po počítačovou síť, jež umožňují kulturám zcela odlišnou organizaci odkazu minulosti, než je tomu v případě rituálů a inscenací orálních kultur. Tradice antické rétoriky a jejích pravidel k prostorové a obrazové organizaci vzpomínky, případně označení konkrétních geografických prostorů jako míst paměti, přesto ukazují, že techniky vzpomínání byly navrženy také pro ústní

formy komunikace. Koexistence způsobů ústního tradování a externích technik ukládání, které zaznamenaly v uplynulých třech tisíciletích vytrvalý a v posledních dvou stoletích neustále se zrychlující rozvoj, ozřejmuje, že z kulturněvědné perspektivy nemůže být řeč o jedné paměti: úložná média nejsou nikdy pouze pasivní nástroje, které vydávají vždy stejné informace, ale ve svých vždy nových formách se podílejí i na obsazích a způsobech vyvolání — v neposlední řadě v podobě mnohočetné metafory pro paměť, kterou vyvozují z technologie

medií. Úložná média ale především provokují rozhodující otázku přechodu od pouhého pasivního uložení dat k aktivnímu používání předávaného, které je myslitelné pouze ve formě výběru. A protože tento výběr je většinou záměrný, jeví se odkaz minulosti v kultuře jako politicky relevantní. Vedle toho však existují inscenační formy odkazů minulosti uvnitř takových oblastí kultu-

ry, které se s nimi denně vyrovnávají: představení, ale také reflexe vzpomínek v umění, především v literatuře.

Kulturní vědy, o kterých může být v tomto smyslu řeč teprve dobrých sto padesát let, se snaží popsat a interpretovat nejrůznější formy paměti, její techniky a praktiky. Zatímco tak činí, získávají však samy podíl ve vzpomínce na tyto formy, techniky a praktiky a jsou z toho důvodu samy částí toho, co popisují: ve chvíli, kdy se kulturněvědné teorie paměti věnují variantám kulturního přenosu, jsou částí kulturní historiografie, a tedy samy předmětem kulturní tradice. Jinak řečeno: zatímco kulturněvědné teorie paměti popisují, jak kultury vzpomínají, vzpomínají zároveň na historické kulturní formy a stojí tak ve vzájemně podmíněném vztahu ke svému předmětu. Tuto souvislost lze v historii vědy věrohodně prokázat, jelikož základní příspěvky ke kulturněvědným teoriím paměti, jak jsou v první části představeny, obsahují v pojednání o teorii paměti kultur vždy také výpočty o sebezpojetí kulturněvědných prací. V té souvislosti, tak jako není kultura nic jiného než tradice společenství, jsou kulturní vědy od počátku a přinejmenším implicitně vždy také teoriemi kulturní paměti (Assmannová 2002; Matussek 2003).

Je-li předkládaný úvod do kulturněvědných teorií paměti rozuměn jako historicky specifický návrh kulturního sebezpojetí, vymezuje se jasně od fenomenologických nebo empiricko-ontologických, ale také diachronních

● **Kulturní vědy se neptají, co „je“ paměť, ale jak byla v různých dobách různými způsoby chápána, popisována a jak fungovala v rámci specifických společenských souvislostí.** ●



úvodů do teorií paměti. Místo toho je zde každá z představených kulturněvědných teorií dotazovaná na své vlastní historické a diskursivní kontexty vzniku a interpretovaná jako reakce na tyto kontexty: Které funkce jsou ve společnosti odkazu minulosti přiřknuty? Které vědecké modely zde byly použity k vysvětlení, které nově vytvořeny? A na jaké historické, společenské a politické potřeby přitom tyto teorie reagovaly? Jinými slovy půjde vždy také o kulturní historii samotných kulturněvědných teorií paměti.

Publikace pomůcek, jako je adresář Waltera Benjamina z roku 1930, vytyčuje na počátku jednadvacátého století pro takovýto projekt také systematický a historický rámec: fáze národního socialismu, ale již předtím předěl století, první světová válka a politický, technický a estetický přelom ve dvacátých letech byly současníky prožívány jako masivní přerušení do té doby kontinuálně vnímané historie. Benjamin sám mluvil v této souvislosti a tváří v tvář destruktivní a disruptivní energii moderních zbraní, dopravy a médií o konci tradovatelné lidské zkušenosti. Kulturněkritičtí autoři jako Oswald Spengler předpovídali *Zánik Západu*, Sigmund Freud relativizoval sebevědomí člověka, „být pánem ve svém domě“, fašismus zviditelněl tenkou dělicí linií mezi evropskou civilizací a barbary. Všechny tyto aspekty se propojily ve zjištění zlomu konvenčních způsobů myšlení, forem vnímání a historických kontinuit, který zároveň představoval ohrožení tradice vzpomínání. Z hlediska historie vědy je rozhodující, že dnešní kulturní vědy (a s nimi i kulturněvědné teorie paměti ve formě výše popsané reciprocit) vznikají právě v okamžiku, kdy se již rozpadala kontinuita umožňující poprvé chápat Západ jako jednu souvislou tradici: filozofové jako Henri Bergson, psychologové jako Sigmund Freud, literáti jako Marcel Proust a sociologové jako Maurice Halbwachs etablovali během několika desetiletí teoretický diskurs o kulturní funkci paměti a vzpomínky, který je zpětně možné číst jako kompenzaci současného zlomu a krizové zkušenosti. Podmínečný vztah mezi rozbitím kontextů vzpomínání a zesílenou snahou o jejich rekonstrukci, které odpovídá pohled na exil 1933–1945, lze generalizovat tím, že první nárůst kulturněvědných teorií paměti se konal ve znamení mnohočetné zkušenosti zlomu moderny. Ale datum vydání edice Benjaminova adresáře, kterou svažeček vyměnil svou funkci osobní opory vzpomínání za předmět kulturní tradice, není méně významné: tak jako se první vlna kulturněvědných teorií paměti valila ve znamení (klasické) moderny, vznesla se druhá vstříc „postmoderně“, která vyznačila v posledních desetiletích dvacátého století nový rozpad tradičního kontinua. Za-

tímco přelom okolo roku 1900 znamenal ztrátu kontinuity v tradici kulturní komunikace, zdálo se na přelomu jednadvacátého století, že mizí společný interpretační rámec (Jean-François Lyotard mluví o „velkých příbězích“, které tvoří ideologickou představbu filozofii dějin), který umožňoval dát tvar tradovaným datům do soudržného celku (Lyotard 1979/1993; Niethammer 1989). Stejně jako první zkušenost diskontinuity vedla také ta druhá k masivnímu kompenzačnímu pohybu v kulturních vědách, který byl iniciován ve Francii pracemi Pierra Norase k *lieux de mémoire* a v Německu teorií kulturní paměti Jana Assmanna.

Tento úvod by rád přispěl k vysvětlení, kontextualizaci a pojmenování vztahu obou vln k nárůstu kulturněvědných teorií paměti. Pohybuje se proto v široce rozvinuté a dobře zdokumentované výzkumné oblasti (Pethes/Ruchatz 2001; Oesterle 2005; Erillová/Nünning 2008; Boyer/Wertsch 2009; Gudehus/Eichenberg/Welzer 2010). Naproti tomu se však chápe jako návrh vytáhnout systematické konsekvence z teoreticko-historického pozorování, že kulturněvědné teorie paměti zaznamenávají nárůst obzvláště v sociálně a mediálně historických krizích a dobách přelomu. Vedle kompenzačního přínosu takového nárůstu teorií, které reagují na ohrožení tradice koncepty, jako je „identita“ a „trvání“, stojí touto reakcí ty samé teorie neustále ve znamení diskontinuity a zkušenosti zlomu, jimž v první řadě vděčí za svou formulaci. Proto je důležité se neustále ptát, jestli musejí být kulturněvědné teorie paměti nutně chápány jako modely zdařilé stabilizace odkazu minulosti kultury (a její vědy), nebo zda by neměl být mnohem víc zohledňován význam změny a variace, a tedy diferenciací a jinakosti uvnitř mediálních a kulturních procesů vzpomínání (Zierold 2006; Borsó 2008). Kolektivní paměti nestojí pouze ve službách stabilizace a homogenizace národních tradic, ale musejí také skládat účty okolnostem, kdy jsou přinejmenším současné společnosti vysoce hybridní a asynchronní (Bhabha 1994/2000; Creet 2011), stejně jako zároveň globalizované a v rámci regionu diferenciované (Levy/Sznajder 2001; Dewes/Duhm 2008) a kdy v jejich prostředí soutěží o pozornost a medializaci množství konkurenčních verzí různých minulostí (Bhabha 1994/2000). V tomto bodě ústí kulturněvědné teorie paměti do teorie kulturního zapomnění (Huysen 1995).

Úvodní kapitulu „Na co, jak a proč kultury vzpomínají?“ z knihy Nicolase Pethese *Úvod do kulturněvědných teorií paměti* (Hamburg 2013) přeložila Lucie Antošíková.



Kde končí paměť, začíná historie

S historikem **Robertem Antonínem** o paměti středověkých kronik

Už jen bloudění zimním večerem v křivolakých uličkách brněnské Kamenné kolonie se podobá cestě do minulosti. Sotva zaklapnou dveře místní hospůdky, otevře dveře do ještě hlubší minulosti historik Robert Antonín, který se věnuje studiu a interpretaci textů středověkých kronik. Kroniky vnímá jako prostředek fixace kolektivní paměti lidí, svědky tradice nezbytné k zachování kontinuity společenství. Fenomén paměti postihuje v kontextu narativních historických pramenů, a to bez opomenutí jejich literárních předností i klamů.

Je obrat „zapomenutá historie“ vůbec smysluplný? Nestávají se součástí historie pouze ty události, na které se vzpomíná?

Volil bych raději obrat „zapomenutá minulost“. Současná historická věda vnímá rozdíly mezi minulostí, pamětí a historií. V kronikách jsme mnohdy svědky fenoménu *damnatio memoriae* — vytěšňování, či přesně zatraccování paměti. Kronikáři vytvářejí příběh, který má zůstat zachován a na nějž má být pamatováno. Jenomže do žádného takového příběhu se nevejde komplexní obraz dějin. Řada minulých událostí bude proto vždy zapomenuta. V tomto bodě je třeba zaměřit se na to, zda jsou zapo-

menuty proto, že jejich tradování nevytvářelo žádnou další hodnotu pro společnost, nebo zda dochází k onomu *damnatio memoriae*, k cílenému vytěšňování některých vzpomínek. To je spojeno s vytvářením selektivní kolektivní paměti, paměti, která zapomíná na historii.

Liší se způsob vzpomínání na události minulé v průběhu času? Vzpomínají lidé stejně ve středověku jako na počátku jednadvacátého století?

Rozlišujeme subjektivní paměť jedince a kolektivní paměť společnosti. Co se týká individuální paměti, je jistý posun spojený s digitalizací záznamu paměti zjevný. V paměti kolektivní však lze sledovat přítomnost jistých opakujících se funkčních principů vytvářejících strukturu vzpomínky. Určitá matrice, která zapřičiňuje, aby bylo na věc pamatováno, se nemění. Mění se pouze obsahy. Jako příklad lze uvést různé formy ceremonializace veřejného života. Ceremoniál dnešní historická věda vnímá jako totální sociální akt — kupříkladu vjezd panovníka do města a jeho vítání zde. To vše mělo určitou strukturu, která byla sice na mnoha místech porušována, ale kronikáři se jí snažili v řadě případů zachytit v celistvé ideální podobě, a to i tehdy, když byly některé části ceremonie opomenuty či vypuštěny. Vzpomínka měla být kompletní. Dnes, když vítáme státníky, je to událost s téměř stejnou strukturou. Matrice se nezměnila, pouze drahocenné klenoty a ozdoby vystřídaly padnoucí obleky a kravaty, koně nahradila auta.

Počátky národní identity spočívají na mýtech a legendách. Dnes jsou chápány spíše jako součást kulturního dědictví, pohádky. Jak tomu bylo ve středověkých kronikách?



Mýty samozřejmě měly a mají ustavující funkci pro vytvoření kolektivní identity lidských společností. Ptejme se proto, čím byla dána identita kmene Čechů. Byla formována geograficky, neboť kmen obýval určité geografické území, a dále též sdílením jazyka. Předně však šlo o společnost paměti. Takové společnosti se opírá o živoucí paměť, která je imanentně přítomná, není fixovaná a jejím obsahem je mimo jiné i mýtus o počátcích. Na rozdíl od Skandinávců neznáme „staročeské“ ságy, ale máme k dispozici mýty o původu a příchodu Čechů či o počátku přemyslovské dynastie. Sepsal je kronikář Kosmas na začátku dvanáctého století. Nevíme přitom, z čeho vycházel — buď žádná předloha neexistovala, nebo ji neznáme. Historikové se dnes spíše shodnou (ne všichni), že žádná zapsaná tradice neexistovala a že Kosmas je tím, kdo jako první písemně fixuje tradici, která vznikla z kdysi živoucí paměti. Paměť tak sice zaniká, ale aby se společnost kolem ní utvořená nerozpadlo, je fixována, třeba pomocí kroniky. Kolektivní paměť na minulost se totiž stane historií právě ve chvíli, kdy má smysl pro kontinuitu společnosti. I dnes, jakkoli žijeme v iluzi racionálně uspořádané společnosti, máme své mýty a další prostředky k vytvoření sebeidentifikace, příběhy spolu vytvářející naši identitu.

Které části historie zůstávají v paměti českého národa, které slouží k naší identifikaci? A proč?

To je otázka spíš pro sociologa, ale pokud se podíváme třeba na průběh prvních přímých prezidentských voleb a argumentů, které rozhodovaly, mám pocit, že hlavní roli při tvorbě skupinové identity sehrávají příběhy, v rámci kterých se Češi vymezují vůči jinému. V tom tkví mimo jiné i zakopaný pes nacionalismu úzce související s identitou postavenou primárně na negativní konotaci, vymezení se vůči cizímu. To následně vytváří patologické stavy ve společnosti.

Zlomyslný bonmot praví, že historie se neopakuje, jen kronikáři prý opisují jeden od druhého. Jak velká hrozba spočívá pro historii v míře dezinterpretace skutečných událostí, když pamětníci již nemohou vydat svá svědectví?

Přes mnohá současná zpochybnění historie jako vědy nelze zapomínat, že přinejmenším jde o řemeslo. Vyškolený historik dokáže na základě komparatistiky, detailních rozborů nejenom narativních pramenů, ale i jejich porovnáváním s dalšími zdroji v řadě případů filiace a opisování odhalit, rozkrýt tyto taje. Mám pocit, že podstata nebezpečí dezinterpretace spočívá spíš v nepochopení toho, co je předmětem bádání, v tomto případě bádání

o kronikách. Při jejich interpretaci nepoznáváme, jak to „skutečně“ bylo, ale jak kronikář chtěl, aby na události bylo pamatováno. Následuje zdoluhavý proces historické kritiky založený na porovnávání údajů získaných z dalších historických, ale třeba i archeologických pramenů. Řemeslo se nemění, historik nevěští z křišťálové koule.

Rozumíte kronice jako literárnímu žánru *sui generis* nebo pouze jako narativnímu historickému dokumentu? Jak byste vůbec charakterizoval vztah mezi historiografií, psanou pamětí a krásnou literaturou?

Historii nelze oddělit od literatury, stejně jako nelze myšlení oddělit od jazyka. Kronika je narativním literárním útvarem zachycujícím události, k nimž došlo, nebo mělo dojít v minulosti. Takto stojí sama o sobě. Historik proměňuje svou činností kroniku v pramen. Zasahuje do ní svou interpretací a následně na ní prostřednictvím vlastních poetických operací vytváří vlastní výpověď — tedy další literaturu. O této poetické rovině historikovy práce mluvil například již Hayden White (mimo jiné v dílech *Tropika diskursu* a *Metahistorie*). Co se týče vztahu historie a paměti, narazili jsme na to již na Kosmově příkladu. Historická živoucí paměť jako neuvědomělá výbava členů společnosti nemá potřebu fixace, žije se společně. Ve chvíli, kdy dochází k nějakému společenskému posunu, je to doprovázeno zapomináním. V tu chvíli bývá tato paměť fixována, neboť jakkoli přestává být živoucí, je důležitá pro další život společnosti a jeho integritu. Středověké „národní“ kroniky (jako například ta Kosmova) proto vznikaly v řadě případů účelově se snahou zachování tradice. Historie tak začíná tam, kde končí paměť. A historie pro své vyjádření nutně používá poetické formy, jinak by nebyla srozumitelná. Co má být pochopeno, musí být vybásněno.

Chronos, vesmír, paměť, čas, nevratné události...

kronika jako fotografický záznam své doby. Přístupujete ke kronikám s nějakým pocitem, řekněme metafyzickým, nebo jste spíše badatelem a ke kronice přístupujete *sine ira et studio*?

Historik není schopen přistupovat k prameni bez určitého předporozumění. Struktura tohoto předporozumění má řadu složek. Zmíněný White zdůraznil v tomto ohledu vliv literárních prefigurací vyplývajících z poetické činnosti historika. Už ty samy o sobě tvoří determinující předpoklad, se kterým historik přistupuje ke kronice samé. Determinantů je ale přirozeně vícero. Žádný historik nežije mimo čas a prostor, mimo společnost, a proto jeho interpretace naráží na omezení spojené se sociokul-



turními horizonty jeho samého. Nezapomínejme též na to, že každý historik se, obrazně řečeno, v průběhu svého působení mění. Respektive mění se jeho rozhled v rámci oboru, mění se jeho zájmy a tak dále. Stejný pramen tak čte několi-krát a vždy nalézá něco jiného. Jako by držel v ruce naprosto jiný text. Buďto si jej zasadí do jiných témat, nebo se ptá na jiné otázky. V dobách pozitivistické vědy převládající myšlenka, že historik je nezúčastněným pozorovatelem, který hodnotí pramen na základě jasných metod, je dnes překonána. Historik je interpret. Odbourat stav předporozumění nelze, protože hermeneutický kruh obepínající historikovo myšlení je velmi těsný. Může a musí ho však reflektovat. Právě tento moment sebereflexe je tím, co by mělo být historikovi při interpretaci vlastní. Mám-li tedy odpovědět na vaši otázku, zda přistupuji ke kronice s nějakým pocitem, pak je to pocit pokory.

Kronika je historiografický dokument, který by měl obsahovat pouze historickou pravdu. Přesto, objevili jste někde přibarvený fakt, či obecněji — může kronika obsahovat určité procento fikce?

Samozřejmě. Na středověké kroniky nelze uplatňovat kritéria postosvícenského vědeckého diskursu, to znamená posuzovat je z hlediska pravdivosti nebo nepravdivosti tak, jak ji postulují dnešní vědecké obory. Ve středověkých kronikách je fikce všudypřítomná. *Kosmova kronika* či *Zbraslavská kronika* — zde se setkáváme s fikcí a kronikářovým intelektuálním světem na každém kroku. Kronikář používá určité mody prefigurace, vypůjčuje si z literárních předloh, jelikož středověk nedbá příliš na originalitu. Dále se v jeho textu odráží osobní zkušenost, sympatie a antipatie a tak dále. Do textu kronik vstupuje mnohdy též ten, kdo je platí. Kupříkladu na dvoře Karla IV. lze sledovat obrovské úsilí o to, vytvořit ucelený příběh o českých dějinách, jehož součástí by byli Lucemburkové. Zmínil jsem již *Zbraslavskou kroniku*, která je pokusem fixovat paměť na poslední Přemyslovce, zejména Václava II. Její samotný vznik po smrti Václava signalizuje zájem cisterciáků, kteří ji tvořili, na jeho glorifikaci, na glorifikaci Přemyslovců, Elišky Přemyslovny a dalších. Zdůraznění role, kterou hráli na jejích stránkách cisterciáci při přijetí Lucemburků v Čechách, to jsou všechno velice známé historiky, které přecházejí do učebnic. Ten příběh je tak silný, že zastínil jiné doklady, které uka-

zují, že úloha zbraslavského a sedleckého opata nebyla až tak zásadní. S otcem Jana Lucemburského komunikovali totiž přímo zástupci šlechtické zemské obce. Lze tedy shrnout, že stejně jako je moderní historiografický text současně literárním útvarem, je jím i kronika. Tím ale nechci říct, že středověká historiografie nevypovídá nic o své době. Kronikáři nás informují o středověké kultuře patrně víc než soupisy majetků zachycené v listinách a dalších pramenech právní a hospodářské povahy. Ty sice obsahují evidenci, ale postrádají příběh.

Skoro se zdá, že čím literárnější kronika, tím větší šanci má na historickou úspěšnost.

Úspěch kroniky, stejně jako jakéhokoli jiného díla, spočívá dle mého v tom, do jaké míry rezonuje se společenskou poptávkou. Připomeňme kupříkladu staročeskou „*Dalimilovu*“ *kroniku*, primárně určenou pro českou šlechtu a na šlechtických dvorech též čtenou. Na jejím úspěchu se do značné míry podepsal jazyk, jímž je psána, tedy čeština, řeč zemského soudu. Mnohdy se připomíná, že Karel IV. po návratu do země neuměl česky a snažil se jazyk rychle naučit. Často je v této jeho aktivitě spatřována láska k rodnému jazyku. Karel byl ale především pragmatický praktik. Potřeboval umět česky, protože to byl jednací jazyk zemského soudu. Druhým aspektem Dalimilova úspěchu je jeho tematizace českých dějin. Ta spočívá ve vymezování se vůči jinému — hlavně vůči Němcům. Jeho text je sledem hrdinských činů českých knížat, králů a samotných šlechticů, současně s tím jsou zde zápletky mnohdy vystavěny na takových jednoduchých binárních relacích typu: náš—cizí, Čech—Němec, šlechtic—chlap („chlap“ zde znamená „neurozený“). To vše nacházelo v publiku jeho díla náležitou odezvu. Česká šlechta počátku čtrnáctého století chtěla poslouchat příběhy o svých praotcích, a protože živoucí paměť na tyto časy byla již transformovaná v ústní tradici, která nepřežije v úplnosti zpravidla déle než tři generace, bylo třeba tyto příběhy literárně zachytit. Dalimilův úspěch byl tedy dán prolnutím obsahu jeho díla a společenských poptávkou.

Existuje kronika, kterou byste bez váhání doporučil k četbě jako napínavý a poučný příběh? Kronika, kterou byste označil za beletrii?

Všechny, které jsem zmiňoval. Jakýkoli příběh, kdekoli napsaný, totiž spoluvytváří čtenář, jenž text uvádí v život

prostě tím, že jej čte. To, co je a co není dobrodružné či zábavné, záleží na úhlu pohledu. Pro mě je v současné chvíli navýsost zajímavou *Kronika kláštera žďárského*, což není dílo nabízející hrdinské činy a rytířské souboje, ale popis zakládání kláštera ve středověkých Čechách okolo poloviny třináctého století. Krásně ukazuje tehdejší sociální strukturu v českých zemích.

Heinrich Schliemann objevil Tróju proto, že Homérový eposy četl jako kroniku, jako historiografický text. Existují podle vás i jiné příběhy, dosud považované za fikce, které se mohou osvědčit jako pravdivé — alespoň do určité míry?

Nevím. Otázku bych položil spíš tak, jestli v dokladech krásné literatury můžeme objevit pomyslnou Tróju. Na to bych odpověděl kladně. Je zvykem redukovat realitu pouze na fyzicky zažívanou skutečnost. Zapomínáme, že součástí reality je i svět představ. Středověká krásná literatura, například rytířské romány, byla čtena na dvorech a její literární obrazy pronikaly do myšlenkového světa recipientů. Pro české země lze tuto skutečnost doložit na oblíbených příbězích trojské války, které se těšily pozornosti české šlechty po celé čtrnácté století a ještě i dále ve století patnáctém a šestnáctém. Jakkoli řada těchto příběhů má hluboké antické kořeny, nelze jejich středověké adaptace považovat za mrtvé. Stejně jako dnes máme různé ideály, kupříkladu ideál tělesné ženské i mužské krásy, který zásadně ovlivňuje život spousty lidí, tak i středověká šlechta byla konfrontována se svými ideály (například rytířským ideálem). Jednoduše, svět představ ovlivňuje materiální složku skutečnosti. Tak se sledováním středověkých literárních příběhů sice nemusíme dostat až k fyzické Tróji, ale můžeme pochopit různá jednání různých aktérů dějin. Diplomatické prameny totiž jen málokdy zachytí iracionální či impulzivní jednání. To však bylo pochopitelně stejně jako dnes i ve středověku součástí života. Zde se otevírá cesta ke studiu středověké mentality, respektive středověké kultury v nejšířším smyslu slova. Poznáváme představy, motivace, myšlenkové horizonty středověkého člověka.

V části filozofie se za posledních asi padesát let rozšířil pohled na historii jako druh literatury. Události zasuté časem jsou neověřitelné, zbývá víra v ně. Historie je v tomto chápání nástrojem nikoli pravdy, ale persvaze, politického zájmu. Paměť je tak iluzí a vždy je nutné se ptát, kdo a v čím zájmu text psal. Souhlasíte s takovým nahlédnutím historie, nebo jste spíše modernista rozlišující pravdu od nepravdy, kroniku od fiktivního literárního příběhu?

Zde je třeba postavit se na obranu historie. Ztotožnění historie s literaturou může vést až k naprostému odmítnutí historie a její schopnosti podat relevantní výpovědi o lidské společnosti, o člověku. To bychom však vylévali pomyslnou vaničku i s dítětem. Historie samozřejmě vždy byla, je a patrně bude prostředkem legitimizace přítomnosti a v tomto smyslu ovlivňuje i budoucnost. To však v obecné rovině nemá co dělat s jejím zneužíváním politickou ideologií. Souvisí to se způsobem, jak člověk reflektuje svou existenci ve světě a poznává v něm své místo. Lidská existence má nutně historický rozměr daný jejím časovým omezením. Tuto životní pozici, která je neoddělitelná od života samotného, shrnul již Martin Heidegger, když napsal, že „člověk přebývá dějinně“. Cílem kritiky literárních vědců, filozofů a sociologů byl, dle mého soudu, především vysoký sociální status, který si historie vysloužila jako věda, jež již v devatenáctém století dodala cenné legitimizační základy modernímu nacionalismu. Ten se v průběhu několika desetiletí stal nedílnou součástí politické ideologie de facto všech politických systémů. Zdání objektivitu a obecné platnosti přitom ideologii dodávalo právě vědecké charisma historie, která v kombinaci s fixovanou, a tedy nutně selektivní kolektivní pamětí legitimizovala politiku realizovanou v přítomnosti. Jednoduše, součástí politické propagandy se stal historický argument, který byl jako výsledek vědeckého bádání předkládán jako nezpochybnitelný a objektivně platný. Útok proti historii jako vědě směřoval právě do tohoto bodu. Chtěl ukázat, že historie, jako ostatně žádná humanitní disciplína, není čistá exaktní věda poskytující jednoznačné výpovědi o minulosti. Z mého pohledu šlo a jde vlastně o pozitivní kritiku, která historii spíše prospěla. Tam, kde se historie mění v ideologii, by totiž měl nastoupit historik uvědomující si meze svých interpretativních metod a kombinující je s postupy dalších věd o společnosti a člověku. Historik usilující ve svém rozboru o demystifikaci účelových výpovědí, reflektující, že i jeho činnost je svázána mimo jiné s dobovou společenskou objednávkou.

Řídí se dějiny pravidly, jak tvrdí historicismus?

Pokud ano, lze předvídat budoucí události?

Pokud ne, jak se můžeme z historie poučit?

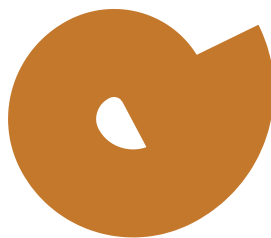
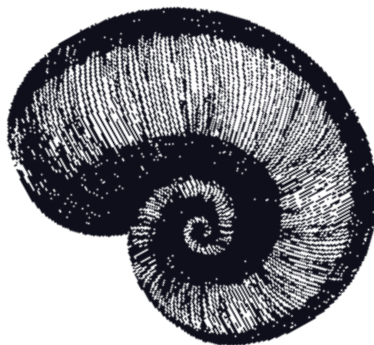
Začneme s odpovědí na otázku, zda se lze z historie explicitně poučit. Domnívám se, že stejně jako jsou v životě každého z nás zkušenosti, které jsou nepředatelné a nesdělitelné a člověk si je musí sám „odžít“, je třeba, aby lidská společnost, na různých úrovních organizovanosti, znovu prožívala své předchozí úspěchy i neúspěchy. To lze pak vztáhnout i na lidstvo jako celek. Co se pravi-

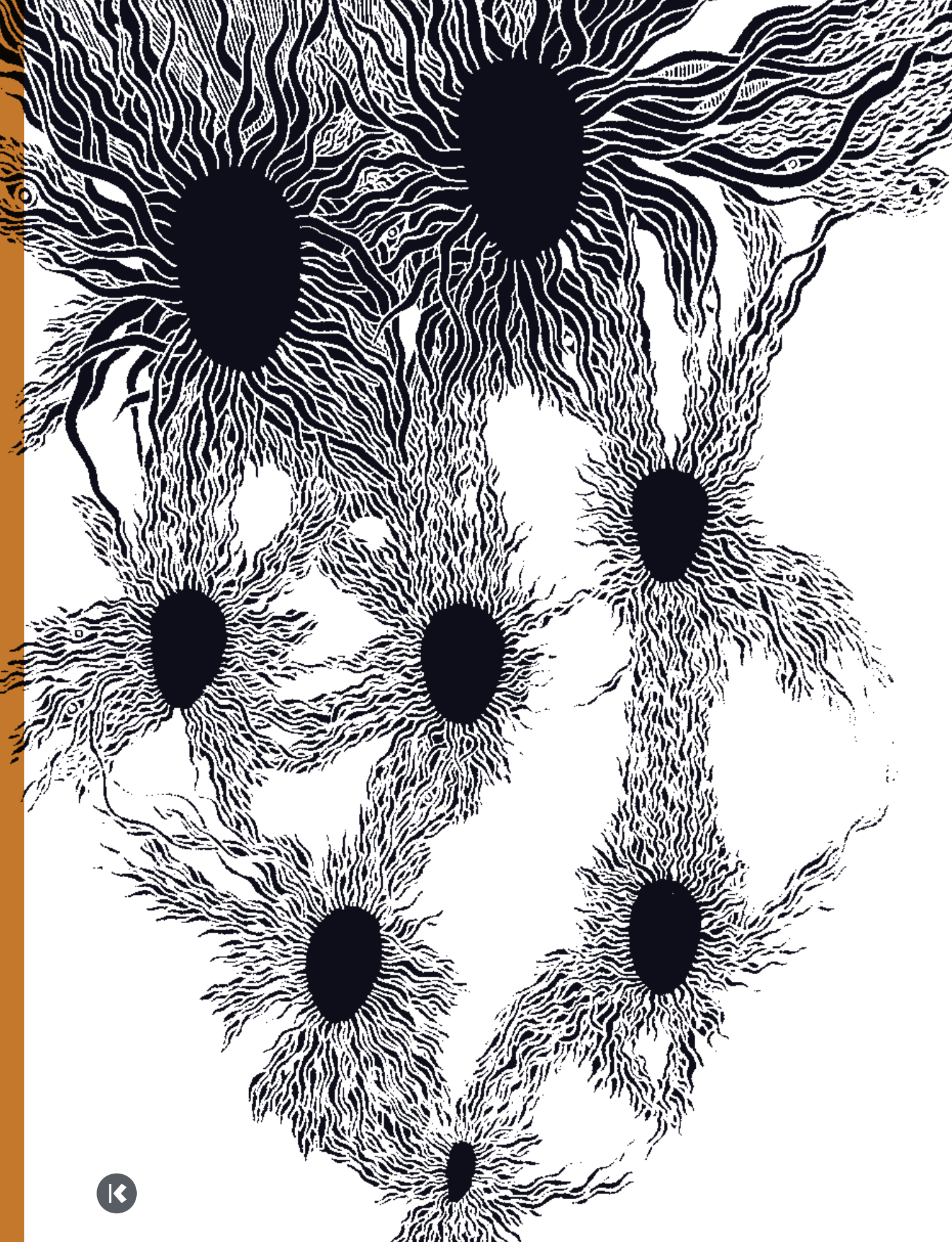


del chodu dějin týče, nehledal bych dějinné zákonitosti. V souladu s kulturně antropologickými, sociologickými přístupy bych spíše poukázal na obecné principy fungování lidské kultury, kterou vnímám jako symbolický svět smyslů utvářející sdílený prostor zkušenosti, očekávání a jednání. Jde o prostor, kterým se člověk jako druh musí nutně obklopit, aby přežil. Kultura je zbraní člověka. S tím souvisí schopnost odhalovat ve vývoji lidského druhu určité archetypální děje, které se z našeho pohledu opakují. Nejde patrně o to, že by se události odehrávaly na základě obecně platného řádu dějinného vývoje. Ten do minulosti vnáší člověk-historik dějinně nahlížející svět jako celek. Kultura neustále vytváří určité matrice umožňující přežití lidského druhu a jejich součástí je i historické dekodování existence. Člověk jako druh historii jednoduše potřebuje.

Ptala se Hana Řehulková.

Robert Antonín (nar. 1977 ve Svitavách) je historik. Obory historie a filozofie vystudoval na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Dnes působí na Ostravské univerzitě, kde se jako odborný asistent věnuje českým a evropským středověkým dějinám. Jeho poslední knihu *Ideální panovník českého středověku. Kulturně-historická skica z dějin středověkého myšlení* vydalo loni na podzim Nakladatelství Lidové noviny. Žije v Brně v Kamenné kolonii.





Uvědomit si vzpomínky, to vyžaduje příběhy

O studiu paměti, traumatu a literatury

Alexander Kratochvíl

Najít způsoby, jak „vypovídat o jinak nevypovídatelném“, se snaží v rámci výzkumu s názvem *Paměť a trauma v literatuře* tým badatelů Ústavu pro českou literaturu z Akademie věd. Studie představuje základní otázky tohoto okruhu bádání od způsobu, jakým je trauma v literatuře zachyceno, přes terapeutickou funkci literární výpovědi až k fenoménu utváření vzpomínky na nezapomenutelné.

Trauma jako literární námět

S pojmem traumatu odkazujícím na psýché se setkáváme již u raného Freuda, v jehož pozdějším myšlení však místo „teorie svádění“, „traumatu“ zaujala teorie pudová, kterou zdůvodňoval psychopatologické stavy. Nicméně v medi-

cíně, psychologii a psychiatrii se tento pojem zachoval. Trauma znamená pocit ohrožení, jehož kvalitativní vlastnosti leží za hranicemi lidského prožívání a jehož intenzita přesahuje možnosti zpracování psychikou. Podle Uwe Henrika Peterse vede nezpracovatelnost zážitku k jeho vytěsnění z vědomí, což má však za následek, že tato událost působí na psychiku postiženého tak, jako by traumatizovaná osoba byla neustále konfrontována se svým traumatickým prožitkem. Traumatizaci vyvolávají vedle jednorázových krátkodobých událostí i prožitky, které se opakují nebo trvají po delší dobu, jako válka nebo zneužívání. V takových případech probíhá proces adaptace, jenž činí traumatické události myšlenkově a emočně snesitelnější.

Na tento bod navázala roku 1995 Cathy Caruthová ve své studii *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* a označila trauma za kategorii kulturní zkušenosti dvacátého století. Ve starším sborníku *Trauma. Explorations in Memory*, který sama editovala, se vyjádřila následovně:

„Základy různorodých definic a výkladů traumatu jsou rozporuplné již od vzniku prvních prací zabývajících se

tímto tématem: přestože obrazy opětovného návratu traumatického zážitku zůstávají naprosto přesné a jasné, většinou je nelze znovu vědomě vyvolat a ovládnout.“ Navíc poukázala na skutečnost, že v perspektivě kulturních studií jsou traumatu vlastní i historiografické a etické implikace: „Význam traumatického účinku přesahuje hranici traumatu samotného a spočívá nejenom v izolaci individuální, ale podílí se i na širší historické izolaci, která je v současnosti předávána na úrovni našich kultur. Mluvení a poslouchání o traumatu by nemělo jen vycházet z toho, co jeden o druhém prostě víme, ale také z toho, co ještě nevíme o naší vlastní traumatické minulosti. To znamená, že v katastrofické době může trauma jako takové vytvořit předpoklady pro propojení mezi kulturami: nikoli jako prosté pochopení minulosti těch druhých, ale spíše, v rámci traumatu současné historie, jako naše schopnost naslouchat skrze odstup a odcizenost od sebe samých a ztráty, které jsme všichni utrpěli.“

Již dříve v roce 1992 zveřejnila literární vědkyně Shoshana Felmanová spolu s psychoanalytikem Dorim Laubem publikaci *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, v níž zkoumali fikční i nefikční vyprávění o traumatech vyvolaných druhou světovou válkou, zejména holocaustem. Tyto práce na jedné straně poskytují důležité podněty psychologickému výzkumu traumatu, na straně druhé přispěly k začlenění traumatu do kulturněvědné diskuse o paměti a vzpomínání. Kulturní paměť dvacátého a jednadvacátého století je nemyslitelná bez celé řady kolektivních traumatických zkušeností. Sahají od první světové války, která nesporně představuje mnohem zásadnější zlom v kulturní tradici než druhá světová válka, přes holocaust, čistky a hromadné vraždění stalinismu, válku ve Vietnamu, události v Jugoslávii až po aktuální válečné konflikty a občanské války v Africe, abychom uvedli toliko několik případů. K událostem ze vzdálenější historie již máme k dispozici zevrubná historická pojednání. Avšak je třeba mít na zřeteli, jak upozornil Hayden White, že i v těchto případech ze vzdálenější historie se jedná o vyprávění, jejichž základním předpokladem je reprezentovatelnost líčených událostí.

Posttraumatické vyprávění, literatura a kulturní paměť

Martina Knopfová ve své studii publikované v roce 2005 hovoří o tom, že „vyprávět o traumatu neznámá totéž jako vyprávět o vzpomínce. Mnohem více se jedná o převod do zásadně odlišné formy“. Trauma se od vzpomínky neliší pouze graduálně, nýbrž i fundamentálně, neboť ho nelze uchopit vědomým vzpomínáním. Na rozdíl od vě-

domého vzpomínání, které je ztotožňováno se smysluplným vyprávěním, trauma boří časové uspořádání, které se vytváří při vyprávění vzpomínek. Elie Wiesel se jednou vyjádřil k tomu, jak se pokoušel zachytit zvěrstva holocaustu, jimiž si prošel: „To, oč se snažím, je dostat do svého díla co nejvíce mlčení. A přeji si, aby jednou mé dílo nebylo posuzováno podle slov, která jsem napsal, nýbrž vahou mlčení. Kdybych mohl předat mlčení, tedy nesdělitelnost, pak bych alespoň částečně své dílo ospravedlnil.“ James E. Young tuto diagnózu zevšeobecňuje ve své knize *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation* z roku 1997: „Naším cílem je [...] pochopit, jakým způsobem může být historická skutečnost spojena s formami, jimiž je nám předávána. Jde nám o to, abychom z toho, jak jsou události ztvárněny, poznali to, co se stalo.“ Vztáhneme-li Wieselovu výpověď k nerepresentovatelnosti traumatu, Youngův citát se ozřejmí v tom smyslu, že otázky rozpomenutelnosti či nerozpomenutelnosti na holocaust se pohybují v horizontu toho, co nejpozději od Assmannovy pro téma zásadní knihy *Kultura a paměť*, vydané v roce 1992, nazýváme kulturní paměti.

Souvislost mezi traumatem a pamětí se stává relevantní zejména tehdy, zaměříme-li se na ni ve vztahu k (národní, skupinové a tak dále) „kultuře vzpomínání“. Literární a filmové ztvárnění kolektivní a individuální paměti, jakož i posttraumatických stavů přitom představují jeden z nejčastěji citovaných a instrumentalizovaných projevů kultury vzpomínání. Nejproduktivnější koncepty ke vztahu kultury vzpomínání a literatury nalezneme v horizontu intertextuální teorie Renate Lachmannové a teorie kulturní paměti Aleidy a Jana Assmannových. Literatura je zde pojmána jako médium paměti. Jednotlivé texty tohoto média se mohou stát úložištěm — kupříkladu v kánonu, který pak slouží jako úložiště sociokulturního vědění. V popředí zde stojí především recepční aspekt kanonizovaných textů (jako například *Bible*), které dle Assmannových „předávají hodnoty a normy společnosti a stabilizují kolektivní identitu“.

Jak vlastní literárnosti (ve smyslu ruských formalistů) vzpomínky, tak i literárnímu narativu jako epistemologickým postupům symbolického zpracování dat bylo dosud při utváření teorie kulturní paměti věnováno jen málo pozornosti. A přitom právě probádání literárních postupů a jejich interakcí s kontextem vzpomínání vedou k obsáhlejšímu pochopení kulturní paměti. Zároveň lze produktivně propojit ústřední kompetence literární vědy s teorií kultury vzpomínání. Tento přístup umožní zohlednit i texty, které stojí za hranicemi kulturní paměti, přesněji nejsou zahrnuté v literárním kánonu, jako



třeba texty triviální a brakové literatury či literárního popu nebo texty, které představují protinávryh k mainstreamu. Navíc na scénu vstupují reflexivní strategie paměti a rovněž i literární strategie jejich textového (meta-textového) inscenování.

Vzhledem ke konkrétním funkcím literatury v kultuře vzpomínání lze konstatovat dva potenciály: prvním je utváření paměti, druhým pak reflexe paměti. Zatímco v literárních textech se tyto dva faktory vždy vzájemně kříží, za účelem analýzy je možné je oddělit a ukázat, že existují modifikace literární tvorby, v jejichž důsledku v textech převažuje jeden nebo druhý potenciál účinku. Z hlediska utváření paměti jde o konstituování nebo rekonstrukce paměti, která může být pro kulturu vzpomínání na jedné straně oporou, na straně druhé může prezentovat návrhy, jež vůči ní stojí v protikladu. Názorným příkladem jsou texty s charakterem ideologické dichotomie (například koloniální a antikoloniální literatura). Reflexe paměti je pak často provázena inscenováním konkrétních objektů z kultury vzpomínání a jejich funkcí. Zřetelný je tento jev v metafikčních textech s historickými náměty, které problematizují konstrukce historického vzpomínání a jeho transformace. Linda Hutcheonová popisuje ve své knize *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* z roku 1988 tyto texty jako: „Teoretické sebeuvědomění si historie a fikce jako lidských konstruktů vede k přehodnocení a přepracování forem a obsahů minulosti.“ Její podněty rozvedl Ansgar Nünning v dalších pracích, kde objasňuje, že reflexe paměti odráží nejrozmanitější aspekty jako „counterfactual thinking“ historických narativů nebo kulturní vzpomínání a přispívá k přehodnocení poměru historiografie a literatury.

Literárněvědnou analýzou utváření paměti a její reflexe lze ozřejmit procesy a funkce kultury vzpomínání v literárních textech. Výstižným příkladem jsou v současné literární produkci romány, které řeší otázku mezi-generačního předávání a důsledků traumatu (kupříkladu Hana Androniková, *Zvuk slunečních hodin*; Jakuba Katalpa, *Němci*; Alena Mornštajnová, *Slepá mapa*, Zdeněk Šmíd, *Cejch*; Jáchym Topol, *Chladnou zemí*). Na tomto poli literatura přispívá k společenské debatě o utváření identity a procesů sebeujištění.

Vyvstává však otázka, jak se v detailu utváří interakce mezi literaturou a traumatem a literaturou a kulturou vzpomínání. V této souvislosti se rýsují dva okruhy problémů: jednak jde o formy vyjádření traumatu v literárním textu; dále o funkce, které má literární reprezentace traumat při konstituování a transformaci kultury vzpomínání.

V případě forem ztvárněujících trauma v literárním textu je možné vycházet z toho, že dopady traumatu ve svém vyjádření vyžadují mimořádné estetické struktury a formy. Ústřední otázka v tomto případě zní: Jak lze narativně inscenovat „traumatickou vzpomínku“ i přes její vlastní nevyhovitelnost? To znamená — jak učinit traumatizaci v literárních strukturách hmatatelnou, tedy jak se proměňují „normální“ vyprávěcí struktury? Jako uplatnitelné postupy přicházejí v úvahu vedle možností fokalizace (Gérard Genette) a technik pro vyjádření vědomí zejména „obraznost“ literatury s příslušnými tropy jako metafora, metonymie, synekdocha, achronie, montáž a rovněž i dekonstrukce a rekonstrukce. Inscenuje-li se mimesis vyprávění odkazujícího k traumatům, většinou nedojde k přeformování celého textu, ale vyprávění je vždy přerušováno pasážemi, které paměť utvářejí a reflektují, což vybízí k přesné analýze právě této souhry.

Funkce, které má literární ztvárnění následků prožitých traumat při konstituování a transformaci kultury vzpomínání, představují podstatné médium pro proces kulturního osmyslnění a na základě fikčních tvůrčích možností literatury disponují mimořádným potenciálem pro kulturu vzpomínání. Tak mohou být v literatuře skrze myšlenkové experimenty vyjádřeny společensky tabuizované zkušenosti a zpřístupněny kulturní paměti. V procesu literárního vyprávění lze přeuspořádat komponenty kulturní paměti, což skrze protinávryh a nové interpretace umožňuje transformaci kultury vzpomínání. To se následně může projevit třeba při stanovování kánonu.

Klíčová pole pro bádání jsou jednak analýza literárních textů se zřetelem na otázku, v jaké míře literatura jako sociokulturní myšlenkový experiment a formálně-sémantická konstrukce reprezentuje kulturní vzpomínání a traumata, jednak další důsledky a vlivy literární reprezentace, transformace traumat do kulturní paměti a z toho vyplývající posuny, které se v ní následně odehrají. Uvědomit si vzpomínky, to vyžaduje příběhy. A ty zas vybízejí k interpretaci. Tímto jsme narazili na ústřední aspekt potenciálu, který s sebou literatura pro kulturu vzpomínání a trauma přináší: Literární texty mohou mimo jiné skrze postoje vyprávěče a své možnosti vyjádřit vědomí vypovídat o jinak nevyhovitelném a v kultuře vzpomínání reprezentovat to, co nelze jinými komunikačními prostředky vyslovit, nebo to, co je nevyhovitelné.

Autor je Purkyně Fellow Ústavu pro českou literaturu AV ČR a vedoucí týmu pro studium paměti a traumatu v literatuře.



Zpívání a (skutečné) dějiny literárního katolicismu



Pracuji na třetím svazku „čekáelka“ čili *České katolické literatury*. Ten by měl zahrnout literární vývoj od roku 1945 do roku 1989. Tam pak musím skončit. Neboť co se dělo po roce 1989, na tom už jsem se sám podílel jako aktér. Bylo by tudíž poněkud trejfe psát o tom v žánru literární historie, jež si *ex definitione* klade nárok na objektivitu a odstup. V katolickoliterární komunitě — či spíš komunitách — v éře 1945 až 1989 samozřejmě dominuje téma vztahu katolicismu a komunismu, kolem toho se točí vše. Ale při bližším pohledu to zdaleka není černobílý zápas na otevřené frontě. Je to spíš soubor mnoha zápasů, ale také koalic, antikoalic a kompromisů. V literatuře jako ve společnosti.

Jedna éra, jeden svazek, ale řada různých kapitol o rozmanitých podobách toho potkávání a setkávání. Léta 1945—1948 jako léta poměrně velké ochoty mnoha katolíků vyjít novému nadcházejícímu řádu vstříci a hledat společné body. Pak padesátá léta brutálního teroru a psaní do šuplíku a uzavírání těch nezavřených katolíků do vnitřních emigrací, v nichž vznikala díla někdy veliká a jindy... taková, inu, uzavřená. Pak ale šedesátá léta otevírání, kdy katolicismus začne být řadou umělců (znovu)objevován jako alternativa — a s dříve nemyslitelnou odvahou propojován s literárními i životními experimenty, viz život a dílo Ivana Diviše, Josefa Jedličky, Jiřího Kuběny, Josefa Topola, Jiřího Veselského a dalších. Pak sedmdesátá léta, kdy se na jedné straně rozvíjí pozoruhodná, nábožensky vznícená kultura v samizdatu, disentu a undergroundu — a na druhé straně se na okraji oficiální kultury drží a po-

stupně rozšiřuje „šedá zóna“ tolerovaných autorů, kteří poklidně píšou o venkově a o rodině, případně píšou historické romány z „křesťanstějších“ období. Pokud se tihle autoři drží dostatečně daleko od Charty a pokud náboženství uzavírají ve svých dílech spíš do závorky — pak se pro husákovský režim s jeho mentalitou *biedermeierovské pseudoidyly*, s tím dobovým kultem chalupářství a navozováním bezčasé idylly pod poklopem, nejeví jako nebezpeční: patří sem například Věroslav Mertl, Stanislav Vodička, Zuzana Renčová-Nováková, Jan Žáček, Josef Suchý a řada dalších. To prosím není morální odsudek. To je snaha rekonstruovat skutečný průběh literárních dějin. Dost bylo apologetismu, dost bylo toho houfushánění a sebešmahlování a pohlavičcehlazení a omílání klišé o „hlubokém duchovním křesťanském spirituálním společenství živých mrtvých narozených“, dokolečka dokola, od Zeyera po Mertla. Skutečné dějiny českého literárního katolicismu jsou mnohem dobrodružnější, napínavější, barevnější, protikladnější, místy jistě i trapnější, no prostě je to skvělá a vzrušující práce.

A že jsem z tolikaletého čtení tolika často průměrných, až pablých knížek už pořádně utahán, vrátil jsem se pro úlevu ke zpívání — a teď chystám druhé cédéčko. První, loňské, se jmenovalo *O smrti i vesele* a byl to výběr z barokních písní, které spojuje jednak téma smrti, jednak to, čemu říkám „netragická smrt“. Smrti se buď útešně usmívat, jako u Bacha nebo pak v „postbaroku“ u Jana Jakuba Ryby, nebo tvrdě groteskně vysmívat, jako ve všech těch *Tancích smrti*, *Smrtích menuetech*, *Písničkách o čtyřech posledních věcech člověka*. To druhé album nese zatím pracovní název *Písně pro Ježíše*, nebo tomu říkám *Písně pietistické*. Tentokrát se jedná o motiv osobní, „milostné“ lásky lidské duše vůči Ježíšovi, v nejrůznějších stylizacích. Duše jako Slaviček, jak je to ve velebáňní svatého Bonaventury, kterou překládal Bridel i Deml. Nebo duše jako Magdaléna, jak je to u Michny nebo u Carissimioho. Zatím shromažďuji texty a noty, na jaře bych už rád vyrazil do nahrávacího studia. Taky honem, než přemutuje můj spoluzpěvák, malý sopranista David Cizner. *Musica Fresca* už nedočkavě ladí hlasy, cembalo i gambu!

Martin C. Putna je literární historik a kritik, moderátor a pedagog.



Podivná zpráva z Nymburka



Čtyři sta padesát studentů nymburského gymnázia podepsalo za jediný den petici proti tomu, aby jejich škola nesla ve svém názvu jméno Bohumila Hrabala. Přiznám se, že tato zpráva mne ve chvíli, kdy jsem se ji poprvé dozvěděl, zdrtila víc než mnohé jiné. Nepřišla totiž ani z drásavé minulosti, ani z chaotické přítomnosti, ale z budoucnosti — protože kdo jiný bude tvořit českou budoucnost než dnešní studenti?

Samozřejmě: tu zprávu není třeba přeceňovat, třeba je za peticí nějaký místní problém, do něhož zvnějšku nevidíme, nebo snaha studentů vymezit se vůči těm, kteří přejmenování školy navrhli. Ale přesto: podepsat takovou petici za jediný den, to už chce nějakou vášň a nasazení pro věc. Okamžitě mne napadají tisíce lepších cílů, pro něž by se současní studenti mohli nasadit...

Je to podivná zpráva. A doprovázejí ji podrobnosti, například: „Za šest let, co studuji na nymburském gymnáziu, jsem o Bohumilu Hrabalovi neslyšel ani slovo z úst profesorů.“ Nebo: „Studenti dále argumentovali špatným Hrabalovým prospěchem, když ve škole studoval.“ Anebo z řad rodičů: „Nechceme, aby kterýkoli z našich synů dopadl jako Bohumil Hrabal.“ — to je věta jak vystřižená z *Morytátů a legend*, jistě by se jejich autorovi líbila!

Co si počít? Argumentovat počtem světových jazyků, do nichž bylo Hrabalovo dílo přeloženo? Předložit bibliografický soupis knih, studií a článků o jeho životě a díle? Poukázat na počet filmů natočených na náměty

z jeho děl? Doložit, jaké obrovské celkové výše u nás dosáhly náklady jeho knih? To vše by jistě bylo možné, ale patrně by to nezměnilo skutečnost, že studenti nymburského gymnázia dnes nenesou ani Hrabalova díla, ani jejich autora ve svém srdci tak, jako jsme ho nesli my před třiceti lety. Protože kdyby ho nesli, jednali by možná jinak.

Když v roce 1980 vyšlo nové vydání Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků*, chodil jsem do druhého ročníku gymnázia v Praze na Žižkově. Se spolužáky jsme se předháněli v tom, komu se Hrabalovu knihu podaří sehnat dříve. Nakonec se to nepodařilo nikomu z nás, o knihu byl takový zájem, že se na pultech objevila jen na několik minut. O to větší radost jsem měl, když jsem v knihkupectví na Arbesově náměstí objevil plakátek, že u příležitosti nového vydání *Ostře sledovaných vlaků* se ve smíchovském klubu Futurum (v šedesátých letech se jmenoval F-klub a odehrál se v něm mimo jiné slavný koncert kapely The Primitives Group, o němž kolovaly pověsti ještě po dvanácti letech) uskuteční beseda s Bohumilem Hrabalem. Na tu besedu jsem se do zcela zaplněného klubu dostal. Byla dlouhá, šlo v podstatě o jeden dlouhý Hrabalův monolog. Nenahrával ji tehdy někdo? Dones si přesně vybavuji Hrabalův hlas, jeho vzpomínky na práci v kladenských hutích, vyprávění o tom, že právě píše prózu o sobě samém z pohledu své ženy, úvahy o dělnících a intelektuálech a také jedno postesknutí: že od samého počátku, když mu měla vyjít nová knížka, vždycky toužil uvidět ji v noci za výlohou knihkupectví a pokochat se pohledem na ni. Nikdy se mu to však nepodařilo, protože vždycky když mu nějaká vyšla, byla vyprodaná během jednoho dne a za výlohu se vůbec nedostala. A také si vzpomínám na Hrabalův pohled na jeho tehdejší kolegy spisovatele: „Oni se nechají fotografovat doma před svou knihovnou! Ale literatura, ta tam vůbec není, ta se válí v blátě na ulici, v nočním vlaku cestou na ranní šichtu...“

Měl jsem to štěstí se s Bohumilem Hrabalem několikrát setkat i později. V Torstu jsem pomáhal na svět knihám Milana Jankoviče, Tomáše Mazala a Jiřího Pelána — všechny pojednávají o tomto výjimečném českém spisovateli a jeho díle. V duchu se ptám: Donese se jejich hlas až do Nymburka?

Jan Šulc je redaktor.





Náповěda světla

Nad Benátskými strofami Josifa Brodského

Karel Thein

S básněmi bychom měli znovu dělat dvě věci, které už obvykle neděláme: učit se jim z paměti a vyslovovat je nahlas — říkat a opakovat je, až zazní původní dikce jednotlivých básní. Úkolem čtenáře i posluchače je zjednat v sobě místo básníkově jedinečné tónině a prozódii:

„Člověk přece píše víceméně podle toho, jak se rozvíjí jeho vlastní prozódie, nikoli proto, že má co říct. Víte přece, že existuje jistý bezprostřední diktát jazyka — slova se rozeznávají, nejdřív to, pak ono,“ připomíná Brodskij v rozhovorech se Solomonem Volkovem.

Poezie nemá tento ohlas jen u básníků a není pouze pasivní: každý člověk má svou melodii, jejíž zárodek v sobě nese celý život a dokáže či nedokáže ho rozvinout. I pro čtenáře je pak poezie, kromě mnoha jiných věcí, tímto rozvíjením. „Nezávisle na tom, zda se jedná o spisovatele nebo čtenáře, hlavním úkolem člověka je především prožít svůj vlastní život,“ tvrdí Brodskij v řeči při udělení Nobelovy ceny, v níž líčí poezii jako oblast svobody, ne však libovolných rozhodnutí (Josif Brodskij: *Jeden a půl pokoje. Eseje a dramata*, 1998). Odtud Brodského úvahy o tom, že naše tvůrčí schopnosti jsou možná jen pokusy, jimiž sama hmota hledá artikulovaný výraz. Tyto úvahy náleží do dlouhé tradice poezie jako niterně duchovní podoby materialismu: přirozenost básnického výrazu spočívá v látce, ať už je jí lidské tělo, voda, vzduch nebo hlasy zvířat. Poezie proto nedokáže být ryze subjektivní; je úložištěm vrstev času, jež jsou prvotní podmínkou konkrétních společností (nobelovská řeč podruhé: „Jazyk a zřejmě také literatura jsou mnohem starší, nepostradatelnější a trvalejší než jakákoli forma společenské organizace“).

Každá báseň tak od chvíle, kdy vstoupí do světa, promlouvá více hlasy a její úspěch zaleží na tom, zda a jak nás buď nenápadně navádí k jejich sjednocení, nebo naopak předvádí jejich nevyřešené napětí. *Benátské strofy* činí obojí a využívají k tomu jak tradiční jasnost a názornost básnického obrazu, tak moderní napětí uvnitř obrazu, jež náhle pozbyde popisnosti a zlomí se podle zcela nečekaných hran (II/IV.):

Světlo se dobývá do oka jak do lastury; tu ušní
zas zaplavuje břinkot, zvonění, hlaholy.
To se plahočí k vodě loknout si čeření říčních
vod stáda kupolí.

Jako v celém dvoudílném cyklu, voda je elementem, jenž sjednocuje a dělí, pohlcuje a vydává. Nejde o živel, jímž je bezedný oceán; je to voda vzlínající vzhůru civilizací, voda nasávaná slovem a vlévající se do uměleckých forem. Jedině voda, jak důrazně připomíná Brodského druhá benátská báseň „San Pietro“ z roku 1977 (první je o čtyři roky starší „Laguna“), je neměnná a věrná sama sobě silněji než přechodné podoby života, jenž bez ní není možný. Její pohyb je vyjádřen minuciózní prací s rytmem, veršem a zvukovou stránkou básně: vše se zde vzpírá *současnému sklonu* čist (u mnoha naneštěstí i psát) poezii jako rozlámanou prózu, bez vnitřního rytmu a dechu, jako pochroumaný recitativ. Brodského vzestupná, niterně hudební dikce je opakem tohoto upadání. Stačí si poslechnout autorovo čtení zmíněné „Laguny“ (snadno dostupné na YouTube) a získáme přímočarou ilustraci

faktu, že poezie je opravdu *také* tělesné gesto a bez tělesného vyslovení zůstává neúplná, protože oko a ucho mají přístup k různým rozměrům skutečnosti. V rytmické dikci básně, stejně jako ve způsobu, jímž spontánně chápeme svět, se přitom vždy skrývají rozměry a tvar lidského těla. Člověk se uchyluje k básnické formě „z důvodů, které jsou spíše rázu nevědomě mimetického: černý svislý shluk slov uprostřed bílého listu papíru, jak se zdá, připomíná člověku jeho vlastní postavení na zemi, proporcionální vztah mezi prostorem a jeho tělem“ (nobelovský projev potřetí).

Látkový rozměr básně zakládá její spříznění s architekturou a sochařstvím. Symbióza kamene a všeprostopující vody i vzduchu tvoří v *Benátských strofách* zvláštní rozvrh reality, v němž se v témže místě prolíná více těles, všechna společně vstřícná ke zrození významu. Slova se chvějí v chladném světle, které vodu i vzduch prosvěcuje a smazává jejich hranici (I/IV.):

Zlaté šupiny vyplouvajících na hladinu kanálu oken —
a za nimi věci: roh klavíru, bronzové rámy, oleje.
Tak tohle ukrývá uvnitř za staženou roletou okoun
a tupě civící cejn!
Narazit pojednou u stropu na úplně vysvlečené
tělo bohyně, to každému hlavu zamotá,
a vchody, patro angínou žárovky zanícené,
poslušně říkají „á“.

Závěrečný verš přejímá postup z jedenácté strofy „Laguny“, v níž se architektonický prostor promítá do výslovnosti: náměstí do širokého *проузаў*, uličky do úzkého *люблю*. Nyní se však jedná o vnitřky domů a paláců, do jejichž oken a dveří nahlízíme při plavbě kanálem a jejichž stropy jsou obrácenou hladinou, po níž uplývají zlomky starých, křehkých pokladů. A je-li „úplně vysvlečené tělo bohyně“ nově zrozenou Venuší, vystupující z vod (srovnej II/VII.: „Tak se vychází z vod a oslňuje hladkou / pletí hrboly břehu, v ruce květ, / ani vzpomínka na šaty, ať ta zbytečná látka / šplouchá si na dohled.“), hned následující verše (I/V.) se noří do vrstev kultury a touhy, které ji postupně oděly:

Jak tu vířily ocasy! Jak se s úhoří mrštností třeli,
točili, vrtěli, houfně vrhali na ovál
zrcadla! Pod pláštěm výstřih oslňující běli,
jak ten vzrušoval!
Jako scirocco lagunu. Jak uprostřed štukatury
vřela hustá polívka ze sukní a nohavic!
Kde jsou dnes všechny ty masky, škrabošky, kreatury,
pláštěnky, tu rub, tu líc?

Benátky proplouvají díky slovu celým sloupcem vodního víru: vystupují z hladiny a současně se již noří zpět, aby se potopené nechaly vyslovit a znovu oživit: „Všechno je tady dvojmo, kromě osudu, no a ještě / H₂O samé“ (II/VI.). Básnické slovo přitom není ještě další zdvojení čili napodobení obdobné zrcadlíci hladině; poezie nepřidává do světa věci ani prostě nezrcadlí, co je, ale činí z věci pokaždé jedinečný svět. V případě *Benátských strof* je to svět otevřené vody a sevřeného kamene, který není světem omezeným na „vnější“ Benátky, ale projevem jejich skladebného principu. Poučné je proto srovnání s formálně rozmáčnějšími *Římskými elegiemi* (přeložila Maita Arnautová, Opus, 2004): město na pahorcích a město kanálů se doplňují jako různé formy života, přičemž v řadě motivů (napětí architektury a těla, světlo, hudebnost a výmluvnost vody) již rýsují lekci, kterou *Benátské strofy* rozvinou. Devátá elegie jako by přímo v konturách Říma evokovala Alpám blízké oboživelné město:

Skořáčky kupolí, páteře věží, líná,
pokojná blaženost spočívajícího loubí.
Jestřáb nad hlavou je jako odmocnina
z bezedné, jak před modlitbou, hloubi.
Světlo zasévá málo, zato hojně sklízí:
tělo se dokáže skrýt, ale stín to maří.
V těchto končinách každé okno k Severu vzhlíží,
kde piješ tím víc, čím méně tam vážíš.
Sever! Obrovský ledovec, co klavír svírá,
drobné jizvičky křemene v těle žulové vázy,
rovina, kam oko dohlédne, tak stejnostejně širá,
tvých deset pádících prstů, přáteli Aškenazy.
Stavět v tu stranu zátaras už není proti komu.
Jenom písmenka pero na Jihu šikuje čile.
A nazlátlé obočí, jak červánky po zdi domu,
sune se výš, a tmavnou oči mé milé.

Tato jemně propracovaná báseň (současně deskriptivní panoráma i výzva k duchovně-geografickému obratu, líčenému jako majestátní, ale též zvláště nehybný vzlet) nalezne svůj protějšek v páté básni z druhé části benátského cyklu:

Den. Beztížná mocnina modří, dvojnásob silné,
než veškerý blankyt světa — ten odsouvá do týlu —,
se tiskne ke sklu celou svou hrudí jak k střílně
a vzdává se sklu.
Huňatou spreží náhlý poplach jak oheň běží,
předzvěst, že přijde severní vítr a chlad.
Město vypadá jako shluk porcelánu, který leží
v tříšti křišťálového skla.

S dalším přiblížením hlubokému, matematickému nebi, se dále blížíme i Severu: oheň ohlašuje chlad. K deváté *Římské elegii* i tomuto prodloužení jejího stoupavého pohybu je však třeba dodat důležitou věc: ve své klidné důvěře v Sever jsou snad těž nenápadnou reakcí na „Pád Říma“, slavnou báseň Wystana Hughha Audena, jenž byl nejen přítelem Brodského, ale také „největším myslitelem dvacátého století“. Tak se o něm vyjadřuje v eseji „Abych potěšil stín“, kde cituje závěrečnou strofu „Pádu Říma“ jako doklad básnickovy schopnosti objevit v lidské řeči metafyzické pravdy a zpětně je do této řeči přeložit. Výrazů, jichž přitom Brodskij užívá ve snaze vyčíst z básně tvůrce fyziognoii, lze dnes užít o něm samém: „spojení jedinečné citlivosti, poctivosti, klinické odtažitosti a kontrolovaného lyrismu“. Spojení těchto kvalit ve způsobu, jímž básník zachází s jazykem, činí poezii místem nové srozumitelnosti nekonečna: „podstata jazyka umísťuje vše, čeho člověk dosáhl v samotném jazyce, do času přítomného“, v němž se básnický dar projevuje jako štedrost ducha, přičemž „duch potřebuje člověka, aby se skrze něho mohl štěpit. A není to člověk, který se stává svatým skrze toto štěpení, ale je to duch, který se stává lidským a pochopitelným“ (Josif Brodskij: *Jeden a půl pokoje. Eseje a dramata*, 1998). Poezie není hrází civilizace proti barbarství, ale překladem ze silnější sféry skutečnosti, kterou nelze přivolat ani němým vytržením ani pouze rozumovou úvahou.

Básnická forma jako způsob života jazyka má pro to úlohu, kterou nemohou zastoupit jiná umění, s nimiž jsou přitom *Benátské strofy* v nejtěsnějším dotyku. Přesahy a elipsy jsou však jejich vlastní doménou, nedostupnou výtvarnému umění, které má naopak své vlastní stupně abstrakce, od architektury až po malbu (slova přirozeného jazyka, jakkoli rafinované ohnutá a přeznačená, nejsou nikdy čistě abstraktní; samozřejmě že nic — tedy kromě čistého *nic* — není *jen* abstraktní, ale rozdíl stupně je zde výrazný a důležitý). Význam architektury a sochařských výtvorů jako dvojí podpurné struktury těchto básní už jsme zmiňovali; malířství není o nic méně důležité, ostatně už proto, že sám Brodskij měl podle svědectví Piotra Vaila označit za inspiraci celého cyklu krajiny Clauda Lorraina; a zejména ty, které znal z Ermitáže. Toto tvrzení není jen významným doplněním často rozebírané paralely Petrohradu a Benátek, k níž patří pestrá tradice benátských motivů u starších ruských autorů, od Puškina přes Pavla Muratova k Mandelštamovi (jehož báseň „Benátský život“ evokuje Tintorettovo plátno *Zuzana a starci*, jež má svou ozvěnu i v Brodského cyklu, II/II.). Je stejně důležité proto, že malba má pro východisko benátských veršů jiný význam

než architektura a sochařství, které se obracejí k naší tělesné situaci v prostoru a jsou vnímatelné hmatem (což nemusí znamenat, že nás díky paměti nevedou pryč od našeho zde a nyní: bohyně vynořující se z benátských vod evokuje současně Botticelliho obraz *Zrození Venuše* i torzo Venuše Tauridské v Ermitáži). *Hmatatelné* Benátky stvořené z kamene jsou Brodskému omezením i potřebnou konkrétní oporou: nejsou ztraceným ani znovu nalezeným rájem, protože ráj existuje v lidské mysli jako *vizuální* představa: „Pro tuto chvíli bych jen rád poznamenal, že ačkoli jsem severan, moje představa ráje nesouvisí ani s klimatem ani s teplotou. Ostatně obešel bych se snadno jak bez jeho obyvatel, tak i bez věčnosti. I když tím riskuji obvinění ze zvrácenosti, přiznávám se, že má představa ráje je čistě vizuální, vychází spíše z Clauda [Lorraine] než z kréda a existuje jen v obrysech. A těm se nejvíc přibližuje toto město. Protože ke srovnání s originálem nejsem kompetentní, budu se držet Benátek“ (Josif Brodskij: *Vodoznaky. Zrcadlení času*, 2003).

Tato pasáž z *Vodoznaků* platí i pro *Benátské strofy*, jejichž slovo se místy stává tělem, jež vyplňuje obrysy Benátek přenesené z obrazů Claude Lorraine v galerii nad Něvou. A stejně jako na Lorrainových plátnech máme co činit se současností ráje a rozvalin, úsvitu a soumraku. Nejméně dvě další pasáže *Vodoznaků* evokují schopnosti oka i konkrétní malíře proto, aby načrtly poetiku sdílenou všemi Brodského benátskými texty; a obě je jako shrnutí poetiky musíme citovat:

Oko předbíhá pero, a já peru nedovolím, aby lhalo o pohybech oka. Poté, co jsem riskoval obvinění ze zvrácenosti, snesu i kritiku za povrchnost. Povrch je to první, co oko zaznamená, a je často výmluvnější než samotný obsah, který je ze své podstaty pomíjivý, pokud ovšem nepočítáme posmrtný život. Po sedmnácti zimách, kdy jsem zkoumal tvář tohoto města, jsem schopen výtvaru v Poussinově duchu: dokážu namalovat portrét tohoto místa ne-li ve čtyřech ročních obdobích, pak ve čtyřech denních dobách.

Přítomnost denních dob je v *Benátských strofách* neméně nápadná, jakkoli se střídají na menší ploše než v nové próze *Vodoznaků*. Tato próza, v níž se ostatně přesně opakuje řada konkrétních obrazů ze *Strof*, se stává implicitním komentářem Brodského benátských veršů díky témuž zimnímu světlu, jež „zvyšuje rozlišovací schopnost oka na úroveň mikroskopické přesnosti“. Což znamená, že by oko dokázalo samo a bez pomoci stvořit

to, čemu Brodskij říká „budoucí vzpomínky“. Oko potřebuje další nástroje, jimiž bude vzpomínka rodící se pod přímým vlivem světla zakleta do obrazu:

Po ránu se světlo opírá hrudí o okenní sklo, a když rozloupne člověku oči jako škebli, běží dál a brnká svými dlouhými paprsky o arkády, kolonády, cihlové komíny, světce a lvy — jako školák běžící s proutkem okolo železného plotu parku nebo zahrady. „Zobrazuj! Zobrazuj!“ volá na člověka, kterého asi pokládá za nějakého Canaletta, Carpaccia nebo Guardiho, anebo nedůvěřuje, že by jeho sítnice dokázala zachytit všechno, co je jí předestřeno, natož aby to mozek vstřebal. Možná že omezení sítnice je způsobeno neschopností mozku. Možná jsou sítnice a mozek synonyma. Možná že umění je jen reakce organismu na vlastní nedostatečnou kapacitu. Ať je tomu jakkoli, člověk se podřizuje příkazu, chopí se fotoaparátu, aby doplnil zorničku i mozkové buňky.

Nekonečně se samo obrací ke konečnému: tvůrčí puzení patří látce v podobě světla a člověku nezbyvá než využít pro odpověď výmluvnosti povrchu, který světlo objímá. Zřetelná názornost, o níž usilují citovaní malíři šestnáctého a sedmnáctého století, jejich rétoricky inspirovaná *enargeia*, se zpětně stává přirozeným vzorem poetiky, která se současně vymyká fotografickému impulzu (turisté se v citované pasáži stávají přirozenou součástí benátského panoramatu) a naplňuje ho jinými prostředky. Zorničku doplňuje prózou či v našem cyklu veršem, jenž je moderní svým provedením a klasicistní svou inspirací. Právě struktura doplnění, které se nevědomky chytá turista s fotoaparátem, jenž tone v rozptýleném světle a neumí ho zaostřit jinak, zůstává hlavní osnou i v případě stvořeného verše. A verš se tak nakonec stává věcí ve stejné míře, v níž jsou *také* věcmi i benátské fasády, sochy a obrazy:

Na ulicích se setmí, ale na nábřeží den nekončí, ani v gigantickém tekutém zrcadle, kde motorové lodě, čluny, gondoly, veslice a bárky, rozházené jako staré boty, zarputile šlapou po barokních a gotických fasádách a nešetří ani vaši tvář nebo letmý obláček. „Zobrazuj,“ šeptá zimní světlo, které narazilo na cihlovou zeď nemocnice nebo se po dlouhé pouti kosmem vrátilo do svého ráje, do štítu San Zaccaria. Člověk cítí, jak je světlo unavené, když hodinku dvě odpočívá



v mramorových mušlích Zaccaria, zatímco země nastavuje světelnému zdroji svou druhou tvář. Takové je zimní světlo v ryzí podobě. Nepřináší teplo ani energii, ty roztrousilo někde ve vesmíru nebo v okolních oblacích. Jediné přání jeho částíček je dopadnout na předmět, ať malý nebo velký, a učinit jej viditelným. Je to soukromé světlo, světlo Giorgiona nebo Belliniho, ale ne Tiepola či Tintoretta. A město se jím kochá, vychutnává jeho doteky, něhu věčnosti, z níž vzešlo. Koneckonců právě předmět dodává nekonečnu důvěrný rozměr.

Dílem umění, jež podává pomocnou ruku vtělení, je projekce nekonečna do předmětu. Odtud zásnuby kosmického měřítka s niterně kontemplativním obratem k věcem vydaným oku i slovu, jehož prvotní podobou je monolog. Hlas vybíhající za okem však vzápětí běží po kamenné dlažbě, přes náměstí a kolem soch, po prostranství a uličkami, kde všude a nutně sdílí strukturu jazyka s jinými hlasy — a nic na tom nemění fakt, že v případě *Benátských strof* je to převážně struktura nepřímých ozvěn. Máme co činit s básněmi sestrojenými jako stavby a obrazy, které evokují: jsou to konečné artefakty, do nichž se promítá nekonečný, neosobní, a přesto náhle intimní kosmos.

Silnou a již zmíněnou předností slova je při tomto pohybu možnost zkratky a elipsy: vynecháním částí předmětu se verš nezřítí, jako by se musela z bortit stavba či socha. Stejně jako světlo, verš může být přerušován. Dokládají to krátká, elementární tvrzení, přítomná uvnitř verše a vepsaná do jeho rytmu. Někdy jde o zdánlivě nedbalé vykročení („V noci tu není co dělat“, „Tak zmlkají orchestry“, „Popeláři plují“, „Dlouze svítá“, „Stydné káva“), jindy o jakési scénické poznámky v úvodu básně („Náměstí prázdná, nábřeží vylidněné“, „Den“). Strohost těchto složek verše odpovídá tomu, že i přes práci se sdíleným jazykem (jiný ostatně není) jsou *Benátské strofy* i v živlu řeči klasicistní krajinomalbou téměř zcela bez lidí. Lidské postavy jsou pouze předmětem letmých pozorování z dálky: kytaristka „v tureckých gatích“ v prázdné kavárně, plující popeláři, „moderní Zuzana“ s „moderními starci“, kráska spící „jak Šípková Růženka“ a hluchá k okolí. A to je vše.

Souběh moderní a klasicistní (či snad přesněji barokně klasicistní) polohy umožňuje Brodskému využít síly popisu a přitom se vyhnout pasti netečného prostoru, v němž se přesně organizovaný popis mění v pouhý výčet. Neplatí zde, máme-li připomenout známou kritiku Paula Valéryho, že by souběžný zrod popisu v literatuře a krajiny v malířství zákonitě vedl ke skladebnému roz-

volnění, a tím k nadvládě pouhých impresí nad intelektuální složkou umění (Paul Valéry: *Degas, tanec a kresba*, 1998). Spojuje-li Valéry „pouhé“ impresie s hmotou a světlem, z nichž vyvstávají jen volně nakupené a stejně volně, až *libovolně* popsané výjevy čili krajiny, zjevně nedoceňují sílu jednotlivých předmětů, z nichž Brodskij činí tlumočníky ducha, jenž se nakonec od látky a světla nijak obecně neboli celkově neliší. Jen z tohoto hlediska pak lze též tvrdit, že přechod od ruských veršů *Benátských strof* k anglické próze *Vodoznaků* je spíše než zlomem živlem kontinuity, neboť pro skutečného básníka je verš přirozeným prvním prostředím a próza druhou, pracně osvojenou zralostí. Je jistě na místě ptát se, co nechal Brodskij takovým přechodem za sebou a jaký obzor se mu naopak otevřel. Rozdíl ruské a anglické prózy sám shrnuje v eseji „O Dostojevském“, ovšem co zde tvrdí o jazyce a myšlení, jistě platí i pro poezii: „Proud vědomí nepramení ve vědomí samém, ale ve slově, které toto vědomí pozměňuje či upravuje jeho směr“ (Josif Brodskij: *Jeden a půl pokoje. Eseje a dramata*, 1998). Překročení kteréhokoli daného jazyka se proto každopádně děje v řeči, převalující se jako voda v laguně, která prosvěcuje oko v posledním pohledu uzavírajícím celý cyklus — neexistuje přitom jazyk, jímž by nešlo říci, jak moc nás takový pohled potřebuje, aniž by nám patřil a prostě nás poslouchal (II/VIII.):

Píšu ty řádky venku, na bílé židli, v zimě,
jen tak nalehko, v saku, ze zvyku
mám trochu upito a na patře věty válim líně
v rodném jazyku.
Stydné káva. Šplouchá laguna, sterým
drobným odleskem trýznící oko zkalené
za snahu vštípit si výhled, který
se obejde beze mne.

Josif Brodski: *Benátské strofy*,
přeložila Maita Arnautová, Opus, Zblou 2013

Autor (nar. 1961) přednáší na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Zabývá se převážně antickým a raně moderním myšlením. Dlouhodobě se věnuje vztahům mezi obrazností, jazykem a vědomím — což úzce souvisí se zájmem o poezii a výtvarné umění.



Foto Patrik Benda



Čím jsem starší, tím víc mi věci přijdou nejednoznačné

Se spisovatelkou **Veronikou Bendovou** o víře, o starém a novém a o obtížnosti druhé knihy

Nonstop Eufkrat se stal tichým fenoménem soudobé české prózy. Útlá knížka vydaná nakladatelstvím Fra překvapuje nejen námětem, ale také jednoduchostí, upřímností a vyzrálostí. Hlavním hrdinou je bývalý kněz osvojující si novou roli manžela, otce, syna. Muž znovuhledající svoji víru. Pochmurnou atmosféru pražských chrámů a paneláků navíc dokreslují podivné starozákonní esemesky: „Co se děje, bylo odedávna, a co bude, i to bylo; a Bůh vyhledá, co zašlo.“

„Nadějná prvotina“, „úspěšný debut“, to jsou některá z označení, která nejčastěji představovala vaši knihu *Nonstop Eufkrat*. Nechybělo uznalé hodnocení výběru nakladatele ani pochvalné zmínky o grafické úpravě knihy. Nebojíte se druhé knihy? Bojím. Ta chvála byla nečekaná a trochu mě vlastně znervožila. Až jsem se nakonec smířila s tím, že další kniha bude patrně zklamáním a hotovo.

Prozradíte něco o své nové knížce?

Já strašně nerada říkám, o čem něco je, dokud to není hotové. Přemýšlím o mužích a ženách ve věku, kdy člověk začíná bilancovat. O naší době, jejích úzkostech i směšnostech.

Takovéhle vedu vznešené řeči, ale pravda je, že jsem sama zvědavá, co z toho nakonec bude.

Kvitována byla i jednoduchost vašeho vypravěčského stylu — vskutku souvisí s vaším studiem scenáristiky?

Je pravda, že první, co vás na filmové škole odnaučí, je nějaký literární ornamentální styl — vy jen popisujete



obraz, a jak to uděláte, je vlastně docela jedno. Takže jistý „tah na příběh“, třeba i na úkor formy — to asi dědicství FAMU je. Na druhou stranu: já jsem si naopak velice užívala, že se mohu vrátit k práci s jazykem. Dívám se, jakou má věta kadenci, jak na papíře vypadá, zvažuju každý odstavec nebo pomlčku. Osekávám, když mám pocit, že tam je něco zbytečné.

Může souviset úspěch vaší knihy s tím, že píšete tímto jednoduchým stylem o věcech velmi složitých — o víře?

Na to nedokážu odpovědět... Možná je ta kniha spíš trochu povrchní než jednoduchá.

Nejste na sebe moc přísná?

Já jsem narážela na výtku mé milé, chytré a teologicky vzdělané švagrové, která mi napsala, že to a ono se jí líbí, ale že v tom příběhu vlastně cosi velmi podstatného chybí... Že to, jak tam ukazuju kněžství, je trochu ploché a viděné právě jen z vnějšku. A v tom má pravdu — ale já jsem popravdě vůbec takovéhle ambice neměla.

Je víra složitá?

Znám lidi, kterým s postupujícím věkem připadá, že věci jsou ve své podstatě prosté. Já to mám bohužel přesně naopak. Čím jsem starší, tím víc mi věci přijdou nejednoznačné. Pamatuju si dobře, jak mě v osmnácti letech nebetyčně rozčilovala oblíbená věta recenzentů: „Dílo nepoučuje ani lacině nemoralizuje, jen klade otázky.“ Ale já jsem chtěla přece znát ty odpovědi! Na co jsou otázky bez odpovědí? Přišlo mi, že postoj „jen otázky“ je intelektuální alibismus.

A o dvacet let později napíšu knížku, která je svým způsobem sama plná otázek bez odpovědí. Protože odpovědi prostě neznám.

S trochou nadsázky — bude-li se číst slovní spojení názvu vaší knihy symbolicky, bojují zde o místo v lidské duši moderní svět a stará víra. Vnímáte takový rozkol?

Já mám ráda propojování a míšení starého a nového. Životu to dává ukotvení, hloubku a zároveň dynamiku. Myslím, že katolický ritus, tolik kritizovaný pro svou strnulost a neměnnost, je fakticky pro mnoho lidí kotvou, která je provádí vlnami a neustálými změnami současného života. V době, kdy se všechno mění v šíleném poklusu, je ta neměnnost a stálost cenná.

Víra navíc připadá „stará“ těm, kteří stojí vně a vidí jen ten vnějšek, gesta, úkony, něco, co jim připadá anachronické, odsouzené k zániku.

Na druhou stranu náboženství je nepochybně konglomerátem věcí posvátných a nenahraditelných s věcmi

lidskými a časově podmíněnými. Víra je možná stále stejná, ale postavení církve se za posledních sto let rapidně a nevratně změnilo.

Myslíte si, že i dnes je křesťanství stále ještě garantem „těch pravých hodnot“?

Nevím, co to znamená být garantem hodnot... Ale myslím si, že křesťanství hlásá pořád stejné hodnoty a většinová společnost, třebaš nevěřící, jich ve skutečnosti drtivou část sdílí. Jiná věc je, že se podle nich nechováme. Ale i lidé, kteří se například rozvádějí, většinou řeknou, že rozvody jsou špatná věc. Stejně tak nezačneme prohlašovat za umění kýč, přestože se tolika lidem líbí ti roztomilí porcelánoví jelínci... I když na to bych si hned sama mohla namítnout, že plíživě se to asi děje stejně.

Lze hodnoty, podle kterých bychom měli žít, nalézt i mimo křesťanství?

Záleží asi na tom, jak si představujeme to „mimo“. V jiných náboženstvích? V sekulární morálce?

V našem kulturním prostoru je těžké určit, co je skutečně „mimo“. Evropská civilizace stojí na křesťanských základech a všechno, co dnes učíme děti už v batolecím věku, z toho vychází. „Neubližuj jinému“, „Popros a poděkuj“, „Rozděl se s ostatními“, „Nekřič, když druhý spí“, „Pomož sestřičce“, „Musíš počkat, nejsi tady sám!“ a tak dále. Moji rodiče byli oba ateisté, ale přesně takhle nás vychovávali... Takže těžko říci.

Svatý Augustin popisuje okamžik svého obrácení ve Vyznáních: „Tak jsem mluvil a plakal v přehořké lítosti svého srdce [...] ze sousedního domu slyším hlas [...] vezmi a čti!“ Dá se říct, že jste zažila něco podobného, co vás vedlo ke konverzi ke katolicismu?

Já asi nejsem úplně typický příklad, protože moje cesta k víře byla spíš plodem vůle než nějakého citového vznětu. Přivedl mě k tomu můj budoucí muž a já po nějakém čase, kdy jsem tu jeho víru brala jen jako svého druhu kuriozitu, pochopila, že je to pro něj krajně důležitá a neoddelitelná věc. V tu chvíli jsem si přála uvěřit. Mělo to samozřejmě různé peripetie. Ale na počátku bylo mé přání — a pak ta odpověď šhury.

Když se vrátím k otázce, křesťanství má nepochybně ve svém jádru fenomén viny a odpuštění. To bylo něco, co jsem zpočátku zakoušela hodně silně, protože jsem v dětství i dospívání dělala spoustu pitomostí.

Pro mnoho lidí je katolická víra znesnadňována některými stanovisky katolické církve. Není toto



klíč k vnitřnímu konfliktu hlavní postavy kněze Tomáše? Jde vskutku o krizi víry, nebo o krizi úřadu?

Myslím, že v případě mého hrdiny od každého trochu. Taky zafungovalo to, čemu dnes psychologie říká syndrom vyhoření. A k tomu pochybnosti, jak moc opravdové bylo jeho *povolání*.

Katolická církev není žádná progresivní a pokroková náboženská buňka; je to kolos sahající od východu na západ a rozkročený v čase přes dvě tisíciletí. Za tu dobu se přehnalो dějinami nemálo reformátorů, odštěpenců, hromadných odpadů a kritických časů. A církev pořád existuje. A za to trvání vděčí, podle mého, kromě Ducha svatého také své velké a nemoderní konzervativnosti. Úcta k tradici, opatrnost, až nedůvěra k novotám, neochota opustit zaběhané vzorce, a především zcela oprávněný strach z toho, co se všechno může hnout spolu s jedním zdánlivě nevýznamným článkem církevní praxe — to jsou všechno polohy, které ke katolictví prostě patří. Daly by se jistě uvést i nějaké spirituálnější argumenty, ale já jsem zkrátka spíš přízemní člověk.

I pro nevěřícího čtenáře představuje vaše kniha mnoho aktuálního — problém, jak zvládnout zodpovědnost k ostatním i k sobě samému. Nemáte strach, že se nevěřící čtenáři zaleknou religiózního námětu knihy?

Ony jsou tam nejrůznější motivy, vůbec to není jen o náboženských věcech. Ale stejně jsem si říkala, že je to text pro poměrně úzkou cílovou skupinu. Naprosto mě proto překvapilo, jak — vzhledem k očekávání — relativně široké spektrum lidí ta kniha oslovila. Když jsem pak přemýšlela proč, napadlo mě jen to, že jsem se sama v době psaní potýkala s pochybnostmi a nejistotou a že jsem se nesnažila nic z těch protichůdných pocitů vyretušovat.

Objevují se časté spekulace o míře osobní motivace k napsání knihy po odchodu kněze z vaší farnosti — byla kniha skutečně jakýmsi ujasněním si myšlenek po této události? A pokud ano, k čemu jste došla?

Nějaké „ujasnění si myšlenek“ rozhodně nebylo hlavním důvodem k napsání knihy. Vzala jsem jen motiv ze skutečného života, příběh sám byl zcela vyfabulovaný. A na konec se mi všechno spíš zproblematizovalo, než ujasnilo. Chvillemi jako bych úplně slyšela v zádech tichý Boží smích... Jestli jsem k něčemu došla, tak to byl leda stud za mé předchozí bohorovné soudy.

Já jsem *Nonstop Eufkrat* vůbec nezamýšlela jako nějakou sondu do církevní problematiky. Začala jsem psát něco, čemu jsem pracovně říkala román noir, takový temný příběh s tajemstvím, a bývalý kněz mi přišel jako vhod-

ně protikladná a vykořeněná figura, tak nějak z podstaty tragická. Ale protože mám jen kulhavou fantazii, snažím se o všem, o čem píšu, dovést co nejvíce. Bavit se s lidmi, ptát se, věci, které popisuju, vidět na vlastní oči... A na jednu se mi nějak samo začalo to psaní sunout trochu jiným směrem. Ale pořád opakuji: je to jen beletrie, příběh, fikce.

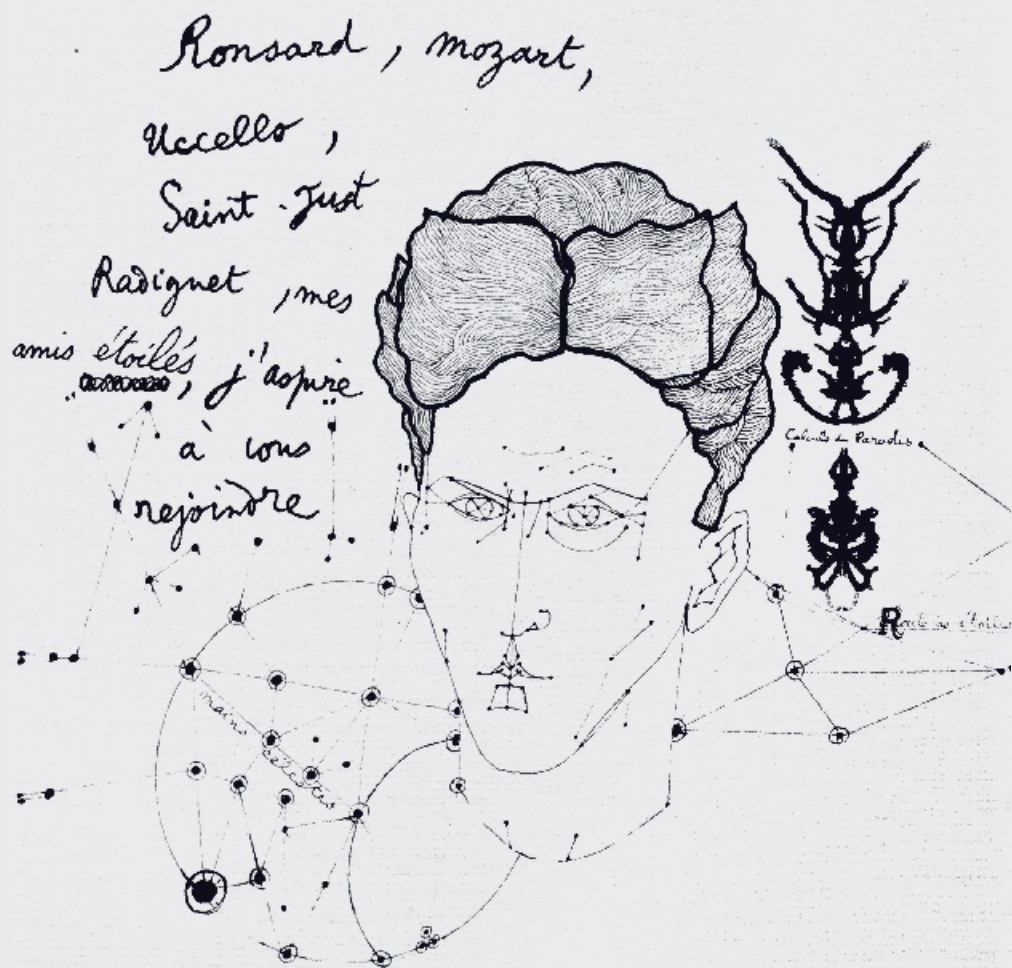
Kdo vlastně psal v *Nonstopu Eufkrat* ty esemesky?

Nemyslíte si snad, že vám to povím? To by byl jasný spoiler!

Ptala se Hana Řehulková.



Veronika Bendová (nar. 1974) je autorkou (prozatím) jediné knihy *Nonstop Eufkrat* (Fra, Praha 2012). Vystudovala scenáristiku a dramaturgii na pražské FAMU, protože chtěla od dětství psát. Je osmnáct let vdaná a má čtyři děti. V dospělosti konvertovala ke katolické víře. Nyní pracuje na své druhé knize.



Schůzky se smrtí

Na okraj padesátiletého výročí smrti **Jeana Cocteaua**

Mirka Novotná

Loni v říjnu uplynulo padesát let od smrti Jeana Cocteaua, francouzského umělce, který byl během svého života obdivován i nenáviděn. Jeho život i dílo dosud vyvolávají rozporuplné reakce, je však nesporné, že v dnešní době jsou přijímány pozitivněji, než tomu bylo za jeho života. V českém prostředí je znám jen pouhý zlomek obsáhlého díla tohoto francouzského umělce. Někteří považují za senzační Cocteauův vztah s Jeanem Maraisem. Život Jeana Cocteaua však obsahuje mnohem více osobností, událostí a dobrodružství.

Kněžna Smrt

Celý svůj život se Jean Cocteau (1889—1963) střetával se smrtí. Ta odváděla jeho nejbližší přátele tak často a tak krutě, že se stala jednou z důležitých postav jeho děl, pokud ne tou vůbec nejdůležitější (filmy *Básnickova smrt*, *Orfeus*, *Orfeova závěť*, *Dvojhlavý orel*, divadelní hry *Bacchus*, *Antigona*, *Pekelný stroj* a další). Snad také právě proto po celý svůj život hledal cesty, jak se ke smrti přiblížit, jak ji uvést do svého poetického vnímání světa. Smrt s velkým počátečním písmenem je v jeho díle Kněžnou, Princeznou, krásnou ženou, která miluje Básníka, a proto dělá vše, aby se k němu přiblížila. Smrt Marie Casarès ve filmu *Orfeus* (1947) upoutá svou elegancí, tvrdostí, a přesto jakousi něhou.

I přes vsudypřítomnou blízkost smrti lpěl Cocteau s až přehnanou pečlivostí na svém vzhledu, přesněji na

svém účesu, garderobě a postavě. Mladistvý uhlazený účes známý z portrétu Madrazy de Ochoa se postupem času změnil v typickou nakadeřenou hřívu. Básník vystupoval ve společnosti i v soukromí vždy v elegantním oblečení, tak dokonale vyžehleném, až Pablo Picasso jednou prohlásil, že Cocteau se už vyžehlený narodil. Ve dvacátých letech veřejnost propadla módě opalování, kterou zavedl právě Cocteau. Postupem času sledoval s nelibostí svou stárnoucí kůži a vrásky. Zrcadlo, ukazující každému jeho stárnutí, se mu stává cestou a konečně i dveřmi právě ke smrti.

Po celý svůj život si Jean Cocteau uchovával vzpomínky na šťastné dětství prožité v Milly-la-Forêt a v Paříži. Pocházel z velmi dobře situované rodiny, která mu poskytovala co možná nejlepší podmínky pro kulturní rozvoj: malý Jean měl německou chuť, pravidelně chodil s rodiči a sourozenci na koncerty a na nedělní matiné do divadla v Châtelet, ve volných odpoledních hodinách dostával hodiny malířství a hry na klavír. Toto klidné a šťastné období zvrátila otcova sebevražda 5. dubna 1898. Podle jedné verze se Georges Cocteau střelil z bezprostřední blízkosti do hlavy, podle druhé si podřezal hrdlo. Důvody tohoto činu jsou dodnes neznámé. Jedni se domnívají, že příčinou byl hrozící finanční krach, jiní považují za motiv sebevraždy odhalené mimomanželské styky paní Cocteauové. V každém případě je však otcova smrt první v dlouhé sérii tragických událostí, které básník v průběhu svého života zažil. Jeanovi nebylo v té době ani devět let a jeho největší šok nespočíval ani tak v samotné otcově smrti, jako ve faktu, že mu otec před smrtí slíbil opravit fotoaparát. Ve svém deníku autor uvádí: „Nenadálá smrt mého otce mě nejprve přivedla k myšlence na fotoaparát, který měl druhý den opravit a který už neopraví. Nemohl jsem připustit tuto smrt, poněvadž mi slíbil, že přístroj opraví. Svůj slib však nedodržel. Nikdy se nestalo, že by nějaký slib





- ↖ Jean Cocteau, Madame Favini a její dcera, olej na plátně, 1953
- ↑ Jean Cocteau, z cyklu Innamorati, litografie, 1961
- ← Plakát k filmu Kráska a zvíře, film Jeana Cocteaua, 1946

nedodržel. Právě tento detail mi znemožňoval, abych jeho smrt přijal.“

Motiv muže, který je zastřelen nebo který páchá sebevraždu, se objevuje jak v prvním Cocteauově známém filmu *Básníková krev*, tak i v tom posledním, kterým je *Orfeova závěť*. Smrt se k básníkovi nemilosrdně vrací: v roce 1908 spáchá sebevraždu přítel Raymond Laurent, a to jen hodinu poté, co se s Jeanem rozloučil. V roce 1923 ztrácí přítele, nadaného básníka a spisovatele Raymonda Radigueta (1903—1923). Ten umírá na pozdě a špatně léčený tyfus. S touto smrtí se Cocteau nikdy nesmířil; kvůli ní propadl opiu a následně prožíval několik období detoxikace a drog. Jiný blízký přítel, autor a herec Jean Desbordes (1906—1944), je na sklonku druhé světové války umučen gestapem. V roce 1932 potkává dalšího osudového přítele Marcela Khilla (1912—1940); ten mimo jiné inspiruje Cocteaua k cestě kolem světa za osmdesát dní podle slavné knihy Julese Verna. Khill je nešťastnou shodou okolností zabit na frontě v roce 1940. Další sblížení představuje černošský boxer známý a slavný pod jménem Panama Al Brown (1902—1951). Jean Cocteau se mimo jiné staral o jeho sportovní kariéru. Jejich vztah šokoval veřejnost ještě více než všechny předchozí básníkovy známosti. Poznali se na Montmartru, kde se Cocteau jednou zastavil, aby pozoroval tančícího a zpívajícího černocha, který navíc dirigoval orchestr a ještě stačil bavit publikum povídkami o svém životě. Lidé nebyli schopni přijmout skutečnost, že někdo může být nejen mistrem světa v pětatřiceti letech, ale také opomanem, hudebníkem, homosexuálem a ke všemu ještě černochem!

Jean Marais a Edouard Dermit

V roce 1937 je Cocteauovi čtyřicet sedm let. Jeho přítelkyně Coco Chanel ho zve na večírek s herci a dalšími přáteli. Cocteau je okamžitě uchvácen Jeanem Maraisem, jeho profilem, identickým s profilem Eféba, kterého tolik let před tímto setkáním stále kreslil. Jean Marais je okouzlen básníkovým rozhledem, duchem, stylem života a tvorby. Přiznává, že se vedle něj cítí hloupý. Cocteau ho uklidňuje a vede k četbě. Hned po jejich prvním setkání mu svěřil roli Chóru ve své divadelní hře *Oidipus král*. Ve stejném roce dostává Marais roli Galaada v další Cocteauově hře *Rytíři kulatého stolu*. Coco Chanel poskytuje Galaadovi kostým ušitý ze

stejně látky, z jaké se šily ornáty pro samotného papeže. Začátkem roku 1938 pobývají oba Jeanové několik dní v Montargis a následně, v dubnu, se spolu přestěhují do Paříže, přesněji do domu číslo 9 na náměstí Madeleine. V té době Cocteau napsal za jediný týden svou novou divadelní hru *Hrozní rodiče*, v níž hlavní ženskou roli svěřil Yvonne de Bray a hlavní mužskou roli — Jeanu Maraisovi. V září 1939 je Marais mobilizován na frontu a Cocteau se stěhuje do hotelu Ritz, kde žije nablízku své slavné přítelkyně Coco Chanel. Na Vánoce odjíždí básník za Maraisem na frontu. V roce 1940 Jean Cocteau znovu mění, tentokrát naposledy v Paříži, místo pobytu; jeho novým bydlištěm se stává byt v čísle 36 na ulici de

9 V září 1939 je Marais mobilizován na frontu a Cocteau se stěhuje do hotelu Ritz, kde žije nablízku své slavné přítelkyně Coco Chanel. 6

Montpensier, v bezprostřední blízkosti Palais-Royal. O tři roky později Marais triumfuje v moderní adaptaci příběhu Tristana a Isoldy, ve filmu Jeana Cocteaua *Věčný návrat*. Jeho sláva stoupá i díky dalšímu Cocteauovu filmu *Dvojhlavý orel* z roku 1947 (stejnomená divadelní hra byla do češtiny přeložena Františkem

Hrubínem v roce 1967). Jejich vztah, trvající více než čtvrt století, přešel od počáteční fyzické vášně k citové náklonnosti, a to i přes Maraisovy nevěry a Cocteauova opiová období. Důležité také je, že to byl vztah, který inspiroval spoustu Cocteauových básní i další básníkovu dramatickou a filmovou tvorbu. V lednu 1947 se Cocteau a Marais stávají majiteli domu nedaleko Paříže, kam se stěhují v listopadu téhož roku. V té době již Cocteau zná mladého horníka a nadějněho malíře Edouarda Dermita. Ten byl básníkovi představen v jednom knihkupectví v Paříži. Cocteau najímá Dermita jako zahradníka a brzy nato jako šoféra.

Jean Marais z domu v Milly po čase odchází. Jako záminku uvádí, že služebnictvo v domě se k němu chová nepřátelsky. Ve skutečnosti byl okouzlen mladým tanečníkem Georgesem Reichem, „ješitným a nebezpečným imbecilem“ (slova Jeana Cocteaua), s nímž odchází na jih Francie. Za tímto označením se do určité míry skrývá básníková žárlivost, ale také vztek, protože brzy se potvrdilo i Cocteauovo podezření: Marais investoval nemalou částku do představení, v němž Reich ztvárnil důležitou roli a které skončilo fiaskem. Jakmile tanečník Maraise využil, ihned ho opustil. V době, kdy Marais odchází z Milly, se básník stále více sblíží s Edouardem Dermitem, kterého nakonec přijímá za svého adoptivního syna. Od roku 1949 Dermit doprovází básníka na všech

jeho cestách a bdí nad ním jako pozorný syn až do posledního dne jeho života, do 11. října 1963.

Dva andělé

Poslední léta Cocteauova života jsou poznamenána „dvěma anděly“, jak říkával sám autor: jedním z nich je Edouard Dermit (1925—1995), druhým Francine Weisweillerová (1916—2003), žena bankéře Aleka Weisweillera, který byl také spoludědicem firmy Shell a majitelem velké dostihové stáje. Oba manželé se nikdy nerozvedli, avšak každý vedl svůj vlastní, nezávislý život. Cocteau ve svém deníku píše, že vedle těchto dvou andělů zapomíná na nepochopení a nespravedlnost světa i své vlastní rodiny, a dodává, že velkorysost a štedrost bohaté ochránkyně v něm navždy potlačila pojetí toho, co je „moje“ a „tvoje“. Díky ní pobývali s Doudou (Edouardem Dermitem) v její ville Santo Sospir v Saint-Jean-Cap Ferrat téměř do konce básnickova života, podnikali cesty do Španělska, Itálie, Řecka i jinam. Francine mimo jiné darovala Jeanovi jachtu Orfeus II. V padesátých letech se Cocteau věnuje malbě, nově také keramice, nástěnným freskám, hrnčířství a sklářství. Jeho nástěnné malby zdobí nejen vilu Santo Sospir, ale také kapli Saint-Pierre ve Villefranche-sur-Mer, obřadní síň na radnici ve městě Menton, kapli Notre Dame de France v Londýně a kapli Saint-Blaise-des-Simples v Milly-la-Forêt, kde jsou uloženy jak ostatky Jeana Cocteaua, tak i Edouarda Dermita.

Přátelství Jeana Cocteaua a Francine Weisweillerové poznamenávají od počátku roku 1962 drobné neshody, které vyvrcholí doslova brutálním vyhozením obou přátel z ráje v Santo Sospir v březnu 1963. Uvolňují tak místo novému Francininu oblíbenci, elegánu Henriemu Viardovi (1921—1989), autoru detektivek, a to jak knižních, tak i filmových. Francine přichází na návštěvu do Cocteauova domu v Milly téměř v předvečer jeho smrti, Cocteau však ve svých posledních poznámkách píše, že už ji vnímal jako cizinku.

Cocteau milovaný a nenáviděný

Přestože se Jean Cocteau vždy otevřeně přiznával ke své homosexualitě, jeho život poznamenaly v mládí i některé vztahy se ženami. Ve svém deníku píše, že ho zklamaly především Madeleine Carlier a kněžna Natalie Paley, které ho připravily o děti, jež s nimi čekal.

Vlivem všech osudových událostí Jean Cocteau sám o sobě říkával, že není schopen pochopit sám sebe, své nejhlubší „já“. „Je to záhadná bytost, která žije ve mně a kterou neznám.“ Snad také proto nachází útočiště v mytologii, která není tak přesná jako historie a umožňuje vlastní interpretace a hledání. A tak se v jeho básních,

hrách, románech, filmech, kresbách, obrazech a keramice objevují postavy bakchantek, Orfea, Oidipa, Antigony, Bakcha a dalších.

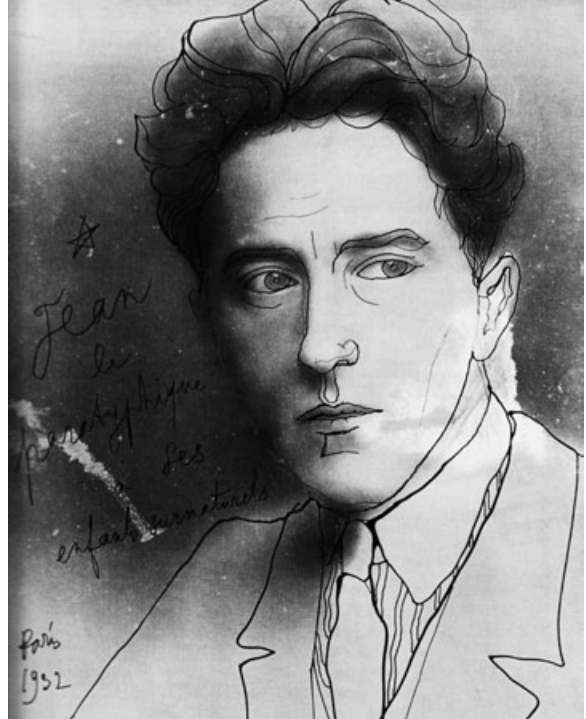
Jean Cocteau je dnes vnímán především jako básník těžce pochopitelný, složitý, ale inspirativní, okouzlující a tajemný. Některými teoretiky a obdivovateli je považován za mluvčího umělecké avantgardy, jiní o něm hovoří jako o oduševnělém, ležérním, egocentrickém a přijatelně povrchním umělci. České publikum s nadšením přijalo jeho filmy *Kráska a zvíře*, *Věčný návrat*, překlad hry *Svatebčané na Eiffelovce*, monologu *Lidský hlas*, některých básní, hru *Dvojhlavý orel* a po revoluci v roce 1989 se v knihkupectvích objevily také překlady dopisů obou Jeanů — Maraise a Cocteaua. Přesto byl Jean Cocteau ve dvacátých letech minulého století snad nejnenáviděnější osobností Paříže, kdy proti němu ostře, dokonce až se zuřivou nenávistí vystupovala především trojice Aragon — Breton — Soupault. Na ně pak navázal stejně tvrdě, až absurdně, Paul Eluard, jenž útočil veřejně především na jeho homosexualitu. V průběhu generální zkoušky hry *Lidský hlas* přerušil působivý dramatický monolog herečky Berthy Bovyové slovy: „Jak obscénní! Mám toho dost! Víme, že voláte Desborde-sovi!“ V té době v bytě paní Cocteauové často zvonival telefon a anonymní hlasy buď vyhrožovaly smrtí jejího syna, nebo jí ji přímo oznamovaly.

Nenávistné ohlasy však nemohly zabránit vzestupu básnickovy hvězdy, která se dočkala mnoha ocenění. Jean Cocteau se stal členem Belgické královské akademie i Francouzské akademie a v roce 1960 byl prohlášen knížetem básníků. Stal se čestným občanem šesti měst. Přestože se považoval za antipolitického, politiku pravidelně sledoval, bojoval za zrušení trestu smrti, odsuzoval rasismus a kolonialismus. Veškerý svůj čas věnoval tvorbě, která je tak rozsáhlá, že některá díla dosud nebyla prozkoumána a vydána. Právě i pro své nezvykle rozsáhlé umělecké působení v několika oblastech je považován za povrchního, za člověka, který se pouštěl do všeho, aniž by kde důkladně zakotvil.

Stačí však ponořit se do jakéhokoli Cocteauova díla, aby čtenář, divák či posluchač podlehl jeho kouzlu, aby se musel vracet k jeho myšlenkám, nápadům, hrám se slovy, ke světu náznaků i vysloveného. Stoupající počet obdivovatelů i vědců snažících se odhalit tajemství Cocteauova poetického světa to přesvědčivě dokládá.

Autorka je romanistka.





↖ Man Ray, Socha z čistítek dýmky, 1926

↑↑ Jean Cocteau, Autoportrét, dokreslená fotografie, 1932

↑ Arnold Newman, Portrét Jeana Cocteaua, fotografie, Getty image, 1. květen 1960

← Philippe Halsman, Básníkův sen (čas zavěšený pod porouchanými hodinami), fotografie, 1949



kritiky

9 Na mnoha místech jako by Milan Uhde na sebe psal recenzi; zkrátka: cítíme, že to, co říká (třeba i nepříjemného), patří do úst spíše někomu jinému. 6

Jiří Trávniček o autobiografii
Milana Uhdeho *Rozpomínky.*
Co na sebe vím
66



9 Příběh je nepochybně zajímavý, napsaný suverénně, nápaditě a zábavně. Nemohu se ale zbavit jistého zklamání, které mi přinesl klíčový prvek romaneta — tajemství. 6

Petr Odehnal o románu
Jiřího Kratochvila *Alfa Centauri*
72



a recenze

• Autor-vypravěč Vilikovský se ovšem za úplně slovenský živel nepovažuje, pohybuje se nad ním, v kulturně a jazykově širším prostoru, který by bylo možné charakterizovat jako střední Evropu. 6

Eva Klíčová o novele
Pavla Vilikovského *Pes na cestě*
• 74

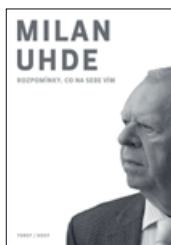


• Jde tu tedy spíše o průměrnost elity. Elity, která nedokázala naplnit svůj potenciál, ačkoli jí v tom nic zvláštního nebránilo. Snad proto je frustrace hrdinů Solstadových románů z devadesátých let tak zásadní. 6

Karolína Stehlíková o románu
Daga Solstada *Jedenáctý román, kniha osmnáct*
• 76



Kajícník... ale poněkud přes míru



Jiří Trávníček

**Milan Uhde: *Rozpomínky.*
Co na sebe vím, Torst, Praha —
Host, Brno 2013**

Kniha dílem zpovědní, dílem rozpomínková, ale ze všeho nejvíce sebekritická... někdy až na hranici duševního masochismu. Ústřední dojem, který si z ní odnášíme, je: nepřehání to autor se svým sebemrškačstvím? Jste tu svědky jistého — snad až barokního — sváru kajícníka, který se navlékl do žíněného roucha, vzal si důtky a dává si do těla, s tím, kdo se rozhodl vydat počet ze svého života. Jako v některých scénách filmu zavíráme oči před příliš brutálními scénami, tak i tady: dost, dost, prosím už dost té kajícnosti a duševního sebebičování.

Pro mnoho čtenářů bude asi největším problémem právě toto napětí, které lze pocítovat i jako nesoulad. Lze tomu celému věřit? Znáte to: je to trochu, jako kdyby o sobě někdo pořád říkal, že je skromný, a to dokonce tak, že o tom nepotřebuje vůbec mluvit. Tak proč o tom pořád mluví? — napadne nás. Budou i tací, které Uhdeho výpověď bude s to strhnout, dostat je plastickými líčeními, trefně formulovanými postřehy či zážitky, zkrátka přesným slovem ve správné míře. Kam se řadí autor těchto řádků? Někam doprostřed, maličko ovšem blíže prvnímu pólu. Naprosto rád se přiznávám, že mnoho a mnoho míst bylo čtenářsky silných, že člověka přímo vtahovala dovnitř. Současně mě však ona již zmíněná přebujelost kajícnického aparátu od mnoha míst této knihy vzdá-

lovala. Je to tedy svár autora podmanivého s autorem dosti protivným... aneb další vnitřní baroko této knihy. V průběhu četby si lze nalézt i hranu, na níž se jedno láme v druhé. Tím je to, o kom a o čem se píše. Čili hlavní drama se děje na hraně první osoby. Řečeno jinak: píše-li autor o jiných lidech než o sobě, je podmanivým evokátorem, píše-li o sobě, je... Inu, jak to nazvat? Určitě ne pouze protivným, ale rozhodně místy dost okázalým, hlučným, někde pedantsky moralizátorským a celkově tak nějak sociálně „neskladným“. I pokora může být jistým druhem agrese. Tedy: i ona by měla mít nějaké meze. Lze se však za to na autora hněvat? Vždyť on o tom namnoze i píše a zcela jistě o tom ví, jak ho to pronásleduje už od školních let. Už spolužák ve slohové práci vytýkal školákovi Uhdemu „mnohomluvnost, sebestřednost, nedostatek pochopení pro druhé a pohrdavý poměr k nim“. Po přečtení paměti lze váhat, zda se jejich autor dokázal tomuto svému „prokletí“ vzepřít a překonat ho, nebo zda se pouze naučil o něm mluvit a brát ho tím na vědomí.

Umím se nahlížet v komickém nasvícení

Čteme zkrátka zpověď někoho, kdo to se sebou věru nemá lehké. Dá-li se množina pozitivních lidí — a Milana Uhdeho do ní jednoznačně začleňujeme — rozdělit na ty, které máme rádi, a ty, kterým se obdivujeme, tak autor těchto pamětí patří celkem bez váhání k těm druhým. Přitom cítíme, jak se autor snaží svým psaním tento protiklad překonat, jak se nechce ucházet jen o náš obdiv, ale i o soucit, pochopení. Jestli se to podařilo, to nevím. Ale asi bychom museli být hodně nespravedliví a zaťatí, kdybychom řekli, že nás tyto paměti k *člověku* „Uhdákoví“ (takto se mu říká) přece jen nepřiblížili. Možná ho tak úplně nemáme více rádi, ale zcela jistě mu více rozumíme.

Lom výpovědních modalit je i lomem literární kvality. Trefně, přetrefně upozorňuje Jiří Peňas ve své (skvělé)

recenzi (*Lidové noviny*, 14. prosince 2013), že „oč je Uhde dřevitější vypravěč, o to je lepší pozorovatel“ (nadto se skvělou pamětí). Ano, Milan Uhde není kdovíjakým vypravěčem, třebaže například jeho prozaickou *Ošetřovnu* mám osobně ze všech jeho děl nejradši. Moc mu nejde prozaická věta, chybí jí totiž většinou cit pro vypravěčský rytmus; často trpí nadbytkem slov. Mnohdy se příliš vysvětluje; krátkodobé formulační efekty mají přednost před těmi dlouhodobějšími. To však víceméně platí pro pasáže, v nichž se zabývá sám sebou. Snaha být vykladačem vlastních skutků, komentátorem svých rozhodnutí i motivací k nim se příliš nedaří. Ruku v ruce s tím jde i poněkud moralizátorsko-mudrovací styl. Situacím se nedává jazykově dozrát, ale ukončují se didakticky rychlým výkladem, třeba: „Vojenských historek pamatuju, že by z nich byla knížka kromě té, kterou jsem napsal. Jsou mezi nimi příběhy svědčící o tom, kam až může klesnout člověk vystavený teroru, není-li na takovou situaci připraven.“ Zejména *klesnout a teror* stáčejí

tyto dvě věty k apodiktčnosti, traktátu, pocitu morální převahy nad tím, co se říká. Autor v této chvíli realitě naslouchá, ale lamentuje nad ní. Na mnoha místech jako by Milan Uhde na sebe psal recenzi; zkrátka: cítíme, že to, co říká (třeba i nepřijemného), patří do úst spíše někomu jinému. Je to třeba konstatování „uměl jsem nahlížet sám sebe v komickém nasvícení“. Je nám řečeno, že autor dokázal slézt z piedestalu své pýchy, ale nejde spíše o soud, který by měl patřit do čtenářovy kompetence?

Pozorovatel, portrétista

Pokud se tento text rozhodneme číst jako *paměti Milana Uhdeho*, nikoli jako *paměti o Milanu Uhdem*, je nám čtenářsky daleko lépe. Autor má oko pro situace, umí vidět jejich lom, kdy se z vážného mění v groteskní (proč to u ďasa neumí u sebe?); má jedinečné ucho pro řeči lidí. Dokáže je zachytit, a to často ve velmi lakonické zkratce (proč je v partiích o sobě mnohdy tak slovesně tuhý?). Milan Uhde disponuje citem — fučíkovsky řečeno — pro figury i figurky. Ti první jsou velcí průvodci jeho dospívání a zrání, což se v největší míře týká Oldřicha Mikuláška a Olega Suse, dále třeba Jaroslava Šabaty, Jana Zábrany či Antonína Přidala. Mezi typické figurky patří někteří univerzitní učitelé: František Trávníček či Artur Závodský. Někde na pomezí by mohli být lidé, s nimiž Milan Uhde strávil mnoho času, ale kteří do jeho nejvnitřnějšího světa tak úplně nepatří: Bohumil Macák, Jan Skácel, Václav Havel, Evžen Sokolovský, Zdeněk Pospíšil a Petr

Pithart. Jak zde dopadá Václav Klaus? Co do ražby je to polo-figura, co do obsahu jde o portrét značně dvojaký. Silný a sebevědomý hráč, díky němuž tady minimálně vznikla jedna silná strana, která převzala otěže vládnutí, ale zároveň hráč poněkud silový, sebestředný a učitelsky protivný. Scéna z roku 1995, kdy na zasedání politického grémia ODS velký předseda všechny přezkušoval z toho, zda četli úvodník posledních *Financial Times*, je vylíčena s bravurou i citem pro detail.

Autorovo portrétní umění však nezasahuje jen lidi, ale rovněž prostředí. Přitom jsou to portréty nazřené tím, kdo v těchto prostředích pobýval. Patří sem brněnská filozofická fakulta na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století, redakce *Hosta do domu* šedesátých let, brněnský divadelní život téže doby, disidentská komunita za časů normalizace a polistopadové kruhy nejvyšších pater politiky. Asi nejplastičtější je líčení poměrů konce starého a začátku nového režimu, kterýžto čas Milan Uhde zažíval na ministerstvu kultury. V ne

zcela poslední řadě tu také máme co činit s drobnokresebným portrétem Brna, a to nejen toho kulturního.

Nechybí ani vnímavé vykreslení rodinné mikrostruktury v době normalizace, kdy byl autor okolnostmi vyloučen z veřejného okruhu a přijal roli „otce v domácnosti“, tedy toho, kdo zajišťuje chod rodiny. Poznávací hodnotu pro zvědavé čtenáře s afinitou k historii má třeba chození na cenzuru v šedesátých letech, včetně všech drobných absurdit, tedy situací, ke kterým se oko historika žádným archivním či jiným studiem nedostane; dále třeba peripetie polistopadového knižního trhu, včetně neblahé role Miroslava Macka při privatizaci Knižního velkoobchodu. Cenná svědectví dostáváme i o paralelních bytových komunitách, v nichž se v sedmdesátých a osmdesátých letech odehrával život kulturní i vzdělávací.

Souhrnem jde o počín, který je čtenářsky přitažlivý, a to snad i pro toho, kdo nepatří mezi „lidi od kultury“. Je znát, že autor se k psaní připravil velmi pečlivě. Jeho text netrpí ledabylostí a rozšafnými licencemi, na něž často v pamětnických žánrech dochází. Obdivuhodná je jeho paměť, a to jak v šíři záběru, tak i ve schopnosti vyhmátnout určující detaily. Že se tak kniha poněkud vnitřně stylisticky „hádá“? No dobře, ale snad i tohle je důkazem toho, že jejím autorem je živý člověk, tedy někdo s chybami a omyly. Člověk na cestě...

Autor je bohemista a literární kritik.



Dějiny mezi literaturou a pamětí

Ondřej Nezbeda — Vladimír Stanzel — Jiří Trávniček — Eva Klíčová



Tentokrát přichází na kritický přetřes autobiografická kniha Milana Uhdeho *Rozpomínky. Co na sebe vím*. Vzhledem k žánru titulu se proto v diskusi o to více vynořují mimoliterární okolnosti.

A co říkají na kritiku Jiřího Trávnička Vladimír Stanzel a Ondřej Nezbeda?

VS: Já mám s obdobnými knihami, jako jsou Uhdeho *Rozpomínky*, jeden problém — těžko je hodnotit jako (krásnou) literaturu, protože jí de facto nejsou. S hodnocením literárních kvalit je to jednodušší například u Zábranova *Celého života*, Divišovy *Teorie spolehlivosti* nebo Letu let Hiršala a Grögerové. Jiří Trávniček pregnančně popsal potíže, jimiž trpí Uhdeho styl, čtenář se do něj zpočátku musí „vlomit“; u memoárů nelze očekávat podstatné tvarové výboje, takže „jak“ jde při analýze trochu bokem a pozornost poutá víc „co“. Fokuse na čtenáře, která kritice vévodí, je proto jednoznačně nosnou strategií. Ono duševní flagelantství, které je zmíněno hned v úvodu, mě až tak neirituje, jakkoli je zdrojem jistého čtenářského diskomfortu. Navíc sebedmrskačských mo-

mentů směrem k přítomnosti ubývá, jako bychom sledovali i autorovo zrání lidské. S kajícíností ovšem mohl Uhde pracovat lépe, mohla by totiž být projevem křesťanského „confiteor“, což částečně anticipuje zmínka na straně 196: „Byla to doba, kdy jsem byl přesvědčen, že jsem ateista...“ Ale o nějakém obratu k víře se již nikde nic nedočteme, takže jsme odsouzeni k tápání ve tmách. Obdobně je nedotažena zmínka o tom, jak poznal ještě jednou sílu lásky a nikde dál se k tomuto tématu nevrátí, jen v „Dovětku“ zmíní (takřka mimoděk) nové manželství. Podobný případ nastává s profesorem Patočkou, jehož obhajuje před jedním tvrzením oponentů slovy: „Neměli podle mne pravdu.“ Ale nedozvíme se už proč.

Přesto je mi (tady se na světlo dere můj křesťanský fundament) jeho sebekritičnost blízká, chápu ji jako projev opravdovosti životního účtování — není v tom stopa po uplakanosti nebo defétismu. Oceňuji, že si Uhde knihou nebuduje pomník, nedívá se prizmatem „já jsem to tehdy říkal... bylo mi jasné, že...“, naopak z něj před čtenářem slézá (například když ukazuje, jak málo chybělo k tomu, aby vstoupil do KSČ, a že tak neučinil jen díky manželce). Kniha zkrátka odráží váhavého umělce, intelektuála a je do značné míry taková, jako on sám. Nicméně ona dvojakost psaní „Uhde o sobě“ a „Uhde o jiných“ v kritice rozebíraná knize opravdu neprospívá.



• I sebekritika či kajícnost, které jsou dávány příliš najevo, mohou být pýchou. Kníže Myškin svou laskavostí zničil všechny kolem, včetně sebe. •

Jiří Trávniček

Odskočím-li nyní trochu jinam, překvapilo mě, že Uhde bez (sebe)reflexe nechává fakt, že ani zkušenost s komunistickou mocí a disentem jej neuchránila od podobných iluzí u ODS. Iluzí, jakými trpěli například osmašedesátníci ve vztahu ke KSČ: myšlenka reformy politické strany zevnitř, nutnost stranické disciplíny, obavy z poškození strany tím, že se zveřejní pravda, a tak dále. Ani náhodou nechci vést trapnou paralelu mezi ODS a KSČ, jen to chápu jako krásný důkaz lidské nedokonalosti a stále stejných vábniček a figlů moci.

JT: Jen krátce. Osobně bych si nedělal takovou hlavu s tím, zda to je literatura, literatura faktu či tak nějak obojí. Zejména u literátů je tato hranice někdy dost splyvavá. A přitom to není tak, že by literáti museli bezpodmínečně psát lepší deníky a paměti než neliteráti — viz třeba *Paměti Václava Černého* nebo líbezná vzpomínková kniha Šimona Welse *U Bernátů*. Ad vocem flagelantství: i mému křesťanskému založení je blízké, ale občas mi u autora vadí jeho podoba — dost okázalá, ba snad až divadelně opulentní. Ptám se, zda by nebylo někdy lepší prostě o sobě mluvit méně a portrétovat jiné (v tomto směru je Uhde skvělý). I sebekritika či kajícnost, které jsou dávány příliš najevo, mohou být pýchou. Kníže Myškin svou laskavostí zničil všechny kolem, včetně sebe.

ON: Souhlasím, že *Rozpomínky* jsou spíše paměti Milana Uhdeho než paměti o Milanu Uhdem. Kdo čeká něco jiného, může být trochu zklamán. Autor tu vzpomíná na desítky osobností, s nimiž se setkal, které ho nějak ovlivnily, méně už ale prozradí o svém myšlenkovém a autorském vývoji. Oslovily ho umělecké postupy avantgardy a na chvíli se nechal oblouznit i komunismem nebo osobností Václava Klause. Co mu na nich imponovalo? Čím ho přitahovaly, inspirovaly? Jak prožíval nepochopení své rodiny během normalizace, kdy zaujal ostře disidentickou pozici? O tom mlčí nebo to jen naznačí stručnou poznámkou. Z *Rozpomínek* je cítit, že se nechce osobně, nebo dokonce intimně otevřít, je mu to nepříjemné a cizí.

V některých momentech to vede k diskontinuitám a mezerám ve vyprávění. Najednou se tu například objeví Uhdeho první manželka, aniž by o ní předtím ztratil slovo. Pak se zmíní, že se později zamiloval podruhé, k motivu už se ale nevrátí, a podobně.

Pokud někde cítím náznak barokního napětí, o němž píše Jiří Trávniček, pak v této nechuti se otevřít a zároveň potřebě se vyzpovídat, svědčit o svých životních chybách a omylech. Možná i z tohoto sváru vyplývá dojem, že Uhdeho zpověď je okázalým sebedmrskačstvím. Mně se to tak nejeví a slova o duševním sebedičování považuji za dosti přehnaná. Ano, Milan Uhde tu před čtenářem předestírá svá pochybení místy poněkud okázalé, ale mě to při čtení neotravovalo. Považuji to za charakteristický rys jeho povahy — který má daleko do skrývané pýchy —, stejně jako jeho upřímnost a zvláštní umíněnost nebo paličatost, a je mi to mnohem sympatičtější než nenarušitelné sebedvědomí a nabubřelost jiných autorů.

V ostatním souhlasím a jen bych Jiřího Trávnička opakoval — Uhde je skvělý portrétista, s citem pro výmluvné detaily, určující rysy a události. Jeho *Rozpomínky* jsou poutavým vhledem do brněnské kulturní scény v šedesátých letech a do disidentských kruhů během normalizace, méně už ovšem do politické scény v letech devadesátých. Tady jako kdyby už Uhdeho opouštěly síly nebo chuť o daném období a jeho určujících osobnostech svědčit. Působí to zvláště, nehotově, obzvláště ve srovnání s energií a prostorem, který věnuje třeba svým učitelům na základní a střední škole. Možná mu k vyprávění o této době stále ještě chybí potřebný odstup.

Ano, myslím, že zde vystupuje určitý rozpor mezi častým sebedmrskačstvím a naprostou uzavřeností ve sféře nitra. Rozpomínky na mne dělaly dojem, že jde částečně o přepsání celoživotních poznámek. Uhde často cituje, parafrázuje, zachycuje detaily. Nakonec se myslím i sám párkrát zmíní, že nějaký zápis nenašel. S tím souvisí i chybějící vypravěčský tah. Uhde si toho



● Poté, co jsem dočetl líčení poměrů po Uhdeho nástupu na Ministerstvo kultury České republiky, napadlo mě, jaký je div, že jsme devadesátá léta přečkali tak hladce. 6

Vladimír Stanzel

byl myslím vědom, tak to markýroval tím lítostivým komentářem. Je to obrana toho, kdo sám o sobě píše, že se neumí otevřít. Zároveň je to trochu pohodlné — nikoho nekompromitujete, neotevíráte rány, jež nejsou jen vaše. Toto riziko autor nepodstoupil.

ON: Podle mě souvisí ten slabý vypravěčský tah i s vnitřním ustrojením Uhdeho knihy. Jde spíš o řetězení portrétů, vyprávění přes jiné lidi. Jako kdyby Uhde nastoupil do páternosteru a v každé etáži své paměti popsal obyvatele sdílející s ním jednotlivá patra. Sobě ovšem určil především roli odrazné desky. Vyprávění se nenabíjí vnitřními, osobními motivy. Psal své paměti zkrátka jako dramatik.

VS: „Je to obrana toho, kdo sám o sobě píše, že se neumí otevřít. Zároveň je to trochu pohodlné — nikoho nekompromitujete“ — ano, tohle mně běželo hlavou také, jestli si Uhde tak trochu nebuduje alibi i pro své další, dospělejší postoje, když sám sebe vyličí jako od mládí „mimózního“, neschopného určitých emočních reakcí. Ta neochota jít do možného konfliktu pro to, co zveřejním, s někým z přátel či spolupracovníků, je jakýmsi dalším svárem knihy. Když popisuje, jak se například Ludvík Vaculík choval ke „svým ženám“, čekal jsem marně na nějaký alespoň minimální hodnotící komentář; obdobně přechází mlčením polemiku, kterou vyvolal Vaculíkův *Český snář*. Možná je to ale jen projev věrnosti kamarádovi, kdo ví...

Uhdeho osud je toho druhu, že velké dějiny se jej dotýkaly přímo, byl jejich aktérem. Měli jste při četbě nutkání hledat třeba nějaké příčiny současného stavu společnosti? Našli jste tam moment, který rozšiřuje nebo komplikuje pohled na některé dějinné momenty nebo období?

VS: Na některé momenty zapříchující současný dosti neutěšený stav věcí veřejných upozorňuje Uhde sám, trochu didaktickým způsobem, jak zmiňuje v kritice Jiří Trávniček. Ovšem pasáž, která by mě nutila k re-

flexi, jsem asi nenašel. Nejvíc jsem hltal kapitoly spjaté s *Hostem do domu* a s ideologickým táním, u něhož jeho redakce „asistovala“, ale v zásadě jsem ani tam nenašel nic, co by nějak komplikovalo či rozšiřovalo vnímání dějin, něco, co by člověk neznal z jiných zdrojů. I když — poté, co jsem dočetl líčení poměrů po Uhdeho nástupu na Ministerstvo kultury České republiky, napadlo mě, jaký je div, že jsme devadesátá léta přečkali tak hladce (pomínu-li přibližně tři čtvrtě bilionu korun, na něž nás měla přijít privatizace) vzhledem k množství problémů, které nikdo nečekal a které se musely řešit.

ON: Věděl jsem sice o antisemitismu komunistů — viz třeba kauza se Slánským —, ale netušil jsem, že sestavovali seznamy židovských obyvatel ČSSR. O akci Pavouk jsem se tak dozvěděl díky Uhdeho knize a rád bych si o tom tématu přečetl víc. Poutavý byl pro mě i vhlad do působení redakce *Hosta do domu*. Nejvíce jsem ale ocenil kapitoly o disentu, svědectví o vnitřních debatách i přenicích jeho členů, jejich pochybnostech a strachu přerůstajícím někdy v až paranoidní vzájemné obviňování. Víím, že je to všechno už známo, ale aktualizovalo se mi to v souvislosti se současnými debatami o „primitivním antikomunismu“. Na jedné straně Uhde výstižně zachycuje, kam vedla ideologická zaslepenost a urputnost, kterou v jemnějších odstínech pozoruju u mnohých stoupenců současné nové levice. Zároveň ale chápu otrávenost mladých levičáků z moralistního a zjednodušujícího odsuzování, přičemž o divoké privatizaci se skoro mlčí. Vezměte si třeba jen debaty o lustračním osvědčení, oživené případem Andreje Babiše. Zaujal mě názor Elišky Vágenerové, která na sociálních sítích zmínila otázku, zda by neměl tento zákon už dávno nahradit kritérium registrace kritériem prokázané spolupráce, popřípadě zastáváním opravdu vysoké funkce v nomenklatuře režimu popírajícího lidská práva.

Nechci ovšem vůbec srovnávat komunismus a polistopadovou éru, komunismus považuju z podstaty za násilný. Uhdeho kniha je ale (spíše negativním) příkladem



9 Uhde výstižně zachycuje, kam vedla ideologická zaslepenost a urputnost, kterou v jemnějších odstínech pozoruju u mnohých stoupenců současné nové levice. 6

Ondřej Nezbeda

toho, že bychom měli začít o devadesátých letech více kriticky myslet a psát.

JT: Já osobně jsem toto nutkání neměl. Knihu jsem si četl jako svědectví jednoho zajímavého člověka, jemuž se podařil hodně pestrý život. A že se kolem toho motaly velké dějiny? Ano, tohle je na tom také napínavé. Konkrétně to, jak s nimi Milan Uhde nechtěl nic mít... a ony si jej přesto k sobě přivínuly. To je hodně středoevropské.

To je přesné: „nechtěl s nimi nic mít“. Při popisu disidentského života mě také napadla možná trochu kacířská myšlenka, jak se ta komunita udržovala v příjemné izolaci. Ten princip „my kluci, co spolu chodíme“ (jak to mnohokrát M. U. opakuje), včetně despektu vůči ženám (ač zrovna Ludvík Vaculík byl v tomto extrémní buran), to lavírování, kdy jeden z manželů podepsal, druhý ne, aby někdo živil rodinu, strach se vzájemně kompromitovat, až nakonec přijít o přátelství, smyslem toho všeho bylo se tak nějak do režimu vtěsnat. Cítím v tom i vděčnost, že režim není krutý jako v padesátých letech, stejně jako nejasnou představu opozice o humánnější socialistické alternativě (spíš než o kapitalismu) — tato kombinace ústí i v jistý rys „pohodlného“ přežívání, aniž by se chartisté symbolicky ušpinili všeobecným marasmem. Domnívám se, že i proto mohli být mnozí z nich značně rozčarování z polistopadových poměrů. Morálně zvítězili, ale bohužel na změnu byli více nažhavení mnozí pragmatičtí svazáci, prognostici i veksláci, kterým minulý režim nakonec začal překážet ještě víc než disentu. To je myslím skrytý moment toho, že zde dnešní (nejen mladí) levičáci operují spojením „primitivní antikomunismus“.

VS: Ta nechtěnost je myslím jistě částí našeho disentu vlastní — Plastici nechtěli být disidenty, dle svých vlastních slov chtěli dělat bigbít, po svém, což jim režim nedovolil a udělal z nich své odpůrce. Totéž platilo o kapelách nové vlny z osmdesátých let. Koneckonců kdo ze spiso-

vatelů (umělců obecně) chtěl být zakázán a patřit buď k samizdatu, nebo do šedé zóny? Komunisté ovšem potřebovali nepřítele, vnějšího i vnitřního, takže si jej zkrátka vyráběli. Milan Uhde se stal disidentem z rozhodnutí soudruhů — jak píše, někdo z Brna si to musel odskákat, takže to padlo na Jana Trefulku a na něj.

Ondřej Nezbeda napsal: „... že bychom měli začít o devadesátých letech více kriticky myslet a psát.“ — to je bezpochyby pravda, ale nejsem si jist, jestli to dokážeme. Pořád jsme se ještě zcela nevyrovnali s některými mýty první republiky, s Mnichovem, vyhnáním Němců, únorem 1948, srpnem 1969 (mlácení Čechů Čechy), i když mírně ikonoklastická společenská i literární reflexe se již rozjždí. Některá témata zkrátka potřebují nazrát. Nicméně nechci naznačit, že bychom se o to neměli pokoušet, právě naopak.

Čí paměti byste si rádi přečetli?

VS: Z literárních pamětí by mě zajímaly určitě ty Milana Kundery, které ovšem s velkou, až drtivou pravděpodobností nevzniknou.

ON: Ano, memoáry Milana Kundery bych si přečetl s velkým gustem. Velice by mě taky zajímaly paměti Milošlava Topinky: ať už jeho čtenářské vzpomínky na jeho oblíbené autory (v tom je skvělým předznamenáním esejistická kniha *Hadí kámen*), působení v *Sešitech pro literaturu* nebo pracovní pobyt v marocké Casablance v letech 1980—1987.

JT: Hrozně rád bych si někdy přečetl paměti Milana Blahynky, ale obávám se, že by je asi musel napsat někdo jiný. Možná Milan Uhde ve své vrcholné flagelantské formě...

Trvale nejpřitažlivější zůstanou prostě ty paměti, které nikdo nenapíše.

Vladimír Stanzel je literární kritik,
Ondřej Nezbeda je redaktor týdeníku *Respekt*.



Mohli být Brňáci z jiné planety?



Petr Odehnal

**Jiří Kratochvil: *Alfa Centauri*,
Druhé město — Martin Reiner,
Brno 2013**

Alfa Centauri není myšlenkově nijak zásadní text. Snad lze hovořit o čtivé, zábavné a přitom napínavé hříčce. Ani po formální stránce zdaleka nepatří v Kratochvilově tvorbě k nejnáročnějším či nejpropracovanějším. Autorovy oblíbené postupy jsou řekněme poddimenzované, a tak je text — i díky zvolenému žánru romaneta — poněkud otevřenější širší čtenářské obci.

Prvním městem v Druhém městě je Brno, a je to i zásluha Jiřího Kratochvila, který navíc městu dává jistou magickou dimenzi.

Nová Kratochvilova próza *Alfa Centauri* (doprovázená ilustracemi brněnského výtvarníka Jana Pražana) nese v podtitulu označení romaneto. Jakub Arbes, Karel Matěj Čapek-Chod, Jaroslav Havlíček, Ladislav Klíma... Z nedávné doby přidejme ještě alespoň úspěšné *Zvlčení* Antonína Bajají.

Příprava na cestu

Jsme v Brně na počátku jednadvacátého století. Ve vyprávění se střídají Tomáš Uher, jeho adoptivní syn Jonáš a „vševědoucí“ vypravěč, autor romaneta.

Tomáš Uher je romanista s velkým talentem na jazyky (později v sobě objeví ještě nadání pro jazyk výtvarný, „malířské mlčení“), jeho srdeční záležitostí je pak především Francie. Po osmašedesátém roce právě tam zamířil do emigrace, přičemž v Paříži začínal jako sklad-

ník ve fabrice, „jako jeden z těch ‚pražskojarníků‘, co se teď hrnuli jako blechy ze socialistického Československa do kapitalistických kožichů“. Po čase se nicméně dostal k tlumočnické práci v UNESCO. Ve Francii se také oženil, Eva pocházela z české rodiny, která emigrovala po roce 1948. Po listopadu 1989 se manželé vracejí domů („Konečně přestaneme být emigranty!“), kde jim velmi kvalitní zázemí vytvoří mimo jiné bohaté restituce.

Jonáš se na svět dostal za neobvyklých okolností: během „lokálního“ lijáku, kdy oponou vody proplouvá prázdná brněnská tramvaj s osamělým malým dítětem — kde se tu vzalo? — a zaskočeným Tomášem, kterého tramvaják donutí dítě přijmout — koho jiného by přece bylo?

Přesně o třináct let později se na scéně objevuje další postava „bez minulosti“: Jonášův otčím se ujme člověka, kterého pokládá za bezdomovce (spal v nočním mrazu na lavičce zakryt ovčí kůží) a který podle všeho ztratil paměť. Tedy alespoň tu osobní. Charlie, jak mu začali Uhrovi říkat, v rodině postupně zdomácněl, rodina ho řekněme adoptovala podobně jako kdysi Jonáše. Navzdory ztrátě osobní paměti měl encyklopedické znalosti, výtečně mluvil francouzsky a dokonale se orientoval ve francouzské kultuře, zvláště druhé poloviny osmnáctého století. A ke všemu byl velmi zručný řemeslník. Charlie začal záhy Jonáše vyučovat, a to velmi intenzivně a hluboce: jako by ho na něco připravoval? Trvalo to čtyři roky, během kterých se sblížili, a pak se Charlie vypařil — a vzal s sebou i Jonáše. Chandru, která na Tomáše dolehne po zmizení syna, se podaří zčásti zahnat: také on totiž začne vyučovat. Patnáctiletý synek jednoho zazobaného pražského podnikatele je géniem, který má „šanci obrodit současné malířství“, být vůdčí silou „vizuální revoluce“(!), a tak také Tomáš v roli jakéhosi Jana Křtitele někoho pokorně připravuje.

Pletenec narážek a odkazů

Jiří Kratochvil do textu postmodernisticky vplétá různé kulturní kontexty. Začíná to vlastně už stránkováním, které je značeno římskými číslicemi. Kapitoly nesou názvy prvních osmi písmen řecké abecedy; následující písmena si lze představit jako dlouhý samostatný příběh, do jehož současnosti vstoupíme v poslední kapitole a jehož uplynulý děj si díky znalosti pointy může čtenář sám domýšlet. Závěrečná devátá kapitola je pak označena posledním písmenem — omegou. Opakovaně se objevují motivy z židovské kultury, například Jonášovo „zrození“, iniciační obřad bar micva, při kterém navíc pojí otčím s adoptivním synem jehněčí pečení s kokosovou omáčkou, zjednodušeně řečeno — beránka —, nebo motivy Mojžíše (mimo jiné postava Alberta Demoise) a mesiášského údělu. Kratochvil si s těmito momenty lehce a zábavně pohrává, aniž by přitom na hru strhával větší pozornost. A v neposlední řadě text okořenil řadou dalších více či méně nápadných aluzí: Einsteinovo jméno Albert, *Toulky s Charliem*, *Konec civilizace* (*Brave New World*), kulinářské speciality francouzské kuchyně mi pokaždé připomněly stolování hrdiny *Ecova Pražského hřbitova* a tak dále.

Jako nejzásadnější kulturní fenomén textu se vyjevuje Francie závěru osmnáctého století. Revoluce? Gilotina? Robespierre, nekompromisní vůdce revolučního teroru ve Francii, Lenin, Stalin a Hitler jsou charakterizováni jako „patogenní agenti pekelných dějin“, kteří využívají nestability moci k revolučnímu rozmetání stávajících pořádků. Francouzská revoluce, v níž se podle autora rozhodovalo, jaká bude Evropa a vůbec celý svět v dalších staletích, přinesla krvavý must. Kdyby se odehrála jinak, neobjevili by se později na scéně Lenin, Stalin, Hitler?

Ale zkusme nechat „kdyby“ stranou. Kratochvil píše: „Každé vědění je moc a tou musíme být vyzbrojeni pro střetnutí se špatně nasměrovaným pohybem dějin.“ A ví, že je to bohužel utopie.

Nižší žánrový stupeň

Na stránkách knihy se samozřejmě setkáváme s ozvěnami řady Kratochvilových konstant: Brno, vztah otce a syna, emigrace, zasvěcení, architektura, fobie, nekolektivní identita, paměť, variování, zdvojování a zrcadlení motivů, alternativní příběhy či tematizace jazyka.

Příběh je nepochybně zajímavý, napsaný suverénně, nápaditě a zábavně. Nemohu se ale zbavit jistého zklamání, které mi přinesl klíčový prvek romaneta — tajemství.

Čtenáři je postupně odhalována Charlieho „minulost“, moment detektivního pátrání po Charlieho identitě je umocněn skutečností, že si Tomáš za tímto účelem dokonce najal soukromého detektiva. Ale že ono tajemství tkví v cestování časem, a to za účelem změny vývoje dějin, za účelem volby úplně jiné dějinné alternativy... Jako by mě tento tak nápaditý autor ošidil podstrčením banality.

Kratochvil si vzal na pomoc takzvaný Einstein-Roseův most, zkratku časoprostoru umožněnou obecnou teorií relativity, kterou jako „červí díru“ proslavila a hojně využívá literatura science fiction, o filmu ani nemluvě. Nelze si nepřipomenout třeba *Návštěvníky* (1983), ze starší české filmové produkce na téma cestování časem za účelem ovlivnění budoucnosti vzpomeňme i sci-fi

komedie *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (1969) a *Zitra vstanu a opařím se čajem* (1977). A jen malou náplastí na toto zklamání bylo alternativní využití „červí díry“: totiž že Brno, právě Brno, bylo v celosvětovém konkurzu ze všech světových metropolí vybráno k „blaženému přemístění na rajskou planetu v hvězdném systému Alfa Centauri“. To je ovšem v podstatě jediný důvod, proč je kniha právě takto pojmenována. Kdybychom popustili uzdu fantazii, mohli bychom v souvislosti s alfou snad hovořit o cestě k počátku — pozdějšího zla. A kentauri? Ti byli — až na moudrého Cheiróna — divocí, hrubí, suroví, chlípni, propadlí vínu a lidem nepřátelští. Dovolím si na toto místo vložit krátký astronomický exkurz: Alfa Centauri je trojhvězda (kratochvilovsky lze říci, že má trojí identitu) a nejjasnější hvězda souhvězdí Kentaura. Jedná se o čtvrtou nejjasnější hvězdu na obloze, přičemž Proxima Centauri (tedy Alfa Centauri C) je nejbližší hvězdou k naší sluneční soustavě. Tedy Lenin, Stalin a Hitler jako trojhvězda hrubého zla dvacátého století?

Alfa Centauri není myšlenkově nijak zásadní text. Snad lze hovořit o čtivé hříčce. Také po formální stránce zdaleka nepatří k nejnáročnějším či nejpropracovanějším. Nechci samozřejmě tvrdit, že komplikovaný labrynt textu je sám o sobě příznakem kvality; nemohl jsem si ale nezpomenout, jak jsem se, ještě na studiích, k Jiřímu Kratochvilovi prokousával *Medvědí románem*. Jako by ale tentokrát pro svůj svět hledal i lehčí polohy, jako by ho zkoušel aplikovat i na „podřadnější“ žánry. Na jednodušší vzorce textového vesmíru mezi prašivým kýčem a nejčistším uměním.

Alfa Centauri není myšlenkově nijak zásadní text. Snad lze hovořit o čtivé hříčce. Také po formální stránce zdaleka nepatří k nejnáročnějším či nejpropracovanějším. Nechci samozřejmě tvrdit, že komplikovaný labrynt textu je sám o sobě příznakem kvality; nemohl jsem si ale nezpomenout, jak jsem se, ještě na studiích, k Jiřímu Kratochvilovi prokousával *Medvědí románem*. Jako by ale tentokrát pro svůj svět hledal i lehčí polohy, jako by ho zkoušel aplikovat i na „podřadnější“ žánry. Na jednodušší vzorce textového vesmíru mezi prašivým kýčem a nejčistším uměním.

Autor je literární kritik.



Středoevropský hrubosrstý honič



Eva Klíčová

**Pavel Vilikovský: *Pes na cestě*,
přeložil Miroslav Zelinský,
Větrné mlýny, Brno 2013**

Slovenská literatura byla pro Čechy vždy méně zajímavá než česká pro Slováky. Na druhou stranu — Češi se k mnohým atraktivním jinojazyčným (západním) překladům dostali snáze přes slovenštinu než češtinu. Navzdory všemožným proporcionálním zvláštnostem k sobě měly v dobách společného státu obě literatury ne sice blízko, ale aspoň otevřené dveře. Ty se začaly přivírat po roce 1989 a roku 1993 se zaklaply téměř docela. Z českých učebnic tak například zmizely kapitoly věnované slovenské literatuře. Nohu do škvíry ve dveřích nyní strká nakladatelství Větrné mlýny edicí Česi, čítajte! (nakladatelství má ale například také edici slovenského dramatu). Díky tomu došlo i na český překlad Knihy roku 2011 deníku *Pravda*: *Psa na cestě* Pavla Vilikovského.

Pavel Vilikovský (syn českého literárního historika a mediévisty Jana Vilikovského) patří k autorské generaci, která se podílela na „modernizaci“ slovenské literatury v šedesátých letech (*Citová výchova v marci*, 1965). Už rok 1970 ale znamenal pro Vilikovského nutnost odejít z redakce *Slovenských pohľadov*, kde se v čísle věnovaném

české literatuře objevila jména již zakázaných autorů. Během následující normalizace Pavel Vilikovský působil jako nakladatelský redaktor a stal se významným překladatelem z angličtiny. V letech 1976—1996 (tedy s podivuhodnou kontinuitou) pracoval jako redaktor v literárním časopise *Romboid*. Prozaické texty, které Vilikovský sice napsal v sedmdesátých letech, ale vyšly až v roce 1989, pak znamenaly výraznou autorskou resuscitaci: Vilikovský se stal analytikem národního mytologizování a skeptickým dekonstruktérem (*Eskalácia citu*, *Kôň na poschodí*, *slepec vo Vrábľoch*, *Večne je zelený*...). Několik ocenění pak získal za povídkový soubor *Krutý strojvodca* (1996). Autorova tvorba má rysy postmodernismu, žánrově je konfušní — povídky se blíží esejistice, lineárně vyprávění ustupuje formulační preciznosti. Tak je tomu ostatně i v aktuální novele *Pes na cestě*.

Jistota mýtu

Vilikovského styl vyplývá z žánru. Esejistická novela není detektivka. *Pes na cestě* proto nejde naproti žádnému čtenáři — snad jen čtenáři krasodušnému, tomu, který ocení to všechno subtilní intelektuální milieu, jímž Vilikovský text doslova napěchoval. Čtenáři, který je zcela povznesen nad náznakový narativní rámec milostné zápletky a baží po úvahových větách typu: „Hlas. Protože slyším hlasy, kdykoliv. Ozývají se mi nejen z hudebních tónů, ale i ze slov a vět v knize: mluví hlas. Každý nástroj, skladba, každý text má svůj vlastní osobitý, a za každým hlasem cítím celého, jedinečného člověka.“ Pojivem textu prostupuje reflexe toho, co znamená být Slovákem, co znamená být slovenským spisovatelem. Úvahy vyprávěče, autorova alter ega, jsou podníceny cestou po Rakousku a Německu, kam míří na slovenský literární pořad. S jistou ironií řekněme, „zповědním zrcadlem“ je mu pak Thomas Bernhard, bořič rakouského sebemýtu. Autor-

-vypravěč Vilikovský se ovšem za úplně slovenský živel nepovažuje, pohybuje se nad ním, v kulturně a jazykově širším prostoru, který by bylo možné charakterizovat jako střední Evropu. Ta sama ovšem též z větší části patří mytickému prostoru. Politicky i historicky nejistá améba s mnoha jazykovými společenstvími a národnostními skupinami, jejíž definitivní konec určil jak zánik židovského kulturního amalgámu, tak přetnutí železnou oponou. To, co zbylo, se vznáší v kulturním dědictví, ve vědomí kosmopolitních vzpomínek, ve skutečnosti, že Hašek i Kafka jsou autory děsivě směšných knih, ve „smíšených pocitech“, jak tuto obojakost pojmenoval Karel Kosík. To najdeme i u Vilikovského, stejně jako antititánský reflex, vzpouru proti úzkoprsému nacionalismu, mlhavou vzpomínku na habsburskou monarchii, neustávající národní seberegistraci a především nekončící ironii, melancholii a skepsi.

Pád vysoké literatury

Tato melancholická skepse v *Psu na cestě* napadá i víru ve smysl samotného psaní. Autor značně skepticky vidí osud literatury jako společensko-kulturního fenoménu především proto, že nároční čtenáři dramaticky ubývají, navzdory tomu, že knih přibývá. Vysmívá se například tomu, že za největšího slovenského autora je přeci považován Pavol Országh Hviezdoslav, jedno z mála jmen, které Slovákům utkvělo především ze školy. Jakási vnitřní rezignace před touto skutečností jako by Vilikovskému sebrala energii modelovat komplexní literární fikci, zůstává u příkrých odsudků až moralistního lamenta, dokumentárních postřehů a kulturně společenských úvah. Zajímavé je, že autor zřejmě nemá český protějšek (ač právě v pasážích o kulturně-literárních poměrech Slovenska se český čtenář nemůže nenajít) — u nás se postmoderna devadesátých let spíše než analytickou literární sebereflexi vydala cestami zjitřeného fantaskna, zákrutami spíše ajvazovskými a kratochvilovskými. V čem by bylo ale možné hledat námětovou paralelu, je právě ona střeoevropská jízva — tam, kde má Pavel Vilikovský Rakušany, tam má česká literatura Němce, v obou případech národy (ač Němci jen zčásti), které se vysmekly osudu sovětského područí a zároveň byly vypuzeny z území někdejšího Československa.

Jestliže zvláště první polovina knihy působí svým samomluvným proudem třístě reflexí skoro unyle a jisté hurování na malost poměrů má funkci intelektuálního pukrlete — tedy společensky závazného jednání spisovatelské autority, a to včetně bernhardovské vý-

ztuže —, v poslední třetině se textu dostává přeci jen více temperamentu. Především díky dialogům, v nichž se vypravěč setkává se svými slovenskými kolegy, aby zde na „západě“ reprezentovali slovenskou kulturu. V dialogích jako by spodní vody nechaly vystoupat celé totalitní dědictví, zapšklost z vlastní malosti, nenaplněných ambicí, komplexy východňárů neschopných se v zahraničí domluvit, neustále kalkulujiících, kdo jim co zaplatí, aby v pomstychtivém gestu zduřelého buranství vyplnili i bar hotelového pokoje.

S doopravdy cizí ženou v cizím pokoji

Mezi marketingové vějíčky titulu patří informace o jednom z nejsugestivnějších erotických popisů slovenské literatury — najdeme ji v anotaci i na pásce přes obálku.

Dotyčná (poměrně rozsáhlá) pasáž líčí náhodný a do jisté míry ne úplně dobrovolný sex stárnoucího a fyzicky v tomto směru již nejistého vypravěče s novou známostí — Grétkou, zralou Rakušankou, jež pracu-

je jako manažerka jakési newyorské restaurace. Grétka vypravěče poměrně důsledně svádí, aby jej pak dostala do situace, kdy si ji — věrný jakémusi starosvětskému džentlmenství — nedovolí odmítnout a trpně se s ní pomiluje. Postkoitální situace rozpačitost ještě násobí. Neobvyklá perspektiva sexuální scény má nepochybný interpretační potenciál, to, co z ní ale vystupuje nejzřetelněji, je opět skeptický poznatek o značných vzdálenostech mezi lidskými bytostmi. Diagnóza slabé vitality, kdy je intimita spouštěčem neurčité frustrace a následného zcizení, může být synekdochou pars pro toto stavu celé literatury, kultury i střední Evropy.

Niměně všechna zcizení (intimní, kulturní, historické), ironické komentáře, krajní skepse... vše se nakonec stane předvídatelným podobně jako reakce neurotického intelektuála. Na čtenáře vlastně zbývá poslední úkol. Tedy aby se rozhodl, zda přijme za svou modernistickou neústupnost z literární výspy exkluzivního textu, nebo zda mu svět esejistické, brilantní sice, ale mírně unavené a amorfní prózy již zevšedněl. Snad je to otázka generační, snad i naturelu. Vilikovského *Pes na cestě* každopádně hrubě cuchá nervová vlákna nejedné slovenské iluze. A některé z nich mají kořeny ještě v Československu. Za jinými, hlavně těmi literárními iluzemi se ale sám honí — jenže i fragmentarizace příběhu a těžkomyslná esejistika v próze trochu zakademičtěly.

Autorka je redaktorka *Hosta*.

Jde o novelu zpětného pohledu, evidenci všeho, co je špatně



Úřednické blues



Karolína Stehlíková

Dag Solstad: *Jedenáctý román, kniha osmnáct*, přeložil Ondřej Vimr, Pistorius & Olšanská, Příbram 2013

Dag Solstad je vysoce ceněnou konstantou norské literatury už od šedesátých let. Začínal spolu s autory sdruženými kolem časopisu *Profil*, poté se stal jednou z vůdčích postav angažované literatury sedmdesátých let, na konci této dekády prozřel a jeho následující tvorba akcentuje existenciální pátrání po autentickém člověku.

Čeští čtenáři už s touto norskou ikonou měli tu čest. V péči nakladatelství Pistorius & Olšanská vyšel v roce 2008 jeho román *Ostych a důstojnost* o deprivovaném středoškolském profesorovi Eliasi Ruklovi. Kinofilové také mohli zaznamenat brilantní adaptaci bilančního románu *Zpráva gymnaziálního učitele Pedersena o velkém politickém probuzení, které navštívilo naši zemi* (1982), který pod titulem *Gymnaziální učitel Pedersen* natočil v roce 2006 Hans Petter Moland.

V postavě Daga Solstada je cosi (nejen) kohoutovského. Stejně jako Pavel Kohout se totiž na jedno desetiletí upsal ďáblu, když v sedmdesátých letech — v Norsku poznamenaných silnou levicovou angažovaností, která na jednu dekádu doslova „zválcovala“ tamější kulturní prostor — pilně napsal několik sorealistických románů, jako například ten o přerodu intelektuála v uvědomělého marx-leninistu (*Arild Aasnes, 1970, 1971*). Na rozdíl od Kohouta ovšem v svém intelektuálním a autorském pochybení nerad mluví, otázky na toto téma zahání odmítavými gesty, potřásáje přitom šedivou kudrnatou kšticí. Autora lze chápat, svůj úkrok stranou reflektoval v knize *Zpráva*

gymnaziálního učitele Pedersena o velkém politickém probuzení, které navštívilo naši zemi. Dobu obestřenou rudou mlhou tu nahlédl s ironií, která (pro znalé kontextu) signalizovala rozchod s touto etapou jeho tvorby. Také přebral v češtině právě vydaného románu *Jedenáctý román, kniha osmnáct* toto podstatné období Solstadovy tvorby upozaduje a posouvá ideové těžiště do devadesátých let ke čtveřici románů *Jedenáctý román, kniha osmnáct; Ostych a důstojnost; Noc profesora Andersena a T. Singer*.

V *Jedenáctém románu, knize osmnáct* se v er-formě vypráví o čerstvém padesátníkovi Bjørnu Hansenovi, kterého osud zavál do provinčního města Kongsberg, kde je ředitelem Finančního úřadu a právě opustil svou dlouholetou družku Turid Lammersovou. Vleklá osobní krize spojená nejspíše s průměrností vlastního života přivede Bjørna Hansena k drastickému nápadu, jak od základů změnit svou existenci. Plán mírně zkomplikuje příjezd syna z prvního manželství, kterého Bjørn Hansen beze stopy výčitek opustil, když byl ještě batole. Syn Peter se v Kongsbergu přihlásí na vyšší odbornou školu a u svého otce zpočátku bydlí. Ve druhé polovině knihy pak sledujeme zvláštní míjení dvou lidí, kteří jsou si přes pokrevní spřízněnost zcela cizí. Bjørn Hansen si s jistou bolestí uvědomuje, že jeho syn je neoblíbený a nepřijemný člověk. Zjištění, že i toto obnovené pouto je třeba přestříhnout, jen urychlí rozhodování nad otázkou, co dál se svým životem. A tak se hrdina jednoho dne vrátí ze služební cesty do Vilnius jako jiný člověk (zatajme čtenářům hlavní pointu, tak jako to až do okamžiku Hansenovy cesty činí autor). Bjørn Hansen možná podvědomě touží po pozornosti a doufá v nějaké vzrušení, proto se odhodlá k rafinovanému podvodu. Postupně ale zjišťuje, že vzbuzuje jen soucit (u svého přítele), touhu po penězích (u lékaře, se kterým plán zosnoval) a další stupně odcizení. Jediný, kdo ho vnímá jako partnera, je litevský lékař, kterého

Hansenův úplatek pravděpodobně vytrhl z postsovětské mizérie všedního dne. I tady jde ovšem o jednosměrnou komunikaci. Lékař je starostlivý a s Hansenem se sprátní nad rámec svých povinností, nikdy s ním však nerozebírá jeho život nebo pohnutky k činu. Příběh Bjørna Hansena je více než čím jiným příběhem o míjení lidských bytostí. To snad chtěla naznačit i geometrická grafika na obálce, která se promítá i do číslování knihy a trochu připomíná úlohu z testu studijních předpokladů. Čtenář pod jejím dojmem může předpokládat, že román je úlohou. Ale je to skutečně tak? Je tady vlastně co k řešení?

Autor strategický

Název *Jedenáctý román, kniha osmnáct* s tématem knihy zdánlivě nijak nesouvisí, reflektuje prostou skutečnost, že kniha je Solstadovým jedenáctým románem a osmnáctou knihou. Solstad není takto „komisní“ poprvé. V názvech jeho děl se často zrcadlí rok jejich vzniku (*Arild Aasnes, 1970, Román 1987*) nebo jejich místo v autorově celkové tvorbě. Kromě *Jedenáctého románu, kniha osmnáct*, vyšel v roce 2009 ještě *17. román*, jenž na *Jedenáctý román* přímo navazuje.

Autor tím jednak poukazuje na sepětí svých textů s dobou jejich vzniku, zároveň tak sugeruje představu, že jeho dílo má celkový zastřešující koncept, což je trik, který na své čtenáře uplatňoval už Henrik Ibsen. Ať už je takový koncept skutečností nebo jen přáním či dodatečným autorským tahem, funguje dobře a čtenář, který sleduje celé dílo autora, má pocit účasti na čemsi velkém. Solstad se zároveň stylizuje do pozice laskavého demiurga, jak naznačuje zacházení s postavou Bjørna Hansena v navazujícím románu: „Necítil sa práve vítaný, ani v tomto rozprávání, ani v událostiach, ktoré mu predchádzali a v ktorých bol neustále ústrednou postavou, zväčša proti svojej vôli. Takže Bjørn Hansen je opäť tu. Moja románová postava z roku 1992, Bjørn Hansen, sa opäť objavila. Bývalý mestský úradník z Kongsbergu sa vrátil do príbehu, do ktorého nesporne patrí.“ (*17. román*, překlad Miloš Švantner, *Revue svetovej literatúry* 3/2013).

Nepominutelnou intertextovou linií je podobně jako ve starším románu *Ostych a důstojnost* Ibsenovo drama *Divoká kachna*. Bjørn Hansen působící několik let v kongsberském ochotnickém spolku, který uvádí především povrchní operety, přijde jednoho dne s revoluční myšlenkou, že by soubor nastudoval Ibsena. Záměr pochopitelně skončí fiaskem, protože ochotníkům chybí dispoziční sebevědomí se této úhelné společensko-kritické

hry zmocnit. Vlastní hra tematizující průměrnost a život ve lži i samotný proces jejího nastudování je zároveň ironickým podobenstvím Hansenova života. Je příznačné, že v roli hochštaplera Ekdala vystoupí Bjørn Hansen sám. Ještě příznačnější ovšem je, že svou podobnost s Hjalma-rem Ekdalem na rozdíl od čtenáře sám neprohlédne. Je totiž příliš zaujat rozpadajícím se vztahem se svou životní družkou Turid, která v Ibsenovi ztvárňuje v realitě lépe ukotvenou Ekdalovu manželku Ginu a která jediná vyjde z divadelního nastudování jako vítězka, když zachrání mizernou úroveň inscenace vlastním podbízivým výkonem.

Nutno dodat, že průměrnost Bjørna Hansena je z rodu průměrnosti profesora Eliase Rukly. Který ředitel finančního úřadu si po večerech zaujatě čte Sørenen Kierkegaard či Camila José Celu? Jde tu tedy spíše o průměrnost elity. Elity, která nedokázala naplnit svůj potenciál, ačkoli jí v tom nic zvláštního nebránilo. Snad proto je frustrace hrdinů Solstadových románů z devadesátých let tak zásadní. Jako by její hloubka byla přímo úměrná inteligenci a vzdělání postav.

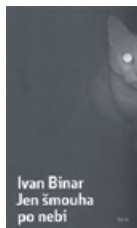
Autor pragmatický

Ačkoli je román dílem zdravě sebevědomého autora, který systematicky propátrává lidské nitro současného člověka, knihu charakterizuje jistá (zjevně záměrná) bezkrevnost. Pragmatický, málo poetický jazyk charakterizovaný cyklickým návratem motivů, jež jsou dále rozpracovávány s vědeckou důsledností, působí odtaziť, jako by byl šit na míru nesympatické hlavní postavě. Hrdinové Solstadova románu také téměř nevyjadřují emoce. Vzhledem k soustředěnosti na hlavního egoistického hrdinu se čtenář navíc téměř nedozví, jak na Bjørna Hansena a jeho činy reagují ostatní postavy. Zůstáváme tak v kruhu narcistní sebestřednosti a zcela pochopitelně se dříve či později přistihneme u myšlenky, že všechna ta mizérie Bjørnu Hansenovi vlastně patří. Může se zdát, že v Solstadových knihách z devadesátých let také absentuje humor. Není to tak úplně pravda, i když se v každém případě jedná spíše o ironii a podprahový humor, který by se dobře vyjímal v mlčenlivých etudách skandinávských filmařů Roye Anderssona či Akiho Kaurismäkiho. Solstad svým chladným stylem možná nezáměrně posiluje známé klišé o uzavřených severanech. To nic nemění na faktu, že jeho spisovatelský „projekt“ je zajímavé sledovat, ať už si o jeho koncepčnosti myslíme cokoli.

Autorka je nordistka.

Román o smutku z ničeho a tak nějak ze všeho





Český sen aneb Cesta tam a zpět

Imaginativní a smířlivé
účtování s poválečnými
českými dějinami

★★★★★

Jiří Kratochvil si v jednom starším rozhovoru posteskl, že v Čechách přibývá prozaiků takzvaného „scenáristického realismu“, kteří při psaní už předem myslí na zpracování do filmové či televizní podoby, a že to už vlastně není literatura, protože jazyk tu hraje podřadnou roli. Nová próza Ivana Binara se tomuto trendu jednoznačně vymyká, čtenáři je dopřáno opájet se slovem, pociťovat rozkoš z toho, jak se z jeho matérie rodí skutečnost textu, jak pružná a hladivá může naše mateřština být v rukou někoho, kdo jí rozumí a kdo ji ctí. Když se k tomu přidá ještě cit pro tvar a téma, které rezonuje společností, může být zaděláno na literární událost roku.

Novela zachycuje osudy fiktivního města Spáleného (dříve Brennstadtu) a skupinky jeho nedobrovolných obyvatel v rozmezí přibližně půl století — od doby po poválečném vyhnání Němců do konce devadesátých let dvacátého století. Vypravěčem je Antonín Bartoš, jeden ze skupinky takzvaných „příhnanců“, kteří byli losem označeni za nepřátele lidu a poslání

do vysídleného Brennstadtu jako první kolonizátoři. Jde o společenství podivínů, které však zároveň funguje jako svého druhu sociokulturní vzorek tehdejší společnosti (sejdou se v něm hraběnka, vědec, knihkupec, úředník, řemeslník, neodsunutý německý hudebník, mentálně postižený...). Prožijí zde společně první zimu, po níž dorazí druhá kolonizační vlna a s ní také následné události dějinného rázu, které toto primární společenství postupně rozvrátí. Antonín se zamiluje do cikánské dívky Růženky, s níž pak uprchne před vojenskou prezenční službou přes západní hranici. Po všemožných peripetiích prožitých v emigraci se po listopadovém převratu rozhodne strávit zbytek života opět ve Spáleném, kde své společníci — toulavé kočce Mňau — už jako zmoudřelý muž vypráví vše, co zažil. Má pouze jedinou touhu: postavit u domu věž, z níž by viděl za třetí obzor a z níž by mohl nasednout na svou šmouhu po nebi, Modrého smíška, loď s Lapuťany, kteří jej odvezou — zřejmě do nebe.

I když by se to z výše napsaného mohlo zdát, primárním cílem knihy není jen podat svědectví o pohnutých moderních dějinách či ukázat, jak „velké“ dějiny (de)formují dějiny „malé“, individuální, lidské. Binar svou prózou nastavuje historii křivé zrcadlo, v němž se doba i někteří její aktéři jeví být spíše surreálnými, fantomatickými přízraky a příběh sám je jakýmsi pohádkovým, enigmatickým snem, v němž je možné vše, ale jistě nic. Důležitá je skutečnost slova a akt vyprávění, jež dávají všemu v textu vzniknout a růst. Autor bohužel v celém příběhu neudržel stejně působivou imaginativní sílu slova — nejvíce se jí daří v úvodních pasážích a v době emigrace;

jakmile se dostávají ke slovu události velkých dějin, snižuje se její intenzita, což nechtěně napomáhá i k odhalení narativní konstrukce knihy a jejích slabin, hlavně určité teozovitosti, schematičnosti (například krutost doby × mladá láska). Obojí je pak důvodem, proč leckterý čtenář či recenzent pocítí při čtení knihy určité rozpaky.

Ocenit je však nutno takřka polyfonní kompozici knihy — každá kapitola se skládá ze tří pásem, která se vzájemně ovlivňují a doplňují: z pásma vypravěčovy současnosti a problémů spjatých s návratem i stavbou věže, pásma minulosti ve formě lineárně odvíjených vzpomínek na život ve Spáleném i v emigraci a pásma snového, které zachycuje Antonínovy dusivě těžké sny. Jak se příběh blíží závěru, roviny se sblížují a v poslední kapitole se dostávají do těsné blízkosti, až de facto splývají (obdobně jako u fugy). Precizní je i motivická práce, například leitmotiv Modrého smíška objevujícího se v Antonínových vypjatých životních chvílích nebo dvojice krkavců Lukáše a Gábiny, která provází vypravěče celým příběhem a která se mísí se symbolickým sedmerem krkavců, bratrů vypravěčovy ženy Růženky.

Zmíněnou literární událostí se *Jen šmouha po nebi* zřejmě nestane, ale chybělo tomu velmi málo. Doufejme, že v knižní produkci roku 2013 rozhodně nezapadne.

Vladimír Stanzel

**Ivan Binar: *Jen šmouha po nebi*,
Torst, Praha 2013**





Kroužení volavky

Básnířka na cestě k novému vrcholu

★★★★★

Roku 2004 vychází šestadvacetileté Zuzaně Gabrišové, studentce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity a budoucí učitelce na základní škole v Brně-Lišni, sbírka *O soli*. V pořadí druhá. Tu první, tak trochu uspěchanou, jak prozrazuje šestice básní z ní usazených až v druhotině, pokryla ještě pseudonymem Vojtěch Štětka (*Dekubity*, 2002) a za neutrální informaci nelze považovat ani předešlý almanachový pseudonym Václav Jebavý (*Netřesk*, 2002).

O soli — sbírka dodnes hodna svého názvu! I nezastupitelná... nejen v rámci autorčiny generace. Pořád svírá nesčetnými verši: „písek tří velkých kamenů / přesypáš někde na dně“. V roce jejího vydání se však autorka, přestože její dosavadní spirituální přesahy odkazovaly k ikonografii křesťanské, a to výrazně, seznamuje s korejským zenovým buddhismem, konkrétně zenové školy Kwan Um. Dva roky nato již skládá mnišské sliby a od té doby o sobě dává literárně vědět z Jižní Koreje. Natříkrát. Ponejprv, „přes zákaz používat počítač“, verši z venkovského kláštera Boep Ju Sa (*Weles* 30—31). Podruhé sebereflexivními dopisy-povídkami „o momentě,

ve kterém se lze probudit do tohoto světa tak, jak je“, volně věnovanými otci, matce („Otce jsem nenáviděla, matčina bolest mě držela na všech čtyřech.“) či dědovi umírajícímu v LDN (*Weles* 51—52)... Potřetí opět básněmi, tentokrát ze „sútra kláštera“ Bong Nyeong Sa (*Weles* 53).

Výše řečené — prakticky deníkově — transformuje i nová, na dvě základní části (a následné podčásti) rozčleněná sbírka (I. ZŠ Líšeňská, LDN Bílovice, Těžko říct; II. Mniška: Dopisy z Koreje, Lepší člověk, Rodina) o sedmdesáti devíti textech, převážně bez názvů. A to se všemi konverzními důsledky, naposled v naší mateřtině vykolikovanými klášterní zkušeností Lukáše Marvana z théravadové Srí Lanky (*Kláster v džungli, Mniška*). Co však u Marvana probíhalo jakžtakž ve shodě s karmickou krizí středního věku, sráží se u Gabrišové nebezpečně dříve. A tím bolestněji. Nejenom pro ni, nýbrž i pro jí oddaného čtenáře přicházejícího — s přiznáním „holíme hlavy“ — i o její takřka nezaměnitelně hořký erós... Přesto, zdá se, ani jeho mnišské sublimace nezklamou: „sedět s nebem dokud / neusne“. Až „i prázdná přání tíží“.

Jako kdyby nás odněkud užuž tnulo haiku. Usedavě. Ale Zuzana Gabrišová, oddělená od nejdražších („ještě bych byla ženská, kdybys chtěl“), nadto v zcela jiném časoprostorovo-jazykovém pásmu, má zatím sebezáchovnou potřebu lyrické výpovědi. Ta, v souladu s tamní přírodou i spiritualitou, dává uzrát veršům jedinečné krásy: „volavka na rudém poli / kdo krvácí a kdo vzlétá / do křehkých kalíšků / v hrozně zapáchající bažině / bílá roztlala všechen smutek / jediným mávnutím

křidel / jediným nadechnutím“. Pokud se však básnířka dostává do natolik kompenzační situace, že „nasraná na Koreu / na pravidla“ utíká „utonout“ na „punk-rockové koncerty“, začíná si až příliš věřit na holý, bezobrazný verš; opouštějíc i své obvyklé obranné mechanismy stříhu a koláží. Sází patrně na čtenářovo soucítění, zejména u řady míst, jimiž jako by se k nám v něčem navracela problematika proletářské poezie: „stála naboso a prala si ponožky / v umyvadle / na veřejných záchodcích / v zimě — / místo 5 000 krw / jsem ji měla vzít za ruku / a jít ty ponožky s ní koupit.“ Z duchovního hlediska školy Kwan Um, odvozené od korejského jména bódhisattvy soucitu Kwan Seum Bosal („Ten, kdo vnímá pláč tohoto světa“), je to jistě v pořádku. Z hlediska domény poezie, zvláště u opakovaného (sútrového) čtení, jde však o značné riziko, že z podobných sdělení zbyde pouze informace.

Nicméně název sbírky je přesný. To neustálé kroužení mezi kýženou „takovostí“, zda s plnou pozorností „správně položila hrnek“, a stavy, v nichž „mysl skotačí“, takže „jsme jindy“ — zatímco sílí upomínka na svratecké dětství: „v Tišnově je z rozhledny / vidět / až na kraj / mého světa“ —, strhuje z nás pověstné slupky cibule a za pomoci citlivých linorytů Petra Čermáčka nutí k účasti.

Zdeněk Volf

**Zuzana Gabrišová: *Těžko říct*,
Weles, Brno 2013**





Prodíráni paměti do lůna bytí

Sbírka prostoupená geniem loci Valašska, ale také nejednoduchá básnická introspekce

★★★★

Nová etapa tvorby začíná pro Iva Odehnala (1936), nositele Literárního žezla z makedonské Skopje (2011, jeho *Píseň o velkomoravské náušnici* přeložil Ivan Dorovský), vlastně již v devadesátých letech minulého století, ale vrcholí na počátku století jednadvacátého například sbírkami *Luna nad mlatem* (2002), *Babylon lásky* (2005), *Ohořelec* (2006) a *Brněnská pasáž* (2010). Tematicky se k přítomnému diptychu (*Pouštím žílou motýlům paměti / První svita psaná uhlem do komína; Poslední píseň šamana u Kančích hor / Druhá svita psaná křídou na papír*) váže *Ohořelec*, jenž s nimi tak tvoří, jak se také praví na obálce, „valašský triptych“. Na tento, zdá se, finální útvar valašské paměti lze pohlížet různě: lze jej uchopit kompozičně jako rozsáhlou cyklickou básnickou skladbu s hudebním zázemím v návaznosti na zmíněný *Ohořelec* i na rané sbírky s fragmenty rodného kraje (*Hladné, pusté*, 1970, nebo *Hadí paměť*, 1971), ale také sémanticky jako síť jazykového uchopení reality vnější i vnitřní za

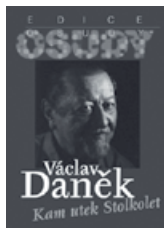
zády s halasovskou cestou, z níž básník vyšel a vlastně nikdy zcela nesešel. Jako změř cválajících představ a vidin nořících se z hloubi nevědomí i jako zpověď o konfrontaci příslibů a skutečností; také ovšem jako životní účtování a putování pachatele na místo činu či věčný návrat do lůna matky země.

Není to poezie jednoduchá; nikoli nadarmo je básník především implicitním filozofem, když dříve jím byl i explicitně; filozofie na nás číhá de facto v každém verši a zamítá přímočarost, nastavuje nohy a buduje překážky černobíle slasti, a to až k nečitelnosti. Odehnalova poezie je skřípavá, ale také vzletná, místy snad i hravá („soubor tísni a tanců“): bylo by zajímavé srovnat ji s poezií Jindřicha Zogaty. Klopotná cesta do nitra dětské i jiné paměti je budována ze štěrku neologismů: pro neznalce bude dost těžké odlišit nářeční „valachismy“ od novotvarných „odehnalismů“ (loučidla, smíchanice, zmatenec, vrtláci). Jako u každé dobré básně nebo básni bylo by těch témat k nakousnutí mnoho, například záhlaví, vyměšování a role útržků prózy (méně by bylo někdy více). Ostatně Odehnalova lyrika propojená s prózou je přirozená v tom, že často obsahuje zlomky epiky. Osobitou kapitolou jsou básnickovy citáty, reminiscence a aluze: najdeme tu Františka Halase, ale i Oldřicha Mikuláška, Vítězslava Nezvala, lidovou píseň a také citátovost zcela makarónsky postmoderní: „Very important persons / naši společenské kafilérie / likvidují / staré básnické mršiny // Old system disk is error // Proto / Replace the disk / and strike any key when ready... // Tak se zdechliny veršů /

se zježenou srstí / mění / v tuky a kosti.“ V druhé světě se básnický výraz, dosud poněkud zaumný, prolamuje až do epigramatičnosti. Je známo, že Valaši jsou proslulí ironici a sebeironici, což jim zjevně pomáhá žít, ale ne každý ironik je Valach: zkuste v paměti projít několik VIP Valachů — a strnete: „Měkký odsun zvadlých kostí / (i s peristaltikou) / přenecháme budoucnosti“ („A co“) nebo „Černou moč spouští noc“ („Ach netopýrky“). A také ironická i sebeironická zpověď: „Tři praktické věci zaplňují jeho čistotu mysli: / Ráno se vyprázdnit... / ... pár zbylých zubů vyčistit... / ... plesnivý vous odstranit... // ... jaké hvězdné nebe nad hlavou / jaký mravní zákon v nitru... // jde-li o důchod / s daněmi v patách!“ („Valašský Kant po pětasedmdesátce“) nebo „sám se počítám / mezi zavile věřící neznabohy / z Buddhovy stáje // Proč se mi ale proměnily / sny snů / ve stíny stínů? // Odkdy a proč jsou mé svaly / otloukány / a po lžičkách krmeny / sestřičkami noční směny? // Jak to / že dosud ležím živý / u rozstřílené stěny...?“ („Já figurant života“). Odehnalův „valašský triptych“ se sice dvěma svitami jakoby uzavírá, ale jistě ne zcela, neboť Valašsko bylo a asi zůstane niternou básníkovou inspirací i dál: kam ono „dál“ povede, musíme už nechat na něm.

Ivo Pospíšil

Ivo Odehnal: *Šaman z Kančích hor pouští žílou motýlům paměti (Dvě valašské svity)*, Sursum, Tišnov 2013



Meandry života v šedé zóně

Daňkovy paměti zachycují jednu z podob normalizační intelektuální kariéry

★★★★

Knihy *Kam utek Stolkolet* přináší vzpomínky Václava Daňky (1929), básníka, rozhlasového redaktora a překladatele z maďarštiny, řečtiny, perštiny a především ruštiny. V dobách, kdy cokoli ruského páchlo servilní oficialitou, si vybíral k převodu převážně autory režimem jen trpěné. Kdo v citlivém věku poznal třeba Daňkovy překlady Bulata Okudžavy, už jen těžko mohl přijmout pohrdavý obraz Rusů jako krvežíznivých barbarů. Ve svém vzpomínání se Daněk jeví jako rozšafný vypravěč se smyslem pro výmluvný detail, jako extrovert i svérázný sólista, pracovitý perfekcionista i provokující bohém, svědek své doby, který osobně poznal řadu literárních prominentů, jakými byli Ilja Erenburg nebo Ismail Kadare. Nezvykle znějící název knihy pochází z jednoho výslechu, kdy si estébák vyložil po svém ruskou frázi „столько лет убегло“ jako zprávu o něčí emigraci.

Autor vzpomíná na své dětství strávené v Sudetech, kde byl jeho otec učitelem, i na válečný

pobyt v Táboře. Popisuje cestu na helsinskou olympiádu s Fučíkovým souborem i studia na Karlově univerzitě, kde ho učili František Götz, Zdeněk Mahler nebo Sergej Machonin; právě ten mu poradil práci v rozhlase, která nadanému mladíkovi umožnila skloubit zájmy literární, hudební i divadelní. Čtyřicet let, jež Daněk v rozhlase strávil, je typickým příběhem „šedé zóny“, snahy zprostředkovat posluchačům to nejlepší ze světové kultury navzdory omezené a zlovolné cenzuře. Autor uvádí historiky ilustrující absurditu doby, kdy mohl literární redakci šéfovat člověk, který jméno Rimbaud vyslovoval jako „Rimbuda“.

Vzpomíná také na své služební cesty: stihl navštívit Albánii, těsně před tím, než ji diktátor Hodža definitivně uzavřel i návštěvníkům z Východu, a líčí ji jako zakleté království spojující prvky středověku a orwellovské super-totality. Při návštěvách Moskvy se setkával s různými postavami: na kulturu specializovanými fyzly, autory publikujícími v samizdatu i literárními legendami, jako byl Alexej Kručonych, přítel Majakovského, který žil jen z toho, co utržil v antikvariátech za knihy podepsané zčítankovatělými (a neškodnými, protože mrtvými) generačními druhy. Když se o tom dozvěděl Andrej Vozněsenski, prohlásil: „Stydím se za tenhle svět i za sebe v něm.“ Bizarnost normalizační doby ilustruje Daňkovo vysvětlení, proč prošel tehdejšími prověrkami — prý nad ním držel ruku sám Donát Šajner, jeden z nejprizpůsobivějších českých literátů všech dob, který kdysi podepsal prohlášení Dva tisíce slov a Daněk o tomto jeho poklesku věděl. I tehdy však byli ve vedení rozhlasu slušní lidé, kteří dokázali

odolávat politickým tlakům: jmenovitě se Daněk zastává před novodobými kádrováky Jana Tůmy a Stanislava Neuberta.

V roce 1989 stál Václav Daněk u zrodu českého PEN klubu a připomíná při této příležitosti světový kongres PEN klubů, konaný v Praze v roce 1994, na který už mohli vycestovat i „problémoví“ ruští spisovatelé. Daněk vzpomíná i na dosud nedocenené experimentální Audiostudio, které vedl v první polovině devadesátých let a které nakonec zlikvidovala neviditelná ruka trhu, vůči níž není imunní ani veřejnoprávní rozhlas.

Škoda nepříliš pozorné redakce, jíž uniklo zkomolené příjmení vlasovského generála Buňačenka i řada stylistických neobratností: „že si moji nedisciplinovanost může přečíst i v posudcích“, „nástupce Tondy Brouska Rudolf Matys (...) se stal jeho přinejmenším důstojným nástupcem.“ Stejně tak označení „vyděděnec“ na Gruzíny vyhnané z Abcházie moc neseď. A dobrý redaktor by snad mohl poněkud otupit hrot také občasným sklonům k samochvále, projevující se častým citováním sebe samého nebo zdůrazňováním, jak nesmírně Daněk vynikal coby pěvec, atlet či šachista. Přes místy přílišnou subjektivitu, která je ovšem běžnou nectností memoárové literatury, jsou jeho zápisky cennou výpovědí přibližující rub i líc údělu intelektuála ve dvacátém století.

Jakub Grombří

Václav Daněk: *Kam utek Stolkolet*, Radioservis, Praha 2013





Dlouhá cesta zpátky

Psychologický román
o předivu vazeb
k místům, lidem
a minulosti

★★★

Kdo se jenom trochu zajímá o americkou literaturu, tomu jméno Toni Morrisonové rozhodně není cizí. Její ranější díla mapují život Afroameričanů v době, kdy ještě rasismus nikoho nepohoršoval. Odbornou veřejnost upoutala již svým debutem *Velmi modré oči* (1970) z prostředí černošské komunity středozápadní Ameriky, kde přibližuje nejen podřadné postavení Afroameričanů ve společnosti, ale také se dotýká v té době ožehavých témat incestu a pedofilie. Za její nejslavnější román *Milovaná* (1988) obdržela Pulitzerovu cenu a jako první afroamerická spisovatelka získala v roce 1993 Nobelovu cenu za literaturu. Jedna z nejvýraznějších autorek afroamerické literatury Toni Morrisonová ani v pokročilém věku rozhodně nedává literární tvorbě vale. Nyní přichází s novým románem *Domov*, zabývající se rodinnými vazbami a kořeny.

Frank Money, navracející se z války v Koreji, se snaží vyrovnat se svou minulostí plnou traumat. Navíc opět musí bojovat, tentokrát

o svůj ztraceným sociální status. Kvůli počáteční amnézii, se kterou se probírá v ústavu pro duševně choré, se otevírá mnoho nedořečených témat nejen Frankova života. Spolehlivá vyprávěcí strategie retrospektivy přivádí čtenáře k odkrývání dalších a dalších indicií, z nichž lze nakonec poskládat celý hrdinův příběh. Plynulý proud děje je zpomalován důsledným střídáním hrdinů Franka a jeho sestry Ycidry, zvané Cee. Zpočátku tak pouze naznačující detaily jsou v dvojí perspektivě beze zbytku vysvětleny, tak trochu na úkor čtenářovy imaginace. V místě, kde už mozaika příběhu začne zapadat do sebe, začíná nová kapitola jiným úhlem pohledu, který dopoví případné nejasnosti. Pokud trochu toho tajemna některé dějové mezery poskytnou, objevují se v textu Frankovy dopisy, pravděpodobně adresované přímo autorce: „Popiš to, jestli dokážeš.“ nebo „O pár stránek dřív jsi psala, jak jsem si byl jistý tím, že..“, které jakoukoli nejistotu vylučují.

V knize *Domov* se Morrisonová snaží vyhnout omezenému pohledu na neutěšený život černošského obyvatelstva padesátých let. Více než problematikou rasismu, i když se jí občas dotýká, se zabývá silnou, až fatální vazbou na místo původu člověka. Celý román je hledáním cesty domů, kořenů, přičemž tento patos je v příběhu přítomen neustále. Frank se po příchodu z války cítí vykořeněn. Vzpomínky na jeho dětství v malém městě Lotusu ve státě Georgia nejsou nikterak růžové a jediný člověk, na kterém mu záleží — jeho sestra —, se odstěhoval pryč. Cee chtěla co nejrychleji Lotus opustit, aby začala lepší život, odchod z domova jí ale nové štěstí nepřinese.

Obě postavy jsou determinované svou minulostí spojenou s rodným krajem natolik, jako by bez svého domova nemohli spokojeně žít. Teprve po společném návratu do jejich otčiny nastává katarze. Frank konečně dokáže odhalit své traumata z války a začne přemýšlet nad svou budoucností. Cee se po tragické události rychle zotavuje a ze submisivní dívky se mění v zodpovědnou ženu. Až absurdně rychlá pozitivní proměna obou postav vyvolává ve čtenáři dojem, že mu něco muselo uniknout.

Morrisonová vytvořila obraz vesnice, která je ghettem s vlastními pravidly. Staví do kontrastu topos města jako prostředí pokroku a pokrytectví a topos venkova, kde lidé žijí v sepětí s přírodou. Nelze ale očekávat žádnou rustikální selanku. Nic není černobílé a dobro nevíteží nad zlem. Nebo alespoň ne úplně a vždy je vykoupeno pořádným peklem. Výrazným kladem pro zprostředkování těchto útrap je objektivní vyprávěč ve třetí osobě, který svou nezúčastněností nahlodává čtenářský klid. Navíc zhuštěný děj přinášející neustálé napětí a přitažlivé téma vykořeněného člověka hledajícího zázemí dělá z *Domova* dobrý psychologický román s řemeslně skvěle propracovanými narativními strategiemi.

Simona Pinnerová

**Toni Morrisonová: *Domov*,
přeložila Zuzana Mayerová,
Odeon, Praha 2013**





Masakr s happy endem

Aluze na dobrodružné romány devatenáctého století je především krvavější

★★

Britská novelistka a autorka jedenácti románů Carol Birchová je českému čtenáři v podstatě neznámá — *Jamrachův zvěřinec*, který si v roce 2011 vysloužil užší nominaci na literární cenu Man Booker, je její první knihou přeloženou do češtiny a kritiky je řazen mezi představitele stále velmi populárního žánru historické fikce. Vypravěčem a hlavní postavou příběhu je Jaffy Brown, osmiletý chlapec, jenž se v Londýně živi sběrem mincí, které vylupuje z lidských výkalů. Podobnost s Dickensovými dětskými hrdiny není náhodná, také popis viktoriánského velkoměsta nemůže nepřipomenout ulice z románu *Oliver Twist*. Jaffyův osud se změní ve chvíli, kdy se střetne s uprchlým tygrem z Jamrachova zvěřince, jehož majitel chlapci nabídne práci ve svém obchodě s exotickou zvěří. Spolu se svým kamarádem Timem a jeho sestrou Ishbel stráví Jaffy zbytek dětství v relativním dostatku a štěstí. Pak ale přijde výzva — vydat se spolu s Timem na námořní výpravu okolo světa a přivést „draka“ (nejspíš varana

komodského) — bájně zvíře, o jehož existenci kolovaly v polovině devatenáctého století jen nepodložené zprávy.

Autorka sama přiznává dvě historické skutečnosti, které knihu částečně inspirovaly: postavu Charlese Jamracha, londýnského obchodníka s exotickými zvířaty, a slavné ztroskotání velrybářské lodi *Essex* v roce 1820. Důležitější než tato fakta je ale literární kontext románu: Jaffyho první měsíce na lodi a pátrání po „drakovi“ na ostrovech Indického oceánu jsou částí příběhu, která představuje sice barvitou, ale v podstatě nekonfliktní a konvenční variaci na dobrodružné příběhy pro chlapce z dob britského impéria včetně standardního obsazení velrybářské lodě, pocitů úžasu nad nekonečností moře a vzrušujících příprav na lov ještěra. Ztroskotání *Essexu* se stalo inspirací jedné z nejznámějších knih anglosaské literatury — Melvillova *Moby Dicka*. Birchová nechává vítězoslavně polapeného „draka“ z lodi nejprve uprchnout a po rychlém sledu tragických událostí před čtenáři rozvine další utrpení (zatím) přeživších členů posádky. Na více než sto stranách pak sledujeme postupný proces fyzického i mentálního rozkladu tuctu námořníků, kteří se nakonec uchýlí ke kanibalismu a v konečné fázi i k losování o to, kdo bude obětován v zájmu přežití ostatních. Tato část románu obsahuje tak detailní a grafické popisy tělesného utrpení, že se dá čekat (i chápat), že část čtenářů knihu buď rovnou odloží, nebo pasáž přeskočí (jsou zaznamenány výpovědi čtenářů, kteří při četbě omdlívali). Zároveň je vyprávěna v tak úmorně pomalém tempu, aniž by se v ní událo cokoli překvapivého (dá se čekat, že po prvním

rozporcovaném a snědeném přijde druhý, třetí a tak dále), že i otrlejší čtenáři znuďeně zalistují směrem k závěru. Tam na všechny, kdo se nenechali znechutit nebo znudit, čeká zaslužený happy end: Jaffy se, jako jeden ze dvou přeživších členů posádky, vrací do Londýna a po počátečních pocitech viny a vykořeněnosti se nakonec dá dohromady s Ishbel, svou dětskou láskou.

Birchová si bohužel volbou tématu naložila příliš velké sousto. Jako parodie či odpověď mužským velikánům literatury devatenáctého století román neobstojí; je spíše jejich uctivým a prvoplánově krvavějším následníkem než subverzní aktualizací, která by odhalila vnitřní konflikty patriarchálního imperialismu, přinesla nový vypravěčský hlas, úhel pohledu a podobně. Extrémnost Jaffyho zážitků z plavby autorka nedokáže zachytit jinak než naturalistickým drobnopisem zrakových, chuťových a sluchových vjemů a ani zpětně se od hlavního hrdiny nedočkáme originálnějšího konstatování než triviální deklamace: „To, co jsem viděl a udělal a čemu jsem byl vystaven, je věčné, je mou součástí stejně jako krev a kosti.“ Nechat svého hrdinu přežít tak extrémní polohy lidské existence jen proto, aby pak svou zkušenost mohl popisovat pomocí takových banalit, je buď vypravěčská krutost, nebo neschopnost.

Klára Bicanová

Carol Birchová: *Jamrachův zvěřinec*, přeložil Tomáš Kačer, Host, Brno 2012



G. jako Giovanni

Román na donjuanské
téma — non nova, sed
nove

★★★

Věnováním „Anye a jejím sestřím z Women's Liberation“ předznamenává John Berger mnoho ze svého románu *G.*, kterým se zařazuje do linie spisovatelů svedených archetypem sevillského svůdce Dona Juana (sem patří i Puškin, Kierkegaard, Shaw, Camus a další). Ačkoli je pro českého čtenáře jméno Johna Bergera spojeno především s odbornými texty z oblasti fotografie a výtvarného umění (za všechny připomeňme jen seriál *BBC Ways of Seeing* nebo práci *O pohledu* vydanou u nás nakladatelstvím Fra), jedná se o významného současného anglického spisovatele, publicistu, uměleckého kritika a výtvarníka. Za román *G.* získal Bookerovu cenu (anglická obdoba americké Pulitzerovy ceny), za další román *From A to X* byl na tutéž cenu nominován.

Variace na donjuanské téma vyvolává otázku, zda je vůbec

možné vyprávět v příběhu milovníka a volnomyšlenkáře ještě něco nového. Po přečtení Bergerova románu bude první intuitivní odpověď pravděpodobně „ne“. Ale lze jej vyprávět nově (podle staré exegetické poučky *non nova, sed nove*)! Berger zasazuje svého G. do Evropy na přelom devatenáctého a dvacátého století, do doby, kdy se rodí moderní svět revolucí, aviatiky a pozvolna se probouzející ženské emancipace. Vyprávěním se proplétají postavy smyšlené, historicky reálné (Gavrilo Princip, Garibaldi, Geo Chávez — iniciály G. v těch jménech jsou jistě náhodné) a postavy ženské. Z těch má každá jiné poslání, jiný osud, jiné společenské postavení (teta Beatrice, madam Hennequinová, slovinská dívka Nuša), všechny však pociťují podřadnost ženské role. Předvídatelná aférka s G., která hrdinky spojuje, však tyto ženy neřadí do role slabých svedených obětí, nýbrž je výsledkem jejich vlastního, byť omezeného, svobodného rozhodnutí. Giovanni jako nástroj ženské svobody — to je to nové, co Berger ve starém příběhu objevuje, to je skutečné věnování Women's Liberation.

Možná více než prostým dějem zaujme román formální výstavbou — tak jako hovoří o úsvitu moderního světa, je sám poklonou modernímu románu. Žánrově obtížně zařaditelný text, připomínající některými prvky metaromán, jinými nový román, vzdáleně evokuje Joyceova *Odyssea*. Nedodržování vypravěč-

ské pozice, občasný hlas autora, vnitřní monology (především) ženských postav, patrné odkazy na archetypální téma, narušování časové struktury, teoretické úvahy o erotice a sexu, to a mnoho jiného přivádí na myšlenku o druhém (nebo prvním?) záměru knihy coby oslavě moderní literatury. Na mysl se však vtírá úvaha, zda má ještě dnes moderní román co říci, zda nejsou modernistické postupy v současném románu pouhou literární ekvilibristikou.

Je jasné, že Berger patří k typu spisovatelů užívajících si své rozumové suverenity, jejichž knihy se řadí mezi „ty chytré“, které kladou i na intelektuálního čtenáře vysoké nároky svojí mnohovrstevnatostí a potřebou encyklopedického čtení. Dobrý román tohoto typu však zůstane přístupný (být třeba bez vytěžení plného potenciálu) každému čtenáři, protože funguje především jako vyprávění, jako literatura a není omezen pouze na literární hrátky s aluzemi, tak drahé literárním snobům. Přiznejme si ovšem, že *G.* na této pomyslné hranici balancuje, a ačkoli netrpí nedostatkem poutavosti a jistě má svému čtenáři co nabídnout, riskuje svou zatmělostí budoucnost knihy, která se zařadí na seznam románů, o kterých každý mluví, ale které nikdo nečte.

Hana Řehulková

**John Berger: G.,
přeložil Robert Křestán,
Barrister & Principal, Brno 2013**



Smysl života v orgasmu

Pornografická plavba na masturbárce záhy nudí



Nicholson Baker je autorem několika kratších próz, literatury faktu a především deseti románů. Dosud největší ohlas sklídl třetí *Vox*, a to z čistě bulvárních důvodů — jeden výtisk totiž Monika Lewinská věnovala Billu Clintonovi. Následující vědeckofantastická *Fermata* vyšla i u nás v roce 1997. Od té doby o Bakerovi český čtenář nejspíš slyšel spíše náhodou. Změnit to má *Libidarium*.

Těžko říct, zda by se *Libidarium* dočkalo překladu bez pornografické vějíčky. Skutečnost, že jej vydalo Argo, možná zaujme i ty, kteří popisu sexuálního aktu na stránkách knih nehodují. Konzumenty obskurní literatury má zase potenciál oslovit vtípně lascivní přebal knihy. Dokonalý produkt doby holdující povrchu. Jenže *Libidarium* ničím jiným není, což recipientům tázajícím se po přidané hodnotě prostě nemůže stačit.

Úsečné propagační materiály na *Libidariu* vyzdvihují především Bakerovu schopnost bavit neortodoxním humorem. Jeho vrchol však představuje právě (původní) obálka knihy.

Provokativní náznak zůstává románu samotnému cizí. Americký prozaik popisuje jednotlivá fantastní témata s exploatační doslovností, tajemství a překvapení zde nemají místo. Vypráví přitom příběh, který nemůže fungovat bez metaforické zkratky. Té však věnoval pouze naprosto marginální prostor. Výjimek, které problémy obyvatel *Libidária* přiblíží charakteru současné civilizace, je poskrovnu. Jde například o rozhodnutí muže nespokojeného se svým mužstvím obětovat paži za větší penis. Nebo ženu obřezanou v rámci běžné letištní kontroly. Tudy mohla vést cesta. Jenže Baker ji vždy raději opustí a vydá se zpět do světa alibistické surreality. Ačkoli se zpočátku snaží načrtnout alespoň základní chod libidózního časoprostorově neurčitého světa prostřednictvím jednotlivých postav a způsobu, jakým se do ráje lascivity dostanou, čtenář si kompaktní obraz *Libidária* nakonec sestaví jen stěží. Selhala rovněž snaha rozlišit jednotlivé charaktery postav.

Baker až moc těží z možnosti, které mu prostředí bez pravidel a jasně stanovených zákonitostí poskytuje. V *Libidariu* je prostě možné všechno a běda čtenáři pátrajícímu po logice. Estetika všech možných otvorů na lidském těle legitimizuje směry, kterými se Baker zrovna rozhodne děj vést. Je libo let přístrojem, který reguluje kvalitu pornografických filmů, nebo soulož se stromem? Bez problémů. A to je dost možná zásadní problém celého románu. Spisovatelé vypadla z rukou uzda, na které měl držet fantazii. A nevádí mu to. Vžívá se v tom. Jenže za jiných okolností právem kritizované mantinely mají v podobných případech své opodstatnění.

Tomu odpovídá také zvolený způsob vyjadřování. Baker volí cestu co možná nejkratších vět. Souvislé vyprávění staví na vedlejší koleji, důležitější jsou pro něj pikantní a co nešokantnější drobné pointy. Ty se snaží podporovat i zvoleným výrazivem. Drží se pubertálně jednoduchých slovních spojení. Navzdory vynikajícímu překladu Roberta Hýska všechny ty kundoštěpy, perokurky a masturbárky po několika anekdoticky rozvíjených kapitolách začínají nudit.

Honba za co nejobskurnějším naplněním sexuálních tužeb nemá v románu genderového favorita. Orgasmus je podle Bakera alfou a omegou existence mužů i žen. Příslušnice kdysi něžného pohlaví jdou za svým cílem se stejnou vervou jako archetypální svalnatí a po všech stránkách vyvinutí samci. Koneckonců *Libidarium* řídí ženy. Jenže kvůli tomu, že se o jejich pohlavních útrobách dozvíme i zcela niterné detaily, zatímco lebka zůstává výhradně nádobou neřesti, je to vlastně jedno. Nicholson Baker je mužem, jehož tvorbu minimálně v případě *Libidária* skutečná emancipace neposkrvnila. Byť se patrně snažil dokázat opak.

Místo *Libidária* není na polici vedle *120 dnů Sodomy* (na to šokuje příliš povrchně) ani na nočním stolku čtenářek unikajících k padesátkám erotických odstínů (na to šokuje příliš extravagantně). *Libidarium* zůstává jen hříčkou svého druhu.

Ivo Michalík

**Nicholson Baker: *Libidarium*,
přeložil Bob Hýsek,
Argo, Praha 2013**





Oheň paměti

Norský román o návratech k sobě

★★★★★

V Norsku je převážná většina domů dřevěná. Platí to pro rodinné domy, hospodářská stavení, a dokonce i sídla veřejných institucí, zvláště pokud jsou na venkově. Nashromáždí-li se někde nedopatřením jen trošku větší množství kouře, můžete si být jisti, že se okamžitě spustí požární hlásiče a své připálené topinky budete pojídat v pyžamu před domem a ještě pod dohledem hasičů. V žánrově smíšeném románu *Než shořím* se Gaute Heivoll (1978) vrací do doby, kdy ještě většina domů žádný požární hlásič neměla a fakt, že se v malé obci objeví žhář, byl s ničím nesrovnatelnou pohromou.

Pro Heivolla znamenalo vydání jeho deváté knihy definitivní průlom a velký úspěch korunovaný prodejem práv do mnoha zemí a udělením Bragiho ceny, která má za úkol vyznamenávat novou norskou literaturu.

Čím si román vysloužil úspěch? Shrme-li jeho charakteristiku do několika slov, byly by to „empatie“, „upřímnost“ a „sentiment“. Částečně autobiografický vypravěč (v ich-formě) se vrací do doby krátce po svém narození, kdy obec Finsland, kde tehdy bydlel, postihla série požárů, za nimiž stál

místní psychicky labilní mladík. Současně s touto (hlavní) dějovou linií, která má detektivní zápletku, líčí hlavní postava, už v roli známého spisovatele, svůj návrat domů a genezi samotného románu. Ve třetí linii pak skrze boj svého otce se smrtí zachycuje své vlastní rozhodnutí zběhnout ze studií práv a stát se literátem. K tomu se připojují další odbočky ze života obyvatel Finslandu, především pak ze života samotného žháře. Kombinace dějových linií však autor provádí poměrně citlivě, čímž dosahuje organického celku, byť může mít čtenář chvílemi pocit, že o postavách, které vstupují do děje jako důvěrně známé, vůbec nic neví. To je snad vedlejší nežádoucí účinek prostého faktu, že jejich předobrazem jsou skuteční lidé, které autor znal.

Kromě oné detektivní linie lze tak v textu vystopovat dokumentární prvky nebo jej číst jako svébytný bildungsroman či „román o románu“ — tedy metaromán. Sledujeme nejen autorovo narození a první měsíce života poznamenané právě žhářskými útoky, ale také zrod jeho spisovatelské dráhy. Paralelně však též osud mladíka, z něhož se později stal žhář. I když se Heivoll snaží nedotvářet uměle spojení mezi svou životní dráhou a dráhou žháře, mírné podsouvání náznaků tohoto druhu je tu patrné.

Zvláštní je, že ačkoli už na začátku poznáme identitu původce požárů, vyprávění ani pak nepostrádá tah. Napjatě vyčkáváme, jak se celá obec postupně vyrovnává s tím, že požáry nejsou náhodné a že za nimi pravděpodobně stojí někdo z jejího vlastního středu. Nejsoustředěněji pak Heivoll líčí samotnou žhářovu rodinu a zejména pak vztah matky k nenormálnímu mladíkovi.

Výše zmíněná upřímnost je však Heivollovi místy i na škodu. Ale jak se jinak vyrovnat s tím, že chce psát o skutečných událostech, které ale sám nepamatuje, protože ho kolem vypálených domů vozili v kočárku? A protože nechce se svými postavami nakládat tak, jako to udělal Laurent Binet ve svém *HHhH*, přebíhat od romantizující volné fabulace k uměřenému konstatování historických faktů, je prostě jen upřímný. Výsledek by měl být zákonitě „děravý“, ale Heivoll doplňuje upřímnost empatií ke všem postavám, a to zvláště ženským, přičemž si touto psychologickou rekonstrukcí u čtenáře umazává minusové body. Právě empatie a láska k rodnému kraji a k jeho obyvatelům jsou hlavním pilířem, na němž úspěch románu stojí, třebaže by se mu dal vyčíst až zbytečný sentiment. Ten je však vyvažován strážlivým a zároveň velice poetickým popisem kraje. Celek působí plynule, spojitě a vyvrátě.

Stručně řečeno, knize by zřejmě prospělo určité upozadění vlastního životního příběhu, nicméně Heivollovi se podařilo obrousit úskalí zvolené kombinace žánrů díky nevidané senzitivitě, vypravěčskému umu a také příležitěmu jazyku, což sečteno a podtrženo činí z románu skvělý čtenářský zážitek.

Daniela Mrázová

**Gaute Heivoll: *Než shořím*,
přeložila Kateřina Křišťůfková,
Vakát, Brno 2012**

Slova v rozeklaném jazyce hada

Lenka Daňhelová

Přít se s autorem. Zazlívát mu, že vidí svět jinýma očima, mluví víc než já, přemýšlí a vypovídá o myšleném jinak — přestože hovoříme stejnou řečí. Přijmout ho i přes to všechno a neupírat mu právo vyjádřit, co má na srdci. Jaká úžasná cvičení tolerance může nabídnout poezie. Jaké možnosti nám skýtá, pokud jsme ochotni je přijmout a neutnout tuto jedinečnou výměnu dětinským gestem odmítajícím jakýkoli pokus o dialog...

„Tvůj jazyk je plný příběhů / Kdykoliv se je snažíme přeměřit / Nemáme si náhle o čem povídat / Jsou to dlouhé čáry / Které mě zneklidňují protože nikam nevedou“ — **Jan Gabriel** (1949) jako by v básni „Vlnění“ ze sbírky *Rozhazení chodci* (dybbuk, Praha 2013) sám podal jeden z možných opisů své poezie, neuchopitelně unikavé a tajemné, hlásící se k surrealismu a prozrazující zálibu v koláčích. Předtím, než zmizí ve ztracenu, zanechají znepokojivou stopu ve vědomí. Jejich rozbíhavost dráždí, občas jako by toho bylo už příliš a ona roztěkanost od textu odvádí.

Básně jsou to však velmi osobité a jejich kouzlo se často odhalí až při druhém či třetím čtení. Je to krásné — jako reflektory aut klouzající nocí po stěnách temného pokoje.

Jako zjevení na mě zapůsobila kniha *A to si pak můžeš říkat, co chceš* (dybbuk, Praha 2013) autorů **Heleny Skalické** (1951) a **Pavla Novotného** (1976). Přesněji: svérázná bytost a pozoruhodná výtvarnice Helena Skalická překotně vypráví různé příběhy ze svého neuvěřitelného života a básník Pavel Novotný je zaznamenal na audionahrávkách, později přepsal a uspořádal do hutné sbírky. Ta se stává svébytným zápisem životních osudů člověka, kterého máme při setkání na ulici nutkání zařadit do houfu lidí „sociálně nepřizpůsobivých“ a dále se jím nezabývat. „Když sem ve stresu, tak mám v celém těle svérák. Sevře ti to horem dolem tělo a najednou nevíš, co děláš, nikam před sebou nezalezeš. Padaj na tebe hnusný černý myšlenky. Zklidniš se sice tím kreslením, trochu ten svérák uvolniš, ale jenom napůl, stejně pak musíš jít do sklepa, bejt tam úplně sama, schovat se tam před klientima. Honem něco poštipat, rozbít třeba starou almaru a nacpat ji do kotle, rozštípat obrovské špalek, starou králikárnu nebo aspoň pár židel.“

Kniha je mimo jiné klíčem k tvorbě této výjimečné představitelky výtvarného žánru *art brut*. Ale také nám přináší zprávu: i duševně nemocný člověk je myslící a cítící bytost, být mu my ostatní, údajně zdraví, nejsme ochotni tento status přiznat.

Riskuji, že mě vykladači a recenzenti sbírky *Adieu Paris* (naklada-

telství Aleš Prstek, Olomouc 2013) autora **Vladimíra Křivánka** (1951) obviní z povrchního čtení, jak už to pro jistotu preventivně udělal autor doslovu — ale při vši účtě i k těm nejsilnějším místům sbírky přiznávám, že já hledám hloubky jinde. Místy se básníkovi v jeho čtyřverších daří zachytit pocit smutku a marnosti z nezadržitelně plynoucího času způsobem jedinečným: „Kdysi jsem toužil vyzpívat tíhu prachu, / dnes tíhu lásky neunesu. / Zbývá jen zapsat vlastní pád. / Zbývá dech mrtvých na sklech okenních.“ Daleko častěji však mám pocit, že hloubku prožitku převyšuje řemeslná zručnost.

Sám autor vědomí rizika opakování a obavu z vyprázdňování tisíckrát vypovězených slov přiznává, což je sympatické: „Rubáše mlhy v ulicích. Pach listí / u hřbitova. Hluboký smutek... / Chci to říct / starými slovy znova.“ Začíná mi vadit ve chvíli, kdy sklouzává k rutině: „Seina jak žena neznámá / hřebeny mostů sčesává si vlasy / vlna za vlnou — hlubina / rozkoše, vášně, tajemství a krásy“, nebo kde popouští uzdu sentimentálnímu bilancování, nivelizování a klíše: „Na všechno se vždy zapomene. / Na lásku, štěstí, člověka. / Utonou naše stíny v řece, / co životem nám protéká.“

Cítím autorovu náklonnost, ba přímo propojenost s Janem Skácelem, ale také množství různých literárních výpůjček, neautenticity a banalit. Ale přiznávám, namícháno je to v poměru, který mi nedovoluje knihu odložit s přesvědčením, že vracet se k ní znovu nemá smysl.

Ohmatávání vlastní nespokojenosti a neschopnosti proniknout hlouběji než jen k povrchním každodennostem, ještě ani ne revolta,



protože i k ní musíme mít viníka, texty, které je těžké brát jinak než jako monotónní lamento na něco neurčitěho, co nás bolí, netrápí však natolik palčivě, abychom původ bolesti zkoumali a osahali. Zůstává jen smutné žití přítomným okamžikem, odmítání minulého i budoucího, neurčité vědomí, že ještě je co ztratit — a neodbytný pocit, že to, stejně jako všechno dosud, spolehlivě ztratíme: „zítra ráno bude / nový den / nový den jako / nová šance / nová šance / si ublížit // ublížit jinak // ublížit víc“. Naději, že by to mohlo být jinak, že je možné z tohoto začarovaného kruhu vystoupit, ve sbírce *Ještě je co ztratit* (JT's nakladatelství, Kruceburk 2013) autora **Jana Těsnohlídka mladšího** (1987) nenacházím. Právě tato povrchnost nazírání na všechno kolem sebe zajišťuje, že nikdy nebude líp, že k žádné hlubší reflexi se — zatím — neschyluje. V tomto směru Těsnohlídkova nová sbírka nevybočuje z jeho dosavadní tvorby. Jistě mluví z duše řadě autorových vrstevníků, neboť pojmenovává jakýsi nejasný pocit křivdy, který cítí, aniž by znali její původ. Je to působivé — ale bez jakéhokoli hlubšího přesahu; matně chápu, že právě jeho absence je důvodem oné neurčité nespokojenosti.

Při čtení básní **Michala Matzenauera** (1947) ve sbírce *Ostrovny v hlavě* (dybbuk, Praha 2013) často pomýšlím na absurdní povídky Daniila Charmse. A opravdu, ke konci sbírky dokonce narážím na „Pokus o poctu a vzpomínku“ na zmíněného ruského spisovatele. V básních ovšem občas nacházím zajímavé pointy, které surrealistický výjev posunou do jiné roviny: „Ta osoba držela mléko / ale to mléko bylo v lahvi / takže

to bylo dřív // A když mluvila / bylo to tak intenzivní / jako by se zároveň ptala / jenže nebylo jasné / ani o čem mluvila / ani na co se ptala // Byla to naše situace / ve které jsme se narodili / a která nás celý život / na rozdíl od naděje neopustila.“ Celá kniha je pokusem vyjádřit pocit člověka, který (z)troskotá na opuštěném ostrově — a moře kolem sebe vidí jen on. Tedy existenciální úzkost, servírovaná ovšem tak, aby byla srozumitelná i kumpánovi u stolu po pátém pivu, okořeněná sarkastickým šklebem trosečníka z povolání, aby náhodou někomu neukápla slza dojetí. Přesto i ostřílený trosečník přiznává touhu po něže, byť nemusí být nutně z lidského světa: „Včera byl den / na který nezapomenu / pohladil mě vítr.“ A celou sbírku v tomto smyslu zjemňují — a znejistují — také autorovy ilustrace.

Nejmodernější retro Daniela Razíma (Nakladatelství Jalna, Praha 2013) — to je především směsice nejrůznějších veršů na nejrůznější témata, která nic nesjednocuje — a to nesjednocení má být zřejmě hlavní předností knihy, která pokud něco hledá, tak to obratně zastírá.

Typografii bych nazvala nápaditou, pokud by různých typografických hrátek nebylo tolik nadužíváno. Odkaz na Apollinairovy kaligramy potěší, stejně jako připomínka hravých textů Jiřího Suchého... Ale čeho je moc, toho je příliš. Čas od času se vynoří silný obraz, který vzápětí autor shodí, jako by se zalekl přílišné vážnosti. V tom kufříku plném haraburdí by se občas daly najít poklady, ale jak už to s takovými přečpanými zavazadly bývá, zhusta přesycení je zaklapneme, aniž bychom je prohrabali celá. Člověk je prostě

tím nemírným lehkonožným šaškovaním brzy poněkud znaven.

„Možná že / mezi říší nutnosti / a říší svobody / zeje propast / pravděpodobnosti. // Možná že / propast mezi JÁ a TY / nás nerozděluje v MY, / nýbrž spojuje v ON.“ Existenciálně laděnými básněmi **Daniel Hradecký** (1973) ve sbírce 64 (Perplex, Opava 2013) ohledává sama sebe v čase a prostoru, opatrně klade otázky a zjišťuje stav věcí, odhodlání sestoupit ve svém hledání i do podsvětí. Je přibližně v polovině své životní cesty — a je to znát; sbírka má často zřetelný bilanční ráz. To není míněno jako výtka; autorova neochota smířit se s jednoduchými řešeními je sympatická.

„Kdo řekl A / po zbytek svého životání / rytířsky bude hledat grál / onoho B / které se musí říct / aby se nad peklem všeho, všeho / na niti s provazochodci slov / udržela věta světa.“ („Nekyia“). Zjištění nejsou vždy zrovna útěšná: „protože už nechceš, / a za trest máš [...]“ a „skýtaš tak žalostný pohled / a odmítáš rozumnou řeč, / krom nejasného tvrzení, že oči navrch hlavy / znamená / mít uši zalité voskem.“ Cyklus básní „Memorandum“ je pak v souladu se svým názvem rámován návody, jak život — tedy tu jeho zbývající část — uchopit. „Jakmile si začneš všímat stromů, / stromů vyšších, ale mladších než ty / je nejvyšší čas konečně a naposledy začít.“ A vědom si jejich dvojsečnosti současně nabádá: „Jsou to slova v rozeklaném jazyce hada. / Zapamatuj si je a hada zabij.“

Autorka je básnířka a překladatelka.

čtení na únor

9 Jasně rudá krev probublávala
skrze hřidel uprostřed
astronomického ciferníku. 6

Petr Stančík

91

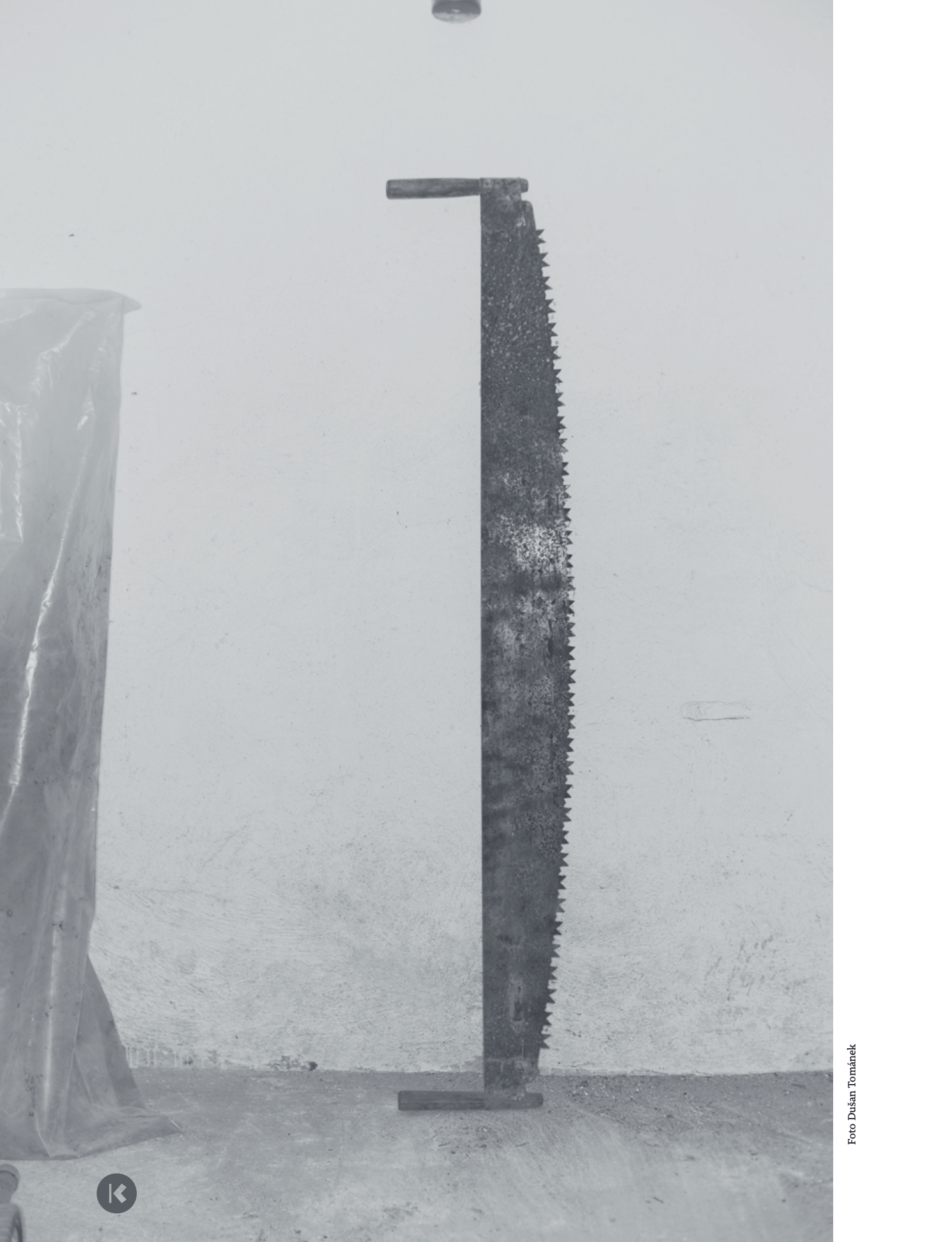


Foto Dušan Tománek



Mlýn na mumie

aneb Převratné odhalení komisaře Durmana

Petr Stančík

„Komisař Durman v této staropražské detektivce vyšetřuje sérii bizarních vražd, hodně času však věnuje ženským vnadám, dobré krmí, zrzavému moku či vybraným vínům. Dobrodružný příběh je plný poezie i vtipu. Milovníci historie ocení Stančíkovu znalost dobových reálií. Všechno působí starosvětsky klimbavě, ale nesměl by se psát rok 1866, jímž paradoxně i symbolicky počíná moderní nacionalismus a jiné -ismy, komunismus nevyjímaje. Durman má sice ještě před sebou pět zdánlivě

idylických desetiletí, žije však zároveň v době, kdy se rozorávají mohyly a parní mlýny melou kosti starých bojovníků na spodium pro cukrovary. A ten bílý prášek je již drogou naší doby. Stančík vytvořil nejpražštější knihu současnosti, a kdyby dnes psal Angelo Maria Ripellino novou *Magickou Prahu*, nemohl by tento majstrštyk v pojednání o pražské literatuře pominout,“ poznamenává Bogdan Trojak k nové knize Petra Stančíka, ze které přinášíme ukázkou.

Jasně rudá krev probublávala skrze hřidel uprostřed astronomického ciferníku, stékala přes sluneční rafiji, odkapávala z prstů zlaté ruky, pod nohama Smrtky kanula po kamenné fióle na hlavu sochy Hvězdáře a odsud se řinula do šířící se kaluže na chodníku.

Komisař zacloumal klikou maličkých dvířek vedoucích do útrob orloje. Bylo zamčeno.

„Už jsme poslali pro orlojníka,“ hlásil strážník, který je sem přivedl. A skutečně, za chvíli dorazil osobně hodinářský mistr Heinz, z podpaždí vytáhl ohromný gotický klíč a odemkl.

Strmým schodištěm v radniční věži vystoupali až do orlojovny, kde se jim naskytl strašlivý pohled: k železné kleci hodinového stroje byl shora koženými řemeny připoután muž v cárech poštovní uniformy. Z rozříznutého břicha mu vycházelo střevo podobné růžové stuze, na konci přivázané k jednomu z paprsků slunečního kola. Jak se kolo během dne otáčelo, vytahovalo střevo z břicha kousek po kousku jako naviják.

Libuška omdlela a strážník vrhl večeři.

Komisař Durman roztržitě sledoval, jak se mu při tom

čepýři černá kohoutí péra na přilbě, a zároveň přemýšlel, z jakého důvodu to příroda zařídila, aby pohled na mrtvolu nutil člověka zvracet. Proč ne třeba kálet, močit nebo smrkat? Ať si však lámal hlavu, jak chtěl, nic kloudného ho nenapadlo.

„To proto, aby lidé nejedli lidské maso,“ řekl autarkický detektiv Alter, který se v místnosti nečekaně objevil v závanu mužné směsi vůní vorvaniny a bobřiny.

Durman se na něj ohromeně podíval.

„Egone, jak proboha můžete vědět, na co jsem právě teď myslel?“

Alter se povzneseně usmál a stříbrnou ručkou na konci hůlky si na nose posunul cvikr.

„Vaše duševní pochody není obtížné sledovat, milý kolego. Za ta léta, co se známe, jsem zjistil, že přemýšlíte ve vyjetých kolejích. Vaše myšlenky se podobají těm mechanickým apoštolům tady nad orlojem: zvenčí to vypadá, jako by kráčeli stezkou zasvěcenců, ale zevnitř vidíte, že se točí dokola na jednom místě.“

Komisař nevěděl, zdali se má urazit, nebo rozesmát, a tak pro jistotu učinil obojí.

(...)



Petrolejka na konci tunelu

Každý člen našeho řádu má po smrti za úkol vrátit se a podat zprávu. Žel, dosud tak ještě nikdo neučinil. Nedo-statek informací nám neumožňuje uspokojivě zodpovědět ani základní otázku — zda nějaký posmrtný život vůbec je. Naproti tomu máme jasno v tom, že pokud nebe a peklo existují, cílem řádu je rozšířit svou moc i tam.

(Ordo Novi Ordinis o záhrobí)

Na čtvrtou mrtvolu při nejlepší snaze nebyl hezký pohled.

Komisař začal energicky jednat:

Nejprve vzkřísil Libuši a poslal ji štanpede drožkou domů.

Pak opatrně odvázal střevo zavražděného od hodi nového stroje a tělo nechal převézt na patologii. Zároveň poslal pro doktora Ohrobce, aby neprodleně zahájil pitvu.

Vyslal strážníky, aby se důkladně vyptali v okolních domech, zda někdo nespátřil vraha.

Před orloj postavil hlídku s úkolem zadržet každého podezřelého a sám odjel za obětí do Všeobecné nemocnice.

Ohrobec se právě chystal otevřít hrudní koš, když tu náhle odložil nůžky a přitiskl své ucho k mrtvému.

„Tak to není nic pro mě,“ řekl klidně a zamířil k východu. Ve dveřích se otočil a dodal na vysvětlenou: „On totiž ještě žije.“

Tělo na pitevním stole zasténalo a pohnulo se. Hodinovým strojem vytažené střevo, jež komisař předtím stočil do úhledného kotouče, mu sklouzlo z břicha a rozmotalo se po zemi, přičemž rozstříkovalo krev do bizarních obrazců.

Durman k němu přiskočil, stáhl mu z úst kožený roubík a zvolal:

„Kdo vám to udělal? Viděl jste pachatele? Slyšíte mě?“

Zraněný muž pootevřel rty a s nesmírnou námahou řekl:

„Mám poslání.“

„Jaké poslání? Nějakou vizi?“ nechápal komisař.

„Zprávu. Nesu zprávu.“

„Od koho? Komu? Jakou zprávu?“

„Nesmím prozradit. Dokud nedojdu před velké světlo...“ zachroptěl zraněný.

Komisař chvíli přemýšlel, pak vyběhl po schodech a vypůjčil si od správce nemocnice velkou petrolejovou lampu s kulatým zrcátkem, která se používala při operacích. Lampu zavěsil na zeď na opačném konci pitevny a pod skleněným cylindrem zapálil knot. Pak uzavřel hlavní přívod svítiplynu.

Rozlehlá pitevna se propadla do tmy, kterou však z dálky prořezávala oslnivá záře petrolejky, zdvojnásobená zrcadlem.

Durman roztlačil železný stůl s obživlou mrtvolou na-proti lampě. Kolečka odvyklá pohybu nepříjemně skřípala a divě hrkala vždy, když nešťastníkovi přejela na zem upadlé útroby, ale komisař nedbal.

„Blížíš se k cíli,“ šeptal muži na stole do ucha pohádkově hlubokým hlasem.

„Ano. Už vidím velké světlo...“

„Jaké je tvé poslání?“

Zraněný muž začal náhle drmolit tak rychle a monotónně, že mu téměř nebylo rozumět. Bylo zřejmé, že se dlouhý text sice naučil z paměti, ale vůbec mu nerozumí:

„Čtvrtý dopis. Hmotný svět je pouhé mihotání stínů, jež vrhají duše obklopující Tvou záři. Proč jsi mě tu opustil a neodpovídáš na mé volání? Bez Tebe i ty největší rozkoše znamenají toliko maličké zmírnění nekonečného utrpení, nekonečného v mohutnosti i trvání. Vím, že duše jsou vajíčka, jež kladeš do novorozenečských lidských těl. Jak duše roste, zevnitř svého hostitele spásá. A nakonec vylihnutím skořáčku svého těla bez milosti rozbije, aby se vrátila k Tobě. Pošli mi prosím odpověď po duších. Ozvi se mi, nenechávej mne samotného, pozdvihni mne k sobě. Čtvrtý dopis. Hmotný svět je pouhé mihotání stínů, jež vrhají duše obklopující Tvou záři. Proč jsi mě tu opustil a neodpovídáš na mé volání? Bez tebe i ty největší rozkoše...“ načež zemřel v půlce věty.

Komisař znovu zapálil plynové hořáky, sfoukl petrolejovou lampu a vzkázal Ohrobci, že může konečně začít.

Pitva nepřinesla nic světoborného. Pachatel otevřel břišní dutinu pomocí ostrého nože dvěma řezy ve tvaru kříže se středem v pupeční jizvě. Vzniklým otvorem pak čistě přetnul tenké střevo na rozhraní dvanácterníku a lačnicku. Přibližně dvacet palců střeva vytáhl hned zpočátku, to padlo na uzel a vzdálenost od břicha k ozubenému kolu. Otáčení kola pak z břicha postupně vysoukalo dalších sto deset palců střeva. Oběť byla objevena těsně po sedmé hodině večerní, sluneční kolo orloje se obrátí jednou za čtyřiaadvacet hodin a jeho obvod činí sto třicet devět palců. Z těchto údajů lze snadno vypočítat, že mučení započalo přibližně o půlnoci ze včerejška na dnešek čili z 2. na 3. června léta Páně 1866. Stejně jako jeho předchůdci měl i on mezi pravou oční bulvou a dolním víčkem zasunutý drobný hexaedr uhnětený z popela a krve. Tečka.

K smrti unavený Durman se nechal odvézt domů a usnul přesně o vteřinu dřív, nežli se skácel do postele.

V pondělí ráno nejprve navštívil vrchního poštovního tajemníka Severina Kadavého, který mrtvého na foto-

grafii podle očekávání identifikoval jako poštovního doručovatele číslo 17 Radoslava Pazdráta. Zmíněný dosud nebyl pohřešován, neboť dostal dva dny volna na pohřeb své ženy, která zemřela na cholera. Nezanechal žádné děti ani příbuzné, nikomu nechyběl.

Pak mu strážník přivedl k výsledku muže zadrženého za to, že obhlížel místo činu a vypadal divně. Podezřelý totiž kouřil tři dýmky naráz a měl kožené rukavice, i když bylo vedro.

Muž se jmenoval Miliduch Rozšlapil a s ledovým klidem se hájil tím, že si podle orloje nařizoval hodinky, jako to činí každodenně. Dýmky a rukavice vysvětlil tak, že se živí jako nájemný nakuřovač pěnových dýmek a špiček. K této profesi je třeba mít dokonale pravidelný dech a nikdy se nerozčilovat, rukavice zaručují, že na povrchu dýmky nezůstanou stopy po prstech.

Na rozdíl od dřevěných dýmek ty z mořské pěny mění barvu; původně bílý povrch působením tepla při hoření tabáku medově zlátne. Příliš rychlé kouření, předčasné zhasnutí nebo jiná chyba způsobí na dýmce kompromitující ostré přechody či tmavé skvrny. Proto si většina majitelů pěnovek dává své milenky nakuřovat od profesionálů.

Rozšlapil prý patří ve svém oboru k nejlepším, nechal si od něj nakouřit kupříkladu pražský kat Pippiger, majitel ruzyňského cukrovaru baron Sulz-Rossoll d'Aspiq i mnoho dalších znamenitých pánů.

Komisař se omluvil za přílišnou horlivost svých podřízených a nakuřovač odešel v oblaku trojitého dýmu.

Vyšetřování jako obvykle uvízlo na mrtvém bodě. Nikdo nic neviděl, na místě činu nezůstaly žádné stopy.

Toho večera dorazil Durman do svého tenkého domečku vysátý jako prso po sedmerčatech. Pojedl trochu dušeného tuřínu a šel spát.

Kolem půlnoci ho vzbudilo tiché, ale vytrvalé ťukání. Sešel po schodech dolů a otevřel dveře, venku však nikdo nestál. Až po chvíli si povšiml malé figurky v podobě slepice klovající zobákem do prahu. Mechanický kur zakdáká, snesl vejce a na svých kovových nožkách toporně odkráčel zpátky do tmy.

Komisař zvedl vajíčko z podlahy. Kovově studilo do dlaně. Opatrně ho pohladil a bříškem prstu na povrchu nahmatal vlasově tenkou rýhu. Zkusil vejce rozklepnout o stůl. Skořápka se ochotně rozskočila a zevnitř vypadl klíček a další figurka, tentokrát v podobě chlapce sedícího u stolku.

Durman vsunul klíček do otvoru v zádech figurky a několikrát s ním otočil jako nožem v ráně. Uvnitř začal tikat a cvakat hodinový strojek. Automatón vytáhl ze zásuvky stolku čistý papírek, namočil pero do kalamáře, odstříkl a úhledným písmem napsal čtyři řádky:

*Mezi Psem a Vlkem
na začátku Raka
na konci Jelena
u Lva v Orlovi!*

Foto Dušan Tománek



Jakmile dopsal tečku u vykřičníku, znehybněl.

Komisař ho znovu natáhl klíčkem, chlapec si připravil další papír a napsal znovu totéž.

Durman ve stolku pinzetou pozotvíral všechny zásuvčičky, ale našel jen miniaturní lahvičku s inkoustem a mrazný váleček posetý jehličkami.

Po dalším zkoumání se mu podařilo odšroubovat figurce vrchlík hlavy, pod nímž byl zasunutý podobný váleček. Když se váleček otáčel, jehličky rozmístěné na jeho povrchu zabíraly do řady jemných páček a tiskly je v různých kombinacích, čímž zřejmě řídily pohyby automatonu.

Durman vyňal původní váleček z hlavy a místo něj vložil ten, který našel v šuplíčku. Potřetí natáhl péro a figurka tentokrát napsala:

Už nic nehledej, máš všechno, co potřebuješ vědět.
(...)

Dvě knihy zločince

Nejlepší cenzura je tisknout cokoli.

(Ordo Novi Ordinis — O spiritismu a žurnalismu)

Komisař zívá na celé kolo a přitom dumal o záhadném poselství automatonu.

„Mezi Psem a Vlkem, na začátku Raka, na konci Jejena, u Lva v Orlovi!“ opakoval si stále dokola. „Mezi psem a vlkem jistě znamená onu tajuplnou chvíli šíření, kdy už skončila noc a ještě nezačal den. To bychom tedy měli. Ale co ta další zvířata?“

S tou otázkou na rtech usnul a celou noc se mu zdály živočišné sny o psech vyhánějících stáda vlků na pastvu, o racích, kteří před nimi ustupovali kupředu, a o jelenech troubících na lvy, sezobnuté orly.

Když ze sebe ráno umýval snový pot studniční vodou, napadlo ho, že Rak je znamení zvířetníku. Slunce se nyní nachází v Blížencích a do znamení Raka vstupuje 21. června, to jest za necelé tři týdny. Komisaře to trochu uklidnilo. Do té doby jistě rozluští i zbytek zprávy.

Mechanického písaře uložil do skříně a přitom zde objevil poleno z lokomotivy, jímž ho před časem anarchista Varanov, dej mu pánbůh peklo, bacil do hlavy blíže nádraží Bubeneč. Úplně na něj zapomněl. Sfoukl vrstvu prachu a konečně pochopil, co jej kdysi na tom kusu dřeva tak zaujalo, že si ho prohlížel, místo aby mu uhnul. Ze záhybů krabaté kůry zřetelně vystupovala podoba dvou mužů — jeho a autarkického detektiva Altera. Egon měl v srdci zabodnutou dýku a Durman mu ji buď vrážel do rány, nebo ji z rány vytahoval.

Komisař si povzdychl; kdyby tam byla místo dýky pistole, bylo by jasné, zda vraždí, nebo ošetřuje.

Ale co, vždyť je to jen poleno. Durman hodil samorost do dřevníku, a protože dostal chuť na něco pikantního, vyrazil na ranní trh na Uhelném trhu.

Trhovci tu z plných hrdel vykřikovali všelijaké veršovánky, jen aby strhli pozornost zákazníků na své laskominy:

„Mažme si huby tureckým medem,
až jednou dojde, toť hrůzou zblednem!“

„Nožkama panny šlapaný
zelí pro dámy, pro pány!“

„Moje česneková klobása
žaludek si kolem pasu opásá!!!“

...a podobně.

Komisař si nejprve koupil řetízek čerstvě utržených lesních jahod navlečených na stéble trávy, dále košíček sušených švestek plněných strouhaným křenem a pak ještě tři kosmatice čili bezinkové květy smažené v mandlovém těstíčku. Sladký předkrm zajedl okurkou kvašenou s listy višně, vinné révy a černého rybízu v solném nálevu, při každém skousnutí chrlící proudy perlivé šťávy, všechno to spláchl skleničkou šťovíkové limonády a pomalu se začal poohlížet po nějaké solidní flákotě.

Právě váhal mezi variantou jedna — volským pyskem, což byly plátky ovařených hovězích líček, uzrálé v mořidle z octa, jalovčinek a nezralých, ještě zelených smrkových šišek, a variantou dva — mladými žábami, louhovanými v sladkokyselém láku tak dlouho, dokud jim nezměkly kosti; když tu najednou obvyklý hřmot a rumraj tržiště začal ustupovat zvukům prudké hádky.

Pohlédl tím směrem a uviděl poštovního doručovatele v typické modré uniformě, jak drží pod krkem postavu zahalenou od hlavy k patě do černého pláště, s kapucí přetaženou přes hlavu.

Durman se začal k dvojici propracovávat davem. Jakmile si ho muž v černém všiml, kopl listonoše do kožené brašny, zavěšené přes rameno. Dopisy se rozsypaly po zemi. Pošťák přestal neznámého škrtit, komicky rychle klekl do bláta a začal sbírat pošlapané obálky.

Komisař na něj zařval: „Jsem od policie! Mluvte, co chtěl ten v černém?“

„Ať prej du k němu domů, že má pro mě nákou tajnou rachotu. To je jistotopádně ten mordýř nás nebohejch listonošůch,“ odvětil zřízenec vztekla a dál se pokoušel nacpat zásilky zpět do brašny.



Durman ihned vyrazil podezřelému v patách, leč tlačení kolem zhoustla do pastózní konzistence a stíhání se jevílo stále obtížnějším.

Vytáhl tedy revolver a vypálil kolmo nad hlavu varovný výstřel. Lidé z tržiště se rozprchli, on a muž v černém zůstali na náměstí sami.

Chvíli na sebe strnule hleděli.

Kulka mezitím vyletěla do nejvyššího bodu své dráhy, obrátila se, spadla zpět a shora mu provrtala rameno.

Komisař zařval bolestí, z rány vytryskla krev. Zakuklenec se jako na povel rozběhl a Durman za ním.

Honička probíhala směšně pomalu. Muž v plášti utíkal drobnými krůčky a klátil se u toho ze strany na stranu.

Komisaři zase v běhu překázelo břicho, utrpěl zranění a nakvašená okurka se začala hlásit o svá práva. Podezřelý mu navíc do cesty kácel vše, co mu přišlo pod ruku — ošatku čerstvě vylíhnutých kuřátek, koš vařených raků i kád' láčených žab.

Právě se pokoušel zvrhnout velký sud plný jablek v medu, když tu mu vypadla kniha, kterou držel v podpaždí. Pokusil se ji vytáhnout, ale medem opatlané desky mu vyklouzly z prstů. Neznámý se otočil a zmizel ve stínu podloubí na začátku Rytířské ulice.

Komisař zalovil v sudu, knihu vytáhl a rychle ji začal olizovat, aby med neprosákl mezi stránky a navždy je tak neslepil. Nepřestal, ani když už měl medu plné zuby a jeho sladkost ho na patře nesnesitelně bolela.

Konečně mohl knihu otevřít. Byly to vlastně dva spisy svázané do jednoho svazku. První s názvem *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* od Charlese Darwina, podle titulu vydaný v Londýnu roku 1859. Druhý se jmenoval *Versuche über Pflanzen-Hybride*, napsal jej nějaký Gregor Mendel a vyšel v Brně letos.



Petr Stančík (nar. 1968), dříve známý jako Odillo Stradický ze Strdic, od roku 2007 publikuje pod svým občanským jménem. Vydal mimo jiné knihy básní *Černý revolver týdne* (2004) a *Virgonaut* (2010), prózy *Admirál čaje* (1996), *Fosfen* (2001) a *Pérák* (2008) a pro děti interaktivní pohádkový thriller *Mrkev ho vcucla pod zem* (2013). V poslední době se věnuje dějinám středověkého Bratrstva obruče a kladiva. Ukázka je z prózy, která brzy vyjde v nakladatelství Druhé město.



ALPH

Tato povídka je pahýl

Petr Šabach

Byl poslední den školy a Péta vyšel z domu na náměstí, kde bydlel, s kyticí, kterou mu na poslední chvíli vtiskla do ruky jeho maminka. Ve vedlejší cukrárně si koupil u paní Jiřinky dva kopečky vanilkové zmrzliny a teď se s ní tajně plížil podél zdi, aby ho maminka náhodou nezahlédla z okna. S hlavou vyvrácenou nahoru narazil přímo do vozíku, za kterým stál cizí zmrzlinář. Jako by najednou vyrostl ze země, nebo naopak spadl z nebe přímo doprostřed náměstí. Už na první pohled bylo jasné, že je to cizinec. Možná Španěl, uvažoval Péta, ale hned si uvědomil, že to bude spíš Ital, protože ti jsou na zmrzlinu odjakživa nejlepší. Na hlavě měl cizinec vysokánskou sněhobilou čepici, snad ještě bělejší než blůza, kterou nosila slečna Jiřinka ze zdejší cukrárny, a také jeho košile byla bílá, místy až do modra. Rukávy mu zdobily manžetové knoflíčky připomínající dva kopečky jahodové zmrzliny a jeho mohutný černý knír ukazoval jak ručičky kostelních hodin, jak vzorně upažené ruce gymnasty, přesně tři čtvrtě na tři. Nebo taky čtvrt na deset, to záleží na dohodě.

Zmrzlinář se na Pétu zeširoka usmál a z očí mu přitom vyšlehly dva temné fialové blesky. Péta, který stál sotva pár kroků od něho, stačil jen překvapeně zamrkat.

„Přístup blíž, milý králevici!“ zahřimal cizinec hlasem přímo stvořeným k tomu, aby uděloval příkazy, rozkazy a nařízení všeho druhu. „Co je s tebou? Vrostl jsi snad nohama do země?!“ zachechtal se zmrzlinář při pohledu na pobledlého Pétu, kterého napadlo, jestli by se neměl raději rychle ukrýt v bezpečí krámku slečny Jiřinky, která dnes otevřela kvůli vysvědčení už brzy ráno. Ustrašeně se ohlédl a to, co spatřil, ho vyděsilo ještě víc než neobvyklý chlad, který vycházel z vozíku před ním. V okně cukrárny za poodhrnutou záclonou stála slečna

Jiřinka, zírala očima plnými hrůzy na zmrzlináře a polekaně přitom tiskla stříbrný křížek, který nosila na černé sametce kolem krku štihlejšího než alabastrový sloupek hracích hodin.

„Vidím, že jsem dorazil právě včas,“ zavrtěl znechuceně hlavou zmrzlinář a hořce se přitom zasmál. „Řekl bych, že za pět minut dvanáct,“ svažtil své ježaté srostlé obočí, jež jako markýza tlumilo žár jeho pohledu. Hned nato však v širokém úsměvu odhalil dvě řady oslňujících zubů, v přátelském gestu napřáhl proti Pétovi prázdné dlaně a zvolal: „Ale no tak, co to tady vidím za zpozdilosti, můj mladý nový příteli! Co má znamenat ta směšná placička v králevicově paži...“

Péta se nechápavě zahleděl na svou dlaň, na které mu jako velická bílá žába seděla oplatková zmrzlinová miska s dvěma kopečky, z nichž zejména ten vrchní pomalu, ale jistě ztrácel svůj původně dokonale sférický tvar.

„Matérie souhlasí,“ dodal smířlivějším tónem cukrář, „ale co ten tvar? To se ani trochu nestydíš za to, že se tu promenáduješ s touhle směšně placatou, nanicovatou a kdoví, zda vůbec chutnou věcí a strkáš přitom dovnitř sosák jak nějaký brundibár?! Cožpak ty jsi nikdy neslyšel o kornoutu?!“

Péta stál a zaraženě hleděl do své dlaně.

„Máte tu, chlapče, faráře?“ zeptal se znenadání zmrzlinář, „je snad už přítomen v kostele?“

„Já nevím,“ vysoukal ze sebe Péta jakoby cizím hlasem, „já do kostela nechodím...“

„Tak to je za kopeček zdarma navíc!“ zasmál se zmrzlinář a znělo to, jako když odpočatý kovář praští po ránu do podkovy. „No tak! Přístup přece blíž, ať se můžeš přesvědčit, co tady mám za zboží. Kdepak mělké oplatky! Těm už, králevici, dávno odzvonilo!“ zvolal, tajuplně sáhl



do útrob svého vozíku a vytáhl odtud ten největší kornout, jaký kdy Péta viděl.

„Přivážím do této zapadlé visky pokrok! A ty, králevici, máš to štěstí, že jsi se stal, spolu s mojí maličkostí...“ uklonil se vlevo a hned zas vpravo, jak to dělají herci na jevišti, „hlavním účastníkem bitvy, která se jednou stane památkou, bitvy se zaostalostí v téhle díře, kde neumějí správně podat zmrzlinu.“ Rychlým pohybem pak sebral Pétovi z dlaně jeho oplatku, znechuceně k ní přičichl, mrštil s ní do kašny za sebou a křikl směrem k cukrárně, ve které se poděšeně zachvěla záclonka: „Servírují na jakési vlhké lastuře!!! A to nemluví o tom, že je z kachních vajec!“

„Tak jakou?!“ dramaticky dodal zmrzlinář, třímaje v jedné ruce kornout a v druhé krásné ocelové kleště na tvarování porcí, kterými nedočkavě zastříhal ve vzduchu. „Nestyď se a poruč jakou,“ vybídl Péta s mírně pozdvíženým obočím.

„Já ale nemám čím zaplatit...“ zašeptal Péta a nešťastně vytáhl vnitřky prázdných kapes, aby se zmrzlinář mohl na vlastní oči přesvědčit, že je to pravda.

„Kdo tady mluví o placení!?“ zahřímá dotčeně zmrzlinář. „Já snad?“ zamířil hrotem kornoutu na své srdce, jako by se chtěl na místě probodnout.

Péta se zastyděl, zastrčil kapsy zpátky do kalhot a po chvíli usilovného přemýšlení se zeptal: „Z čeho si můžu vybrat?“

„Poroučej, králevici, a o víc se nestarej...“ usmál se zmrzlinář od ucha k uchu a v očích mu zaplálo, jako když měchem probudíte k životu podřimující kousky uhlí.

„A to vážně můžu, jakou chci?“ vykulil na něj oči Péta.

„Jak už bylo řečeno,“ uklonil se s rozpřaženými rukama zmrzlinář. „Ale má to malý háček,“ dodal o poznání tišeji a očima upřenými kamsi na Pětovy sandály zakoulel vlevo a vpravo, „i když myslím, že háček je příliš silné slovo... Mám jistou podmínku, abych tak řekl. Takovou maličkost, spíš drobnůstku, roztomilost, chtělo by se říct...“

Péta ho zvědavě pozoroval a nic neříkal.

„Dám ti, králevici, královskou porci té nejlahodnější zmrzliny na světě, když řekneš, lépe řečeno zvoláš, zařveš z plných plic jednu jedinou větičku. Jen pár slov, nic víc... Co je to pár slov, že?“

Péta se také opatrně rozhlédl a jako by najednou ti dva tvořili párek dvou kumpánů, kteří se domlouvají na nějaké čertovině, přiblížil svou hlavu co nejbliž ke zmrzlináři a zašeptal: „A co to má být?“

„Jak už jsem řekl — pouhopouhá maličkost,“ odložil zmrzlinář připravené kleště, dýchl si na dokonale pěstěné nehty své pravé ruky a pomalu a pečlivě je přeštil na hrudi o svůj zářivý rondon. „Řekneš jen to, že paní učitelka je kráva.“

Dvě cukrárny se rozletěly a na náměstí se vyřítila slečna Jiřinka. Chvatně za sebou zamkla a pak se dala na zběsilý úprk směrem ke kostelu. Běžela jako o život, jak jen jí to její těsná sukně dovolovala, ukopávala při běhu nohama do stran, jak to ženy dělávají, a celou cestu se horlivě křížovala. Když míjela Péta se zmrzlinářem, sklonila hlavu a rozrušením zastřeným hlasem zvolala: „Odstup, satane! Odstup!!!“

Zmrzlinář si směrem k ní odplivl a jeho slina jako doběla rozžhavená okuje dopadla těsně vedle ní na poklidnou hladinu kašny. Zbýl po ní jen malý obláček páry a jedna čerstvě leklá červená rybka.

Jiřinka se chvatně překřížovala a pak zmizela v postranním vchodu kostela.

„Ale naše paní učitelka není kráva,“ vysoukal ze sebe Péta. „A ke všemu se kamarádí s mou maminkou...“

Zmrzlinář se zatvářil dotčeně. „Nikdo netvrdí, že je, tohle je přece jen taková hra, nic víc.“

„Tak proč bych to měl říkat?“ zeptal se ho Péta.

„Přece proto, abys ochutnal tu nejlepší zmrzlinu na světě!“ netrpělivě mu zamával zmrzlinář před nosem svým kornoutem.

Péta stál a přemýšlel.

„No jistěže!“ vykřikl radostně zmrzlinář, „tvé myšlenky se ubírají správným směrem. Tuhle ti napsala poznámku, že vyrušuješ, ačkoli tos nebyl ty, ale Puklický. To Puklický pošťuchoval tvou spolužačku, jejíž jméno mi momentálně vypadlo z hlavy,“ koulel zmrzlinář divoce očima.

„Krásenskou...“ zašeptal Péta a zmocnila se ho přítom hořkost, na kterou už málem zapomněl.

„Krásenskou!!!“ vykřikl zmrzlinář vítězoslavně. „A zaslala se tě snad tenkrát Andulka Krásenská? Nezastala, chlapče,“ odpověděl si zmrzlinář sám a starostlivě přítom pokyvoval hlavou.

„Zorka,“ opravil ho Péta.

„Jednou je to Zorka, podruhé Andulka, někdy Radka a jindy zas paní učitelka, ale něco ti řeknu,“ zabodl zmrzlinář Pétovi zlehka kornout do prsou, „jedno mají všechny společně! Proradnost, proradnost, příteli můj! Králevici! Proradnost! To i ten Puklický má v těle víc charakteru než všechny tyhle ženský dohromady, a to mluvíme o syčákovi non plus ultra, o sígroví, který dělá hrubky, i když jen mluví!“ rozohnil se zmrzlinář a potom předvedl věc, která se jen tak nevidá. Promluvil hlasem Puklického, a ačkoli jen mluvil, byla ta slova i s těmi hrubkami skutečně vidět, stejně jako byl vidět kostel a kašna a zmrzlinář a všechno ostatní kolem.

Péta se nervózně pošvihával kyticí do nohy a hryzal si spodní ret.

„Jaká že by byla?“ zeptal se nejistě.

„Jestli to necháš na mně, tak ta úplně nejdobřejší. Taková královská zmrzlina se jen tak neprodává. Známa řadu boháčů, kteří by za jediný kopeček vyměnili celé své jmění. Ten, kdo ji jen olízne, okusí ty nejlahodnější chutě na světě v jediném okamžiku. Jen si to představ... Tvůj život je zoufale krátký na to, abys ochutnal jen nepatrnou, malinkatou částičku všech delikatesních chutí, a já ti tady nabízím v jednom... nebo ve dvou,“ opravil se rychle zmrzlinář, „či třech kopečcích ten největší gastronomický zážitek v tvém životě za jednu jedinou prašivou

větu! Vždyť jsou to jen slova!“ vykřikl zoufale. „A co jsou to slova?!“

„Paní učitelka je...“ zašeptal Péta.

„No?! Tak to řekni...“ žadonil zmrzlinář a ruka s kornoutem se mu teď mírně chvěla.

„Paní učitelka je...“ šeptal Péta a jeho šepot byl najednou vidět stejně, jako byl vidět kostel a kašna a zmrzlinář a všechno ostatní kolem a nejenom to, že byl ten šepot vidět, ale on stále sílil a sílil, a jestliže nejdřív připomínal jen vánek, teď už byla řeč o pořádném vichru a s každým novým *paní učitelka je* obloha nad kostelem, nad kterým se jako lední medvěd líně povaloval jediný našedivělý mrak, temněla a temněla, až dočista zčernala a potom, když se Pétův šepot roztočil kolem náměstí a v podobě obrovitého trychtýře stoupal prudce k věži kostela a pak ještě vysoko nad ní, náhle explodoval a znělo to, jako by se sem odkudsi valila vlna mohutných klád, které svou vahou zpřetrhaly řetězy, jež je až doposud pevně svíraly na svazích nedaleké hory. Holubi v kostelní věži se navzájem poděšeně tloukli svými křídly tak, že zvířeným trusem zastavili mechanismus hodin. Okna cukrárny se zvonivě rozprskla na všechny strany a stejně tak dopadla i nedaleká školní budova, takže najednou bylo možné sledovat i to, co bylo doposud skryté, a Péta jen stál a cosi šeptal, ale rozumět mu nebylo a neslyšel ho ani zmrzlinář, který se k němu skláněl.

Z kostelních vrat vyvrávoral farář a s křížem, který třímal v natažené ruce před sebou, a v doprovodu paní Jiřinky postupoval krok za krokem ke zmrzlinářovu vozíku. Když k němu doklopýtal, sklonil své ucho k Pétovi, který tady stál a se zavřenými očima šepotem stále cosi opakoval, jednou směrem k zmrzlináři, jednou k faráři, kterého ze všech sil podpírala slečna Jiřinka.

A co bylo dál? To vážně nevím. Tato povídka je totiž pahýl...

Autor (nar. 1951) je prozaik, romanopisec a povídkář.



3 sardští autoři

Sardština je románský jazyk, kterým se dosud částečně mluví na většině území Sardinie. Na severu ostrova se hovoří dalšími dvěma sardinskými jazyky, sassarštinou a gallurštinou, tvořícími přechod mezi sardštinou a korsičtinou (názory na status sassarštiny a gallurštiny se u různých autorů liší, někteří je považují za sardská nářečí). Dnes na Sardinii převládá italština, město Alghero je tradiční baštou katalánštiny. Vlastní sardština se dělí do tří dialektů, na severu jsou to dvě navzájem blízká nářečí — logudorské (italsky *sardo logudorese*) a nugorské (*sardo nuorese*) —, jižní nářečí, campidanské, se od nich liší výrazněji. Tento rozdíl mezi severem a jihem ztěžuje všeobecné přijetí jednotné jazykové normy: takzvaná *Limba Sarda Unificada* (navržená roku 2001) i *Limba Sarda Comuna* (2006) vycházejí hlavně ze severních dialektů, především logudorského.

Nejstarší sardsky psané texty pocházejí z jedenáctého století (takzvané *condaghes*, dokumenty právního charakteru), ve středověku vzniká hlavně poezie (Antonio Lo Frasso), jejíž jazyk ovlivnila katalánština. Poezie do-

dnes představuje významnou část původní sardské tvorby. Její monumentální čtyřsvazkovou antologii vydal pod italským názvem *Canzoni popolari di Sardegna* (Lidové písně Sardinie, 1863—1872) Giovanni Spano (1803—1878), duchovní, filolog a průkopník archeologie na Sardinii. Spano, hovořící logudorským dialektem, užíval ve svých textech latinizujícího pravopisu, zdůrazňujícího archaický charakter sardštiny; latinizující prvky v sardském pravopisu částečně přetrvávají dodnes. Vedle původní tvorby dnes v sardském překladu vycházejí i díla světových autorů (například Homér, Sofokles, Erasmus Rotterdamský, Goethe, García Lorca, James Joyce, Unamuno, Beckett, ale také R. L. Stevenson, Conrad, Lewis Carroll či Douglas Adams). Nedávno vyšla mimo jiné Kafkova *Proměna*, chystá se překlad Cervantesova *Dona Quijota*. Roku 2003 čtenáři poprvé dostali do ruky úplný překlad *Bible*, kterou do nugorského dialektu převedl profesor Bobore Ruju. Pod názvem *Piseň o jabloni* (*Su càntigu de s'arvure de sa mela*, 1988) vyšla sardsky ukázka z díla Jaroslava Seiferta.

Nanni Falconi: Skrýš

Když byl otec ještě malý, Chicheddu byl nejstarší člověk v Bidducaře. Až po pás mu sahaly vousy, bělostné a zářící jako sníh na vrcholcích hor, když se ukáže slunce. Vždycky se nechal odnést a posadit do lenošky na verandě a od tamtud pozorně sledoval všechno, co se dělo dole na návsi.

Tam čekal na smrt. Smrt, která v jeho představách měla přijít z návsi a ovanout ho svým dechem.

Představoval si ji, jak přichází a před ní jakási neznámá vřava, jakou ještě nikdy neslyšel, vřava sestávající ze spílání nepřátel, jež kdysi přepadl a kteří tu na něj teď hlasitě ječí. Přímo před sebou si představoval Tivregassa, koně, kterého měl už jako chlapec, ještě než dospěl. Koně, jenž byl učiněný ďábel, věrný druh při všech loupežích, které Chicheddu spáchal, spolehlivý přítel za temných

nocí, kdy o překot prchal před nepřáteli. Představoval si ho, jak postupuje vpřed klidným krokem, osedlán a ozdoben rozmanitými tretkami a všemi jeho zbraněmi, připraven vzít ho a doprovázet při oné poslední zkoušce. Jsem si jist, že Chicheddu ji vnímal stejně jako nějakou loupež. Chtěl zvítězit ještě v tomhle posledním měření sil se smrtí tak, jako vítězil už dlouhá léta.

Nebo si představoval, že to možná přijde potichoučku jako sněžná vánice a jemu se už nebude dostávat sil, aby to zastavil — leda by to dokázala ta jeho hrozná chuť zadupat smrt do země, jen pouhou silou nezměrné vůle žít. Snad si myslel, že se s ní ještě může utkat, mrštit s ní o zem a vrhnout se na ni, nedokázal však ani pohnout na kost vyhublýma rukama.



Právě proto se dával nosit na verandu — aby ji zpozoroval včas a popadl se s ní ve smrtícím objetí.

Na lenošku na verandě ho nosily, když bylo hezky, dvě tělnaté služebné, které ho popadly v podpaží a pranic se neohlížely na to, že věčně vzdoroval a naříkal si, že není malé děcko.

Bylo to soužení, ty jeho nářky. Přesvědčit ho, aby se nechal vzít do náručí, dalo pokaždé pořádnou fušku.

Nepřestával zlořečit osudu, který z něj udělal mrzáka.

Aby si z něho ztropily žert, služebné, sotva ho zvedly z postele, ho občas nechaly, ať si jde sám. A on, když ho tam tak postavily, najednou slyšel jakési praštění. Ty zvuky vycházely z jeho těla. Jako by je vydával stůl požíraný červotočem. Zmocňoval se ho strach, že se celý rozpadne na kousičky, nicotné drobky. Byly to jeho kosti. Ty kosti, kdysi pevné jak ocel, ho teď už nedokázaly ani udržet na nohou. Jenže on si nemyslel, že je to praštění zpráchnivělých kostí, krutý plod stáří — měl za to, že to znenadání přišla smrt, a protože si ho nedokáže odnést celého, pokouší se odnášet si ho po kousíčkách. Jal se hulákat, ječet, volat o pomoc a všechny proklínat, nepřátele i přátele, služebnictvo i příbuzné. Rozesmával celé okolí, teď už se ho nebáli. Z veškeré síly, kterou mívával, mu zbyl jenom hlas, čistý a mocný jako zvon.

Hlas moci, kterou si vydobyl.

S tváří obrácenou k slunci ho usazovali na verandu velkolepého paláce, který si dal postavit, aby těm v Bidducaře ukázal, jak mocný a bohatý je. A řekl bych, že jak se tam tak vyhříval — nakolik se ty scvrklé kosti a vyhublé tělo ještě zahřát mohly —, přemýšlel o všem, čím si v životě prošel. Ale to si jen myslím já. Kdo ví, jak moc mu ke konci hlava sloužila. Třeba už ani nemyslel. Možná měl hlavu najednou mátožnou a prázdnou jak jankovitá ovce. A jeho oči, kdysi černé a kruté, nyní však vodnaté a bez sebemenší jiskřičky z dávného blesku, který rozechvěl každého, na koho se Chicheddu podíval, viděly v jeho nitru přízraky těch, koho zabil nebo dal zavraždit. Snad se mu všechno, co se kdy stalo, v hlavě popletlo a nabylo podoby matné, bláhové myšlenky na pokání.

Trvalo mu dobrých sto let, než zestárl. Tak dlouho, že lidé v Bidducaře došli k přesvědčení, že uzavřel pakt s nějakým běsem a tahle smlouva že působí tak mocně,

že i sama smrt se ho štítí dotknout. Ještě ve stáří prý u sebe schraňoval jakýsi amulet. Ten amulet zhotovila vědma, která u něho sloužila. Údajně to byl poslední amulet, jež ta žena vyrobila, ještě než zanikla v nicotě. Pořád ho mívával přivázaný k vlněné šňůrce, kterou nosil na krku. Byl to maličký plátěný sáček plný kousičků tajemných předmětů. Ten plátěný sáček kdysi musel být sněhobílý, teď však byl celý černý od špíny, která ho za ta léta zahalila jako další obal, protože Chicheddu si ho jaktěživ nesundával.

Ta ubohá šňůrka se nikdy nepřetrhla, a popřejeme-li sluchu pověstem, amulet ho uchránil před kdovíkolika léčkami.

Dokud prý ho nosil, nezemřel. Každé ráno, sotva se probudil, si sahal do záňadří, aby se přesvědčil, že tam amulet ještě je. Umřít se mu nechtělo, a to ani když dosáhl onoho věku, kdy už člověk čeká jen na vlastní konec, aby tak unikl vzpomínkám a výčitkám svědomí; věku, kdy jste závislí na ostatních a ti o vás pečují jak o malé děcko. Věku, kdy si zoufáte a připadáte si uboze, protože na vás číhavě hledí zločiny, jichž jste se dopustili.

Nanni Falconi (nar. 1950) pochází ze vsi Patada a v ústraní venkova prožil celý život. Upozornil na sebe roku 2002 sardským překladem Conradova *Srdce temnoty* (*Coro de iscurigore*), poté vydal vlastní romány *Skrýš* (*Su cuadorzu*, 2003) a *Zavřené dveře* (*Sa gianna tancada*, 2005). Sardsky uveřejnil úryvky z děl J. L. Borgese, T. S. Eliota i vlastní verše. Působí jako jazykový poradce nakladatelství a je autorem logudorské verze audiovizuálního kurzu sardštiny pro děti. Román *Skrýš* nabízí pohled do minulosti Sardinie. Stařec Pedru Soro vypráví, jak kdysi zcela náhodou našel v horách cestu do téměř bájně vsi Orioli (*oriolu* znamená sardsky „soužení“), odkud přišli jeho předkové. Autor využívá takzvané zásuvkové techniky: do příběhu starce z Bidducaře je vloženo vyprávění starce z Orioli a ten zase do vlastního příběhu vkládá vzpomínky otce slavného bandity Chichedda. Krutý, syrový příběh je přesvědčivý zdánlivou prostotou i spádem děje. Román vychází v německém překladu.



Zuanne Frantziscu Pintore: Hrobka v Osaně

„Pomalu,“ zasmál se profesor. Opustil místo za katedrou, přistoupil k Sarbaně a přátelsky ji štípl do tváře. „Já vím, tak mladá dívka se spoustou dobrých úmyslů, jako jste vy, nebude moc schvalovat postoj starých lidí jako já, kteří nesnášejí, když se jim odporuje. Jenže já se ve svém povolání těším jedné vzácné výsadě — nikdo mi totiž nemůže nic nařizovat, mluvit si můžu, jak chci, a kašlu na kritiky, protože si to můžu dovolit.“ Z hromádky dýmek v rohu stolu si jednu vzal a vložil si ji do úst. „Říká se o mně, že trpím sardománií, víte?“

Profesorův štípanec Sarbanu na okamžik rozladil.

„Sardománií? Lidi posedlé Féničany znám, vždyť jen pánbůh ví, kolik jich na Sardinii je, ale tahle nemoc je pro mě nová.“

Profesor se v domnění, že ji štípanec zabolet, omluvně usmál, přistoupil ke knihovně stojící mezi oběma okny a vyndal z ní tenoučkou knížku. Otevřel ji: „Už dávno jsem napsal, že kolem roku 900 před Kristem byli Sardové mistry a pány v etruských dolech ve Vetuloniu, hospodářském centru tehdejší Etrurie. Jak jsem ve své knížce napsal, je dokonce možné, že tihle Sardové se tam dostali asi tak v roce 949, což je datum, na kterém se shodují skoro všichni etruskologové jako na datu vzniku první Etrurie,“ řekl a odložil utlý svazáček.

„S tím rokem souhlasím, ale ne s tím, odkud přišli,“ prohlásila Sarbana. „Nás vždycky učili, že přišli z Lýdie.“

„Jistě, proč ne? A putovali z Anatólie do Etrurie dvě stě padesát let? Já vím, že někteří si to myslí, ale podle mě tahle posedlost Orientem... to je prostě nemoc... Nikak mě nepřesvědčuje. Ale vraťme se k věci: já bych vám ukázal, kterým směrem pátrat... Píšete si?“

„Píšu,“ odpověděla dívka a chopila se pera. „Jsem připravena.“

„Takže úkol, který vám zadávám, zní takto,“ usmál se profesor. „Co znamenají tato fakta a data: někdy kolem roku 1000 civilizaci kamenných věží, tedy *nuragů*, znenadání postihla těžká krize. Nevíme, co se stalo, ale nositelé této kultury, známé také jako kultura tyrhénská, stavitelé věží, přestanou své pevnosti stavět. A právě tehdy, kde se vzalo, tu se vzalo, na druhé straně moře se objeví nové plemeno, protovillanovské, a vstoupí do dějin pod řeckým jménem Tyrhénové, třebaže věže nestaví. Sledujete mě?“

„Sleduju... Jenže jak to přijde, že většina znalců uvádí, že Tyrhénové opustili Anatólii kolem roku 1200 před Kristem...“

„A v čem je problém? Máme prostě Tyrhény chytré, Sardy stavějící věže, kteří přijdou přímo na ostrov, kde však byly celé tisíce věží už aspoň pět století. A máme Tyrhény hloupé, totiž Etrusky, kteří nejenže nestavějí věže, ale navíc jim trvá dvě stě padesát let, než urazí cestu, kterou Tyrhénové chytří podnikli tak rychle. Ne, na tuhle orientální teorii zapomeňte, ta nikam nevede. Radši poslouchejte, co vám říkám já, a to i z hlediska archeologie, pokud se do ní budete chtít pustit: při výzkumu zapomeňte na nabuřelé jistoty a vydejte se cestou nových hypotéz, přestože někomu budou připadat kacířské. Postačí, když si vaše cesta zaslouží, abyste po ní šli, a když budete mít odvahu ji opustit, jakmile zjistíte, že není správná.“

Zuanne Frantziscu Pintore (1939—2012), významný novinář, publicista a spisovatel, opustil rodnou Sardinii ve dvanácti letech. Léta žil ve Florencii, kde se roku 1962 stal spolupracovníkem deníku *L'Unità*. V roce 1965 přešel do jeho římské redakce a působil také jako zahraniční dopisovatel ve Varšavě. Po obsazení Československa roku 1968 z *L'Unità* odešel a spolupracoval s několika periodiky v kontinentální Itálii, v roce 1974 se vrátil na Sardinii, kde mimo jiné řídil dnes už zaniklou bilingvní rozhlasovou stanici *Ràdiu Supramonte*. Své první romány, *Rudá Sardinie (Sardigna ruja, 1981)* a *Manzela (1984)*, napsal italsky, pak následovaly romány v sardštině: *Hra (Su zogu, 1989)*, *Nurai (2002)*, *Smrt prezidenta (Morte de unu presidente, 2007)* a *Hrobka v Osaně (Sa losa de Osana, 2009)*. V nich položil základy sardskému napínavému románu s prvky detektivky. *Hrobka v Osaně* je příběhem jednoho mnohým nepohodlného archeologického nálezu. Sardinie v této knize má pramálo společného se zemí horských vesnic, banditů a krevních msty, jak ji líčí Nanni Falconi. Je to země moderní, ale dodnes žijící záhadami dávné minulosti.



Antoni Arca: Když se tančí tango. (N)e(u)rotický jazyk

Letiště

Stojím tu bez pohnutí a dívám se na ten televizor — nemá obraz ani zvuk, ukazuje jen jména měst a časy. Barvy se mění. Pochopil jsem, že jedna barva označuje města, která už brzy odletí, a ta druhá města, co na odlet čekají nebo odletět nemůžou.

Ale města neodlétají, to letadla odlétají do měst. Takže podstatné jsou ty zatracené zkratky — letadla.

Moje město, moje letadlo, se nehýbá, už celé hodiny žádná změna, ostatní města-letadla ho předbíhají, a to moje se ani nehne. Možná to vůbec není jméno města, ale letiště, kde přistanu.

Povídám si tu jako blázen. Pouhá slova do větru, abych nemusel myslet. Abych se kvůli téhle cestě nemusel nezávidět.

Hlavu mám plnou zvuků a oči plné tváří a těl, která neznám a která si nechci zapamatovat.

Lidé se na mě dívají. Co chtějí? Dělalí na mě posunky. Co chtějí, copak nevidí, že studuju lety? Kapsa, ucho, kapsa, ucho. Co mi to jen chtějí říct?

Že mi zvoní mobil. Zmeškaný hovor. Je to číslo k nám domů, volala mi žena. Co udělám, poděkuju těm, co si ze mě utahují, že jsem mobil neslyšel zvonit, nebo je pošlu do hajzlu? Odešli.

Co udělám, zavolám ženě, vykašlu se na to, nebo jí pošlu esemesku?

Zajedu rukama do kapes, shledávám eura, co mám u sebe. Dvě, tři. Jedno má rub španělský, druhé italský. Odkud je to poslední, nevím. Je na něm profil nějakého pána s brýlemi. Hledám telefon, který by nebyl moc na očích, a vhodím do něj tohle euro, takže mě už navždycky přejde chuť zjistit, ze kterého státu Evropy pochází.

Mluvím se ženou. Nemám, co bych jí řekl. Jenom rád slyším její hlas. Euro za hovor už nestačí, vhodím další. Ona mluví a já říkám ano, jo, jistě. Já mluvím, a ona neřekne ani slovo. Vhodím třetí euro, to se španělskou tváří, a odmlčíme se. Nakonec jí něco řeknu, ona mi taky něco řekne. Co, to nevím. Nevzpomínám si, co jsem jí chtěl říct. Něco bezvýznamného. Ale radši na to nebudu vzpomínat, protože čas vypršel a já si najednou uvědomuju, že s ní mluvím francouzsky. Moje žena nemluví italsky, ale belgickou francouzštinou, žijeme totiž v Belgii a odtamtud se ke mně také dostalo to neznámé euro.

Antoni Arca (nar. 1956), původem Katalánc z města Alghero, je pedagog, spisovatel a odborník na dětskou literaturu, zabýval se rovněž sociologií výchovy a vzdělávání. Angažuje se v oblasti regionálních jazyků a kultur Sardínie, Korsiky a Katalánska, jeho bibliografie zahrnuje prózu, poezii i divadelní hry. Psal především katalánsky, ale také španělsky a sardsky, od roku 2013 tvoří výlučně v katalánštině. Sardsky napsaný román *Když se tančí tango. (N)e(u)rotický jazyk* (*A ballu tango, (n)e(u)roticalimba*, 2009) vychází z jeho děl vydaných v katalánštině. Ve víru krátkých sekvencí se tu prolínají příběhy několika lidí na Sardínii, v Katalánsku a v Kalifornii, lidí, kteří se většinou navzájem neznají, přesto se však jejich osudy kdesi bezprostředně prořaly. Jednotlivé kapitoly, v nichž dochází k nečekaným odhalením, spojuje motiv muže čekajícího na letišti; motiv letiště autor zpracoval už dříve ve svých katalánských verších.

Ze sardštiny přeložil Jindřich Vacek.





Foto Dušan Tománek



Zaslechnout světlo

Renata Bulvová

ROZCHOD

Když je něco naposled
jako by se roztřísknul talíř o zem
a ne já nebo ty
kteří jsme dovršili to štěstí

Odcházíme
s plnýma rukama

a jen krev
pokud se stane
nás v údivu
že ještě teče
může dostat

• • •

Podívej se z okna
smrt na stromě zraje
a tam
pod ní
na stydké zemi
první její plody
v bláhové tuše
že ještě
chvíli
než pokryje je
hrob zimy

ZNOVUVZKŘÍŠENÍ ANEB NA KOPCI

Vzdálené houkání vlaku
a děti po kolena ve sněhu
pod kopcem jsou vidět
jejich barevné čepice

Pode mnou stříbrojas
z bělostného měsíce
a kam až dohlédnu
černé čáry střech

Obrací se vítr
Na zátylek mi dopadají
polibky milencovy
dávno mrtvé už

Vracím se do chalupy
kolem nočního proudu
kde muž přerývaně dýchá
zdřímnul si

A můj stín
písmenko v řádu
po stěnách kuchyně
zkracuje se

NENÍ LÉKU

Až zas bude po dvanácté
ticho prorůstat
Uslyšíme sklenice volání
žádající si býčí krev

Sledujeme ji hrdlem
Teplo se vrhá do polospánku
V hodině vrahů našeptává
Toto není ten správný děj

Jak vojáci mizí srpečkové
na Zem povodeň přichází
Morseovku vysíláme
Modlíme se k prameni

Ale dřív než se začnou rodit šípy
je ráno a my si nepamatujeme nic
jen kouř z horké kávy
dává ještě naději

ZVLÁŠTNÍ POCIT

A vzal cosi táhlého
a táhnul s tím nahoru
jako by to chtěl roztrhnout
překazit v sobě ten výjev
ale nepodařilo se mu to
jako by to bylo silnější
aniž by se mu to vzpíralo
aniž by se mu to smálo
jak se mu zdálo
pošetile

Snažil se tedy táhnout
až ucítil jak přichází zlom
napjaly se mu šlachy na rukou
celé tělo zasténalo jako stroj
i kolem vyvalených očí se to dělo
chtěl aby se mu to podařilo
Ale co? Přišla otázka rychlá jako blesk
a on zapomněl a pak si rozvzpomněl
Tělo náhle povolilo a uvolnilo se
Chuť mu přišla do prstů
už netáhnout

SOUVISLOSTI

Veliký les
Temnější než borovice
Pak pátek
den zrána kdy spadla bílá rosa
a ve hřejivý cit se rozprostřela
až vyrostla pod ní tráva

Kolem poledne
byl slyšet křik krtčích mláďat
která se zrovna narodila
V podvečer pak
prodrali se krajině za výstřih kterou dávno znala
Krajině kterou slepýma očima rozpoznala
jako když vinař pozná co a jak pít

A kdyby toho nebylo
Toho temného lesa a rosy bílé
Nebylo by proč
té trávy
těch krtků
a koneckonců i toho vinaře
ochutnávajícího rok co rok novou úrodu

A kdyby nebylo hřejivého citu
a krtčích jamek
Nebylo by možné rozpoznat nic živého
ani v pátek
ani v lese
natož kolem
poledního

NEROZHODNUTÁ

Kal
drátem v něm míchám
Co jsem měla udělat už neudělám
a čas ve mně jako v dobře živené krávičce
pomalu ve vzducholoď narůstá



Z JEDNOHO BODU

Zaslechnout hudbu slov?
 Zaslechnout hlasy ptáků
 Řev nedalekého jezu kde vlnky si nehrají
 Ženu která jde přes lávku v nevýrazných šatech a bosou

Zaslechnout hlas vody?
 Jede matka se dvěma syny na kole
 a tam kde hučí jez seskočili ze sedel
 Chlapci zrovna upadl řetěz

Zaslechnout světlo a tmou?
 I to je možné v kýblu té paní která jde toho rána
 s mužem na ryby
 nad nimi smuteční vrba omlazuje vodu jemnými pohyby

Zaslechnout barvy?
 V podpalubí žárlivé straky
 Od racků zas na černém zábradlí
 té lávky třpytí se jako o život

POSOUVÁME SE

Kostel Nanebevzetí Panny Marie v roce 1975
 po pružných drahách
 dva centimetry za hodinu
 Ve skutečnosti z jednoho břehu na druhý
 jedeme o hodně rychleji

Stoupá napětí
 někdo ho tlumí spánkem
 někdo má na uších sluchátka
 někdo jako v letadle
 žvýká gumové medvídky



Renata Bulvová (nar. 1966) je básnířka, absolvovala autorskou tvorbu a herectví na DAMU. Psanému (a mluvenému) slovu se věnuje v různých podobách — spolupřítá například *Dny poezie* nebo akci *Poezie pro cestující v pražském metru*. V roce 2005 otevřela Školu rétoriky, ve které se zaměřuje na hledání vlastního hlasu a mluveného slova. V roce 2007 jí vyšla povídková kniha *O chlupaté Bertě a jiné povídky* (Dauphin), v roce 2011 pak sbírka básní *Nebude válek* (Novela Bohemica). Básně jsou připravované básnické sbírky *Zářečí — Za řečí — Řečí*, která vyjde letos na jaře (Novela Bohemica). Autorka žije v Praze.



Foto Dušan Tománek



Hořce sládné azbest za rtoma

Václav Vomáčka

DRUGA DO DOBROBYTU

vydáš se na dalekou cestu
zase tě na kterémsi nástupišti této prokleté gubernie
přes čelo pleskne sošné vemenno noci
a ty nevěda už odkud a kam
tvoje zavazadla ponosou shrbení mloci

V OBORÁCH

v nedělních úpalech vysoká vyskakuje
ze strmých loveckých hlásek
jiskry odletující z kopýtek zapalují celé obory
zajíci přistižení při četbě ošoupaných katechismů
planou jako voskové růže
sbory lesních včel s pohledem k slunci
vzpomínají na požár Říma
v hrnci se honí ještěřky
hořce sládné azbest za rtoma
černí muslimové obtočení chmelem
snovají sny skleněných srn
halali

ZAPOMENUTÝ POHLED DO ZRCADLA

co kvetlo odkvetlo teď sladká vůně hnití
táhne sadem
za domem děti hrají si na peklo
(podle Danta vymaloval Lada)
oheň praská pod kotlem plným vody
vroucí

zpod poklice valí se pára
je to totiž náramná psina!
duše z kotle prosí o milost
(k ovaru nejlépe hodí se křen)
teď rozrazí se okno
a slyšíme hlas sestry
jak nás volá do postelí
všichni zpozorní
jen já
namísto poznání, že jsem ďábel
cucám si palec

VRCHLICKÝ V BYSTRÉM

Vstávám ještě za tmy, kdy ptactvo neprocitlo.
Do misky rozbijím vejce a namáčím si chléb,
obrátním do sebe několik hltů vody ze džbánu
a už beru z hřebíku koženou zástěru, zavazuji se v pase
a s brašnou železa chvátám do Panského lesa
za kamenem.

Mezi místními venkovany se nejvýraznější oblibě těší
pevný žlutošedý druh slínovce, který je měkký jako máslo.
Staví si z něj svá stavení i stáje pro dobytek
a boží muka podél cest.

Ale v lesích lze najít kámen docela nepodobný.
Mezi stromy jsou rozestry lesklé černé balvany.
Prý je tu trousili andělé při stěhování kostela.
Můj přítel učitel tvrdí, že je sem přinesl obří ledovec
až z Alp. Ať je to jakkoliv, je to kámen vzácný
a sem nepatřící, stejně jako já.

S prvními paprsky slunce vstupují na dobře známou paseku.
Kolem mého kamene líně bloudí cáry chladivé mlhy.
Na bílé plátno položené do mechu a trávy vyrovnávám
si nářadí z brašny.

Zhluboka se nadechnu celým chřípím, obejmů kámen,
temný, tvrdý a křehký jako sklo, velký jako srdce
píjčka piva.

Uchopím do dlaní dlátko a mlátek a budu ťukat.
Slunce rozežene zbytky mlh a vysuší noční vlhkost.
Hluk z úderů mé práce udrží lesní zvěř v uctivé vzdálenosti,
i občasné křik ptáku bude znít tlumeně.
Ťukám, tluku a štípám, tu použiji špičák, tu dvojzub,
tady prýskač a zase vezmu do ruky pemrlici a nosáč.

V poledne už jsem svlečený a má kůže leskne se potem
a konečky prstů krví. O špatných básnících říkal jsi,
že málo kouří a chvilky na cigaretu nevyužívají
k střízlivému obhlédnutí již vytvořeného s odstupem.

Vytáhnu z kapsy tabák, který ještě v Praze zakoupil
mi mrdač mojí ženy, ten špatný herec Seifert,
stočím si cigaretu, zapálím a poodstoupím několik kroků
od z kamene vynořujících se obrysů vlastního srdce.
Jaký lahodný tabák!

SMYSL BOJE

V dunícím větru ztrácí se náš křik
nedolehne k rychlým lodím našich přátel
zasažení krušným bojem a bouří
přiznáváme, že se zuřivým příbojem
už nechceme se bít dál

však tu spásné vlnění telefonních
drátů k nám nese hlas jako
mořský požár:

dnes se musí opít každý z nás
a pít i přes moč
a bzdiny větru
Myrsilos utekl z boje
a tak už se bít nemusíte
nepřináší-li vám to teda nějakou
speciální potěchu

ZCELA POHLCUJÍCÍ DYCHTĚNÍ VŠEHO ŽIVÉHO

pomatení motýli fintí se
poupětem magnolie
u zadního východu
u popelnic
z křídel opadáva pel
na pytle s odpadky

před stanicí
mladé i staré běhny
máchají nákupními taškami
v tlustých pažích
oční stíny se lesknou
v poledním slunci

věrní venkovské tradici
prašiví psi kývají lysými
ocasy ze strany
na stranu

KDO TEBE ZAHŘEJE?

Olezlý číšník býval kdysi štíhlý krasavec
nebo to byl jejich syn?
tahal ze sklepa dřevo u kterého se končí
víko a truhlu ze solidních fošen bylo komusi líto
na hřbitově nechat vysvětluje
stará nechtěla ani slyšet, že stůl
bych z toho zrobil, no co
tady se musí topit celý rok
kývnu hlavou k hraničce dřeva u kamen
na které se kocour hřeje
tak jako tak odcházím
a pak ještě:
zahřeje se před cestou
poslední kořaličkou

NESMYSLNÝ ZÁJEM

Nezbývá než lhostejností za
vrhnout nehodné nepřátelství
nejsou ničím jejich stín je nic
jejich matná srdce skřípavě
vrývala do stěn ty stěny
nestojí nestály nikdy
jsou ničím jejich srdce ztrouchněla
pod sutinami nestojících zdí
neexistujících naplavenin
trus slepých ptáků
nejsou ničím ne hodni nepřátel
běžte pohledět jak nic
pohybem rýče odkulilo
hlavu nikam

CESTA KE SLÁVĚ

sedí na suchým hajzlíku a množí jsoucná
 tak dlouho, až mu odjede poslední glajza
 pak odejde z tohoto kraje
 stáhnout na moře lodi, a s pomocí vesel a plachet
 stočit slova do rtů a do písmen
 křik dopředu se ohlédnout
 a oblíznout si řiť
 tvé trudy jsou mužnější vesla
 než bys od dívky čekal
 když pak bolesti vzrostly a břímě si pomohlo samo
 na tento svět
 pouť úhoře skončila se v duté hlavě
 na to bůh děl: co zříte, to není jediná země:
 leží tam ostrovů pět
 lze těžko je rozeznat v dálce

Skvostnou básní „Vrchlický v Bystrém“ ohromil Václav Vomáčka nejen porotu 41. ročníku Literární soutěže Františka Halase (získal za ni uznání poroty), ale i celé auditorium podzimního Halasova Kunštátu. Hluboká míra empatie, jakou za básníka promlouvá básník jiný (Vomáčka zde mimo jiné skvěle zúročuje vlastní zkušenosti kameníka), je v této době velmi vzácná. Ojedinělé je i téma: koho z „mladých“ dnes zajímá Vrchlický? Vomáčka však v žádném případě není autorem jediné básně, je dělem slova, básníkem rytmu a obraznosti. Důkazem budiž otištěný soubor.

-vk-

KDO HODNĚ SPÍ

Kdo hodně spí nebojí se smrti
 na stole klokotá samovar
 voní pirožky
 z předsíně kňučí chrty
 dlouho hledáš ponožky
 pak najdeš je na nohách
 ve spánku zemřel jsi a
 tvá duše loví kamzíky
 na horách

(Šimakoví)



Václav Vomáčka (nar. 1983 v Litomyšli) nedokončil několik vysokých škol, vyzkoušel si různá zaměstnání, byl vychovatelem, zahradníkem, sanitářem, stavitelem stanů, zedníkem, barmanem, uklízečem, truhlářem, chodící reklamou na pákistánskou restauraci či skladníkem. V současné době pracuje mimo jiné jako kameník a žije v Bystrém na Vysočině. Časopisecky publikoval v *H_aluzi*.



Foto Dušan Tománek



Hostinec

Básníci a básnířky! *Omnia mea mecum porto*. Tento Hostinec jsem chtěl uvodit citátem z *Anarchy* Magdalény Platzové, jak těžko se žije s potřebou vnitřní čistoty, jenže knihu jsem mezitím daroval a sken s citátem zmizel v propadlišti dějin. Takže si knížku budete muset přečíst. Krom toho mne v poslední době zaujala monografie o Ivanu Divišovi nazvaná *Výstup na horu poezie*. Doporučuji jako pozvání k četbě básníka soptícího nadávky, které „mají platnost tak jedné vteřiny“, zato

vteřiny intenzivní. Monografii napsal Jiří Zizler. Protože v tomhle Hostinci chybí dáma, vyzdvihují *Patetickou kvadraturu Julia Benka*, díky které tu aspoň máme lyrický subjekt v ženském rodě. Ostatně básnickou travesti by měli vyzkoušet všichni adepti Pegasa: pánové, napište báseň v ženském rodě, dámy v mužském. Na vaše převleky je zvědav

Jonáš Hájek

Od Martina Toula několik lyrických miniatur, protože i v roce 2014 tento žánr, už trochu očtený, milujeme.

PAŘÍŽSKÉ NEBE

Nad Maloměřicemi
Mezi prádelní šňůry
Jako bys rozetřel nasliněným palcem
se roztahují mraky barvy pařížské modři
Obtěžkané dešti
které už půda nechce
je nasycená

KDYŽ SE ODRÁŽÍM VE VÝLOZE ŘEZNICTVÍ

Jsem bílý jako stěna
když se odrážím ve výloze řeznictví
Natáhnu ruku a nechám si do ní nasněžit
Vločky se na teplé kůži rozpouštějí a mizí
Žiju tedy

KONEC DNE

Když mravenci na bedrech
odnáší zbytky slunce do puklin zdí
to člověku vždycky nejvíc vyschne v krku
Noc houstne
Třpytí se v opadaných stromech a ve vedení
Ve výlohách pump
Noc houstne
a nic nepromíjí



Julius Benko (alias benkroft) z ulice Julia Fučíka, tak to je dobrý vtíp. Bohužel vtípů, či spíše vtípků, je v jeho poezii až příliš. Když verše plodí rozšafná konstatování, nějak pak i ten čas vykrváčet vyznívá rozšafně. Proto vybírám básně se zlověstnými momenty, které vyvracejí jednorozměrný dojem.

PŮLNOČNÍ ETUDA

Horečnatě listujeme napadanými listy
z hran stolů a větví slov bez korunovace
Zbarvení nadpisů i oslovení mozaikovitě
vyráží nám dech
Je čas svolat konzilium ranhojičů v lahvích
Čas podél vysokých plotů doprovodit se
domů za dobře zamčené dveře
Čas vykrváčet s pocitem že transfuze je blízko
Víme že je to tak správně

Srdce tlučou ešusy o zem
Mají hlad
Přítom guláš v hlavě je zdarma
Ale přece víme že to tak má být
že až si půjdeme vyzvednout dlužní úpis
bude v každé ulici jiné roční období

PATETICKÁ KVADRATURA

Nechci být patetická
když ti na baru
mezi slovy a sklenkami
říkám jak moc tě miluju
Cítím že láska k ženě
je jiná chuť
Špetka exotiky na zápraží

Obě se na sebe vždy těšíme
ale o to víc si rády
během loučení
zapomínáme dát sbohem

V noci usínám
vedle svého syna
a na tváři mám
jeho nevinný dech

Cítím že nemůže být bez otce

Michala Tallo vítám s obzvláštním potěšením, neboť tuhle rubriku internacionalizuje. Děkuji za všech pět básní, vybral jsem tyhle tři kvůli jednotné dikci. Že cesta začíná ještě před cestou, dosvědčuje krásně první z nich.

PREDZÁPIS

v deň, kedy ti leteckou poštou príde letenka do Írska
odrazu všetko napísané spolu s tebou prerušuje
trasy. vety o hmate, obsah ponad okraj rozloženej strany
ba čo viac — prekvapí ťa koľko autorov je podľa mena
možné zasadiť do jednotlivých častí cieľového mesta
naznačených bodov, ciest, či všetkého, čo na mieste
vyskúšaš prekresliť — istejšou čiarou, akoby už ani
nebol problém potkýnať sa pri stvárnení každej
témy práve o odchod.

JAV

podrobne opísaný rast. nikdy si si neurčil ďalej
prežitie, radenie, snímanie zo skla. denný podchod
nadobúda nové značenie a odrazu akoby si všetko
podvedome vytyšil už dávno iba priestor zaokrúhľiš
päťami. zmes: pletenie dvoch únav zodpovedá zmene
bydliska, raz riedkemu priestoru medzi stanicami
a vedomiu že v čase keď si si len zvykal na zber
naučených rastlín, vôd a viet radených do
krajiny bola snaha čosi počuť ešte osobnejšia
a strach z kulisy bez trate niesol tvoje vyslovené
celé meno.

NADOBÚDAŤ MENÁ

vysloviť slovo rameno iba ako prípoj Ku konkrétnemu
sa už skúsiš dostať. Oblasť na mape: nevedel si že aj
tu je možné dostať všetky texty. Nevynechať kamene
sochy dátumy ihriská námestia Tvoj podpis. Riečne stopy
ďalej vedú papierom a čo je horšie pamätáš si náter
každej lávky, pribúdanie, harmonogram. Na miestach
nesprávne vyznačenú hĺbku. Tušíš že ak s listovaním
neprestaneš teraz pred domom ťa ktosi veľmi skoro
správne zaradí. Zimná čiara: Kuchynskú soľ vidíš
zriedkavejšie ako na krajnici. O tej prvej
nevieš nič.



Na závěr Václav Mráz, básník, který není ani začínající, ani zavedený. Pamatuju si ho z *Totemu*, stejně jako benkrofta. V době, kdy jsme vyskakovali do vzduchu z každého časopiseckého otisku, Mráz se posmíval, že jsme fouňové. Měl pravdu. A já mu děkuju, že tady můžu vystavit kousek jeho šuplete. Takhle vypadala dekadence, když bylo dvacet nám, čili před deseti lety.

PŘEDSTAV SI TAM VERZÁLKY

jsou Háskové k nimž nemusí být Krchov
jsou kozy kterým škodila by piča
přejet si rašpli pod studenou sprchou
včera ses v nonstopu pokoušela vzdychat

jsou zátkové a nemusí být od piv
za všechny včerejšky je jeden dlouhý dnešek
za novým přílivem se nechal odlít motiv
na Boschův kolotoč si smyčku váže křeček

jsou chlapi kteří budou jenom prosit
jsem chudák který nemá sílu brečet
pro ty vši a pro vše už jsem něhu propiv
když poslední Nemesis držela mne v rukou
když poslední holka zkusila mé křeče
dávno bych chcípál do žil otevřen
a do zápěstí svlečen
nemít tu žiletku tak zamrdaně tupou

OTESÁVÁNÍ

míval jsem v posteli nahou sochu
bílou jako mléčné sklo
a pískovcově křehkou

rád jsem ji hladíval
a řezal si dlaně
o její dokonale ostrou
kulatost

autorsky jsem ji podepsal
a nechal vyzrát
do antických rysů

nevím v čí posteli
teď leží má socha
naposledy jsem ji viděl v aukční síni;

na podstavci
se směšně nízkou vyvolávací cenou

ŘEKA A BÍLÁ HŮL

a taky ataky
pocitů marnosti
kostkový cukr
a mouku od kosti
kde drobné radosti
lisujem kamenem
a sílu pramene
poutáme ramenem
slepého koryta
neslyšných doteků
a mrtvý procitá
k mrtvému člověku





Foto Dušan Tománek



Foto Dušan Tománek



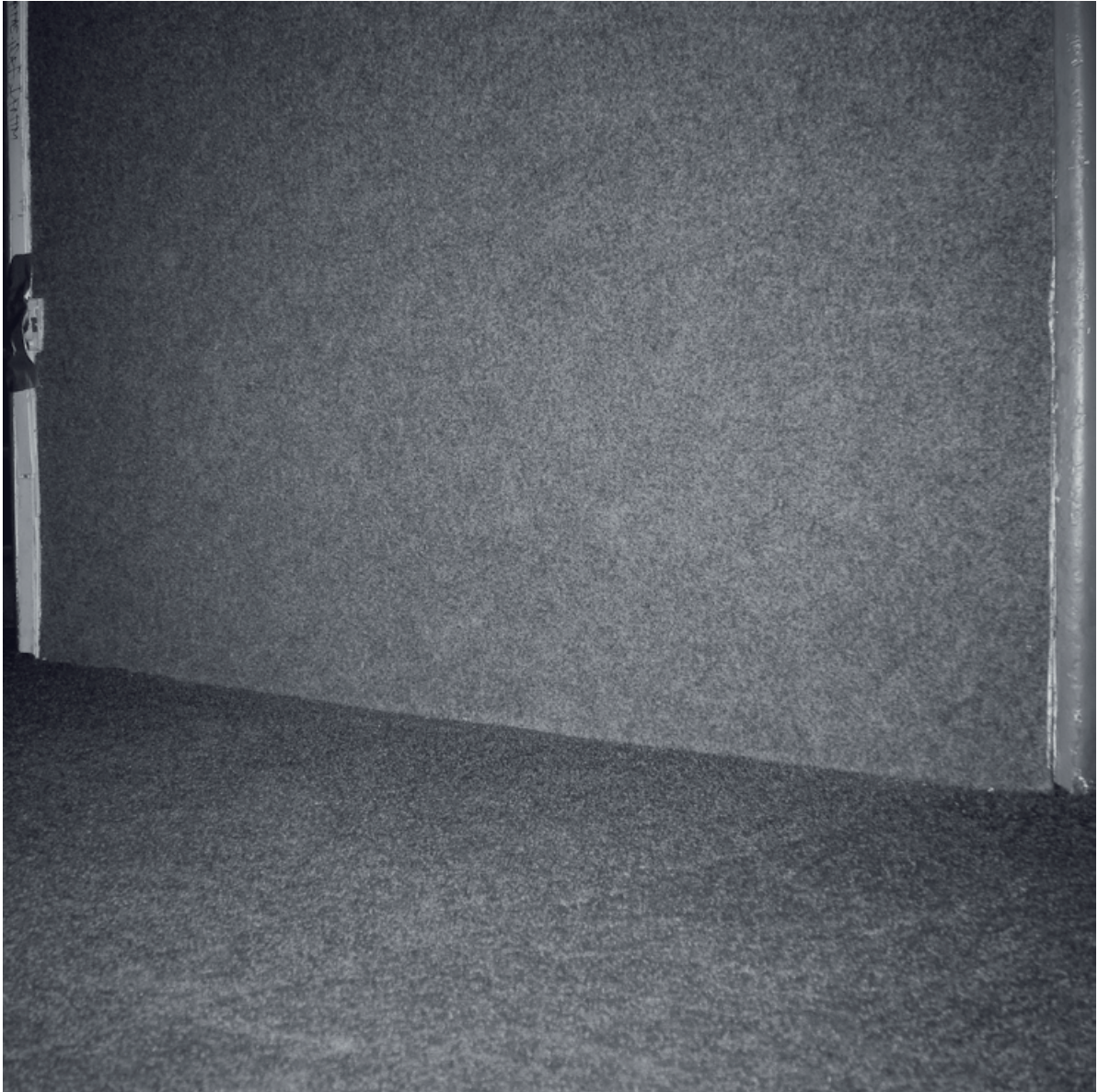


Foto Dušan Tománek



Vyšlo 71. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Abstraktní versus konkrétní

G. W. F. Hegel: *Kdože myslí abstraktně?*, **S. Nevole:** *Kreslení jako metoda výzkumu vjemu*, **A. Ramírez:** *Záblesk a pozorování; Dialektika poskvrnění* (V. Švankmajer, Dryje, Lazarová, Richter, Svěrák, Žáčková), **A. Breton:** *Surrealistická kometa*, **S. Hantai, J. Schuster:** *Demolice na platanu*, **B. Péret:** *Instantní polévka*, **R. Kubík:** *Podají-li se nám dostoupiti k němu*, **Hilma af Klint, Kandinskij, Kupka, Picasso, Wols, V. Voskocová, E. Hronovská, K. Piňosová, L. Straková, M. Chmelová, P. Mondrian, B. Solařík:** *Příběhy a rovnice*, **V. Effenberger:** *Od avantgardy k dnešku*, **M. Štur:** *Poznámky k iracionalitě*, **J. Gladiator:** *Dvě básně*, **M. Postone:** *Antisemitismus a národní socialismus*, **Rozhovor R. Erbena s I. Mašíkovou-Konstantovou, B. Howe:** *Archeologický automatismus...*, **J. Gabriel: Istler - dvě polohy abstrakce, P. Král:** *Nepředmětnost a předmětnost v obrazech Christiana Bouillého, R. Motherwell, A. Nádvořníková; K. Mitchell: *Fraktály*, **R. Gál:** *Závrat v akváriu*, **L. Gumiljov:** *Životopis vědecké teorie*, **V. Čilek:** *Ubohý pan Fradin**

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: Zuzana Tomková, analogon@analogon.cz,
tel: 776 260 909
www.analogon.cz

DIVADLO FESTE 2014 KABINET MÚZ

Březen } KABINET MÚZ, Brno:

1/3 } KUPCI HVĚZD
19:30 } *Inscenace cituje úryvky z knihy Intelektuál ve veřejném prostoru (ed. Petr Hlaváček).
Režie: Jiří Honzirek*

3/3 } V. Větrovec, K. Menclerová:
19:30 } HODNÍ, ZLÍ & DOTOVANÍ
*„Padouch nebo hrdina? My jsme jedna rodina!“
Režie: Vítězslav Větrovec*

17/3 } Václav Havel:
19:30 } HAVEL WRITES TO DR. HUSÁK
“What profound intellectual and moral impotence will the nation suffer tomorrow, following the castration of its culture today?” Directed by: Jiří Honzirek

31/3 } KUPCI HVĚZD
19:30 } *Inscenace cituje úryvky z knihy Intelektuál ve veřejném prostoru (ed. Petr Hlaváček).
Režie: Jiří Honzirek*

Zájezdy

23/3 } Anna Saavedra:
19:30 } DEALERŮ FYZICKÉ LÁSKY
Režie: Jiří Honzirek
Znojmo

Klub Divadla Feste

ČLENOVÉ KLUBU PODPORUJÍ PROVOZ
DIVADLA FESTE.

TRVALÝ PŘÍKAZ K ÚHRADĚ 100 / 200 /
300 Kč MĚSÍČNĚ MŮŽETE ZADAT NA
ÚČET: 240001408/0300. DĚKUJEME!

Permanentky

6 vstupů - 750 / 540 Kč.

Platí na 6 vstupů.
Jeden divák tak může jít na 6
různých představení nebo 6 diváků
na jedno.

Rezervace

737 454 266 / info@divadlofeste.cz
www.divadlofeste.cz / KABINET MÚZ, Sukova 4
f/divadlofeste

Divadlo Feste je podporováno statutárním městem Brnem
a Ministerstvem kultury ČR.

B | R | N | O |



Vytiskla:
knihovnicka.cz



omocopy



NADACE
veronica



AMNESTY
INTERNATIONAL



BRNO AIRPORT



hošt
měsíčník
pro literaturu
a čtenáře



MUZELUM
REIMSKE
KULTURY

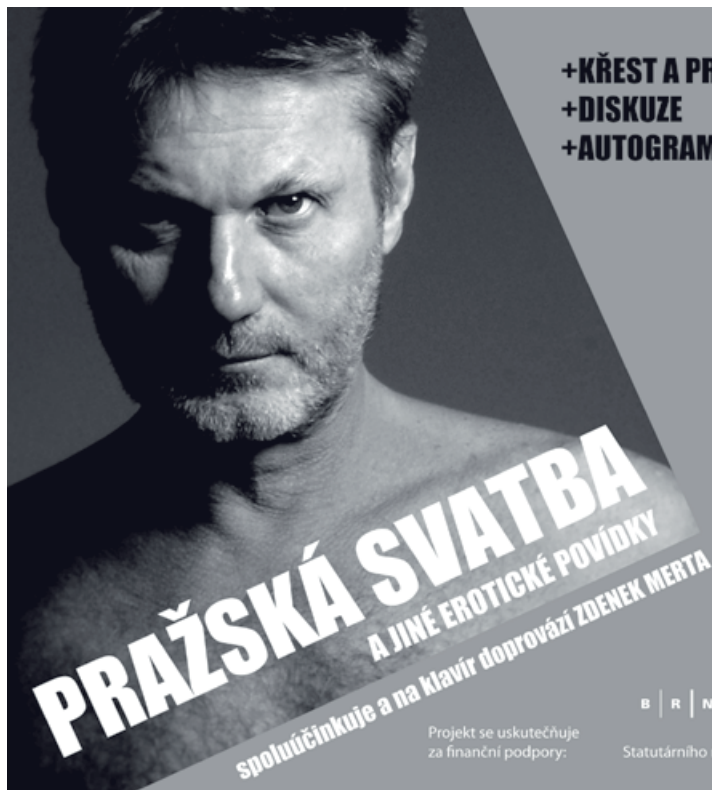
4AM/1000

NAZEMI



AMIGAS
ALTERNATIVA KULTURY





PRAŽSKÁ SVATBA A JINÉ EROTICKÉ POVÍDKY

spoluúčinkuje a na klavír doprovází ZDENEK MERTA

**+KŘEST A PRODEJ KNIHY
+DISKUZE
+AUTOGRAMIÁDA**



LiSTOVání.cz
cyklus scénických čtení

13.2. / 18:00 / Prostějov / Městské divadlo
13.2. / 20:30 / Olomouc / Kino Metropol
14.2. / 17:00 / Valtice / Galerie Reistna
14.2. / 20:00 / Bratislava / Štúdio12
20.2. / 21:00 / Nová Paka / Novopacké sklepy
20.2. / 19:00 / Lomnice / Zámecké sklepení
20.2. / 17:00 / Semily / Kino Jitřenka
25.2. / 18:00 / Rakovník / Dům osvěty
25.2. / 20:30 / Praha / Divadlo Minor
26.2. / 17:00 / Třebíč / Městská knihovna
26.2. / 19:00 / Rosice / Kino Panorama
26.2. / 21:00 / Brno / Divadlo Reduta, NDB
27.2. / 18:00 / Písek / Sladovna
27.2. / 20:30 / České Budějovice / Malé divadlo
28.2. / 17:30 / Čáslav / Café LaDus
28.2. / 20:00 / Havlíčkův Brod / Kavárna U Notáře

B | R | N | O |



Projekt se uskutečňuje
za finanční podpory:

Statutárního města Brna

Ministerstva kultury ČR

Hlavního města Prahy

V historii se pořádá něco děje...

ředplaťte si časopis Dějiny a současnost



— nové poznatky
z historických
a příbuzných oborů
— autoři: čeští
a zahraniční historici
— důvěryhodné informace

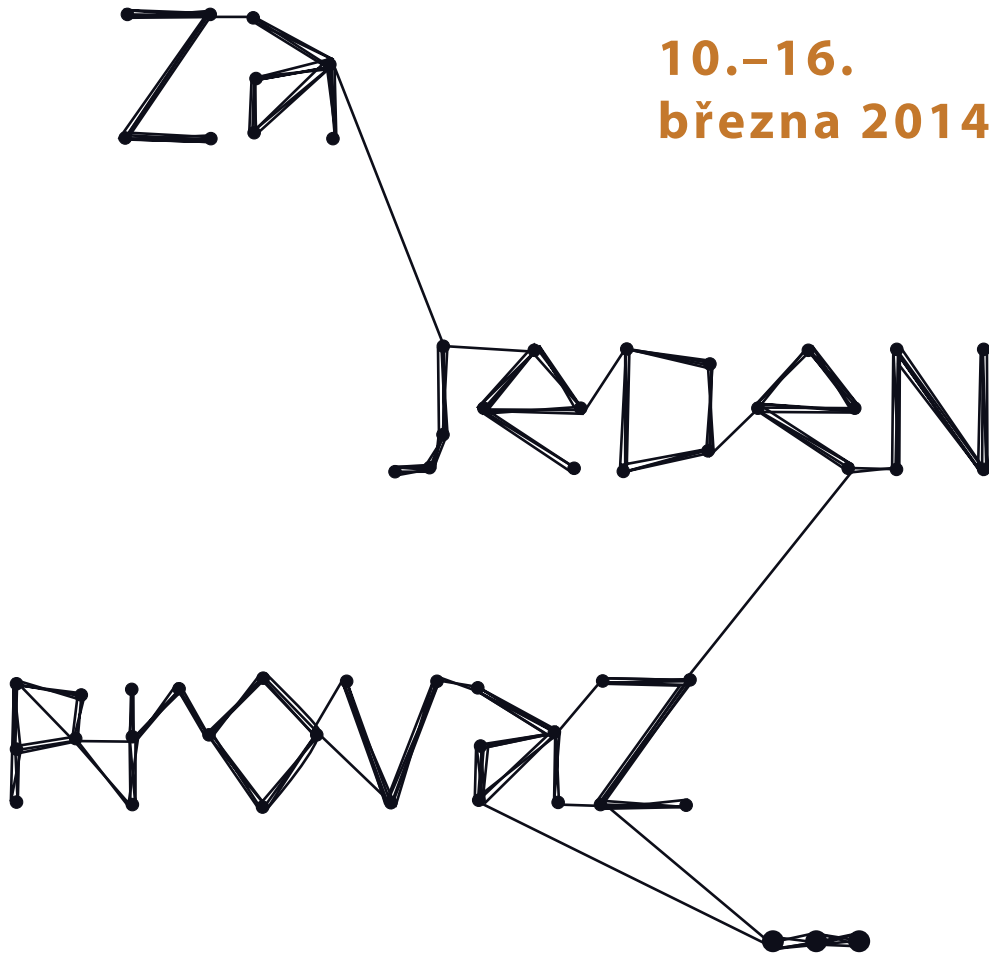
**Roční předplatné
10 čísel / 575 Kč
(zvýhodněná cena –
jednotlivé číslo v obchodě
69 Kč)**

Zajistěte si předplatné za zvýhodněnou cenu!!!

Objednávky: SEND, distribuce tisku, www.send.cz,
tel.: 225 985 225, e-mail: send@send.cz
www.dejinyasoucasnost.cz



10.–16.
března 2014



www.tvk-brno.cz
[f /tyden.vytvarne.kultury](https://www.facebook.com/tyden.vytvarne.kultury)



Dům umění města Brna
The Brno House of Arts



metropolis

host

artalk.cz
online a offline výstavy

ČEBUS
cestovní kancelář

AROS PUBLICA

galerie černá linka
Pedagogická fakulta MU, katedra výtvarné výchovy, Poříčí 7, 602 00 Brno



B | R | N | O |

