



host3



**Es Tut
Mir Leid**



hitler v umění

bohumil hrabal — komiksově adaptace
měsíčník pro literaturu a čtenáře
březen 2014 — cena 89 Kč





host

Co vidíte v rorschachovské skvrně pod tímto textem? Přiznám se, že se nemohu rozhodnout mezi veselým usměvavým čertíkem, který vyskakuje z úkrytu a rozverně mává ručkama, a křečovitě se šklebící tváří děsuplného ďábla s všežravými tesáky. Tak jako tak je mé vnímání pravděpodobně obluzeno vědomím, že tématu březnového čísla *Hosta* vévodí Adolf Hitler. Otázka, zda je tento symbol zla moderní doby dnes ještě stále děsuplným ďáblem, nebo již jen směšným a vysmívaným čertíkem z krabičky, je jedním z pohledů, kterými se však námět „Hitler a umění“ zdaleka nevyčerpává. Může být zlo krásné? A může být krása zlá? Zdá se, že v době, kdy hledíme přes okraj do propasti věčnosti, je možné vše. Končí-li už i doba postmoderní, jak se lze dočíst v rozhovoru s filozofem Michaellem Hauserem, možná nezbývá než

sebrat odvahu a v duchu Kierkegaardova učení skočit do prázdna. V lepším případě na dně čeká pokojně proustovské bezčasi, jak jej líčí Ludmila Lacková, v tom horším případě jáma, v níž do pozemských červů bodají ďáblové i čertíci, Kristus, Buddha i mimozemšťan, všichni pěkně v jedné řadě vedle sebe. Dnes už v tom není přeci žádný rozdíl.

Milí čtenáři, ačkoli se březnovým číslem protahují šelmovské kočky a vznášejí černí havrani, doufám, že se vám bude čtení v doprovodu zlověstných atributů líbit. Na závěr mi dovoluje představit se — jmenuji se Hana Řehulková a coby nové redaktorce časopisu *Host* mi bude ctí připravovat pro vás pokud možno vždy jen dobré a zajímavé čtení.

Hana Řehulková



Host — měsíčník pro literaturu a čtenáře
Číslo 3 | 2014, ročník XXX
vyšlo v Brně 19. března 2014

Radlas 5, 602 00 Brno
tel.: 733 715 765
tel./fax: 545 212 747
redakce@hostbrno.cz
www.hostbrno.cz

Miroslav Balaščík | šéfredaktor
Martin Stöhr | zástupce šéfredaktora
Jan Němec | redaktor
Eva Klíčová | redaktorka
Hana Řehulková | redaktorka
Magdaléna Čechová | jazyková redaktorka
Petr M. Dorazil | sazba, technický redaktor
Ivana Motrincová | tajemnice redakce

Redakční rada | Petr Bilík, Pavel Hruška, Petr Hruška,
Anna Kareninová, Aleš Palán, Martin Pilař, Tomáš Reichel,
Vladimír Svatoň, Jan Štolba, Jiří Trávníček

Grafická úprava | Martin Pecina
Písma | Tabac & Comenia Sans (Suitcase Type Foundry)
Ilustrační doprovod a obálka | Tereza Ščerbová
Tisk | Tiskárna Grafico, s. r. o., Opava

Vydává Spolek přátel vydávání časopisu Host
(iČO 48 51 48 53) & Host — vydavatelství, s. r. o.,
s laskavou finanční podporou Ministerstva kultury ČR
a statutárního města Brna • | • | • | • | • | •

Člen sítě kulturních časopisů Eurozine
(www.eurozine.com) eurozine

Registrováno Ministerstvem kultury ČR pod číslem
MK ČR E 6632 ISSN 1211-9938
Vychází 10 čísel za rok (kromě července a srpna)

Roční předplatné 690 Kč (půlroční 345 Kč)

Distribuuje Kosmas, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha,
tel.: 222 510 749, www.kosmas.cz
Předplatné na adrese redakce
Zasílání předplatného zajišťuje firma
SP agency, s. r. o., Masarykova 18,
664 42 Modřice, tel.: 545 425 241
cena 89 Kč, předplatné 69 Kč

HOST

krátce

- 4 polemika Osvětimská knihovnice
a příliš silná slova (Marek Toman)
- 5 Odpověď Marku Tomanovi (Jiří Trávníček)
- 5 volá pen klub Out in the Cold (Jiří Hájíček)
- 6 soutěž Děkujeme, předplácejte! (-simp-)
- 6 regiony „Vokolek“ po sedmácté
(Norbert Holub)
- 7 oslavy Hrabal v Brně

osobnost

- 9 Co se to dnes děje? Rozhovor
s filozofem Michaellem Hauserem
o levici, postmodernismu a věčnosti

glosa

- 15 Zdenka Rusínová: Podpadky?

na čem pracuji

- 16 Radka Denemarková: Píšu román

komentář

- 17 Jan Šulc: Za trochu lásky

esej

- 19 Václav Bělohradský: Kam vedou cesty
z postmodernismu. O knize Michaela
Hausera Cesty z postmodernismu

názor

- 24 Jan Němec: Komika polemik

kalendárium

- 25 Libor Vykoupil: Kdo jste, Franku Arnau?

dokument

- 26 Hana Krafllová: Jest to moje osobní

téma

- 29 Hitler a umění. „Hitlerismus“
jako literární téma
- 31 Rostislav Niederle: Hitlerův svět jako
umělecké dílo. Sirény nacismu
- 36 Pavel Švanda: Ach, jaká to držka!
Nad knihou Timura Vermese Už je tady zas
- 39 Radka Denemarková: Peníze od Hitlera
nebo A to je ta krásně země



- 40 Zuzana Hrdečková: Hitler jako literární postava? Německý tisk o románu Timura Vermese Už je tady zas
- 43 Pavel Ondračka: Hitler: diktatura jako estetický projekt aneb Je-li něco z umělce v Hitlerovi...
- 51 Duchovní spolčení kriplů. Rozhovor s Janem Širůčkem o tom, proč i poražený demagog může být obdivován
- 55 Patrik Linhart: Hitler a jeho svět. Ve čtyřech minutách parodického básnění na jútubu

k věci

- 59 Pavel Kořínek: Věrně překreslit či snad invenčně převést? Pokus o typologizaci komiksových adaptací literárních děl

rozhovor

- 63 Za příběhem ašantských princů. S Arthurem Japinem o afrických princích, xenofobii a o tom, jak mu Fellini přebíral holku

historie

- 69 Ludmila Lacková: Ztracený čas, celer a koláčky s čajem. O cestování v čase a nehlubších zákoutích Proustovy mysli

KRITIKY A RECENZE

kritiky

- 76 Kateřina Kirkosová: Černobílý svět
Jan Němec: Dějiny světla
- 78 kritika v diskusi Kryštof Špidla, Pavel Janoušek, Kateřina Kirkosová, Eva Klíčová: Klidný mladý muž „František Drtikol“
- 82 Zdeněk Staszek: Filozofie ušpiněná dějinami
Rudolf Sloboda: Krev
- 84 Sára Vybíralová: Ještě američtější než Amerika
Joël Dicker: Pravda o případu Harryho Queberta
- 86 Zuzana Fonioková: Tragédie každodennosti
Jeffrey Eugenides: Sebevraždy panen

recenze

- 88 Tomáš Zmeškal: Sokrates na rovníku. Rodinné reportáže, vzpomínky, zápisky, naděje
- 89 Zdeněk Zapletal: Popík

- 90 Jiří Dynka: Krev na onom světě Jiřího Veselského
- 91 Milena Lenderová: Dcera národa? Tři životy Zdeňky Havlíčkové
- 92 Stefan Spjut: Stallo
- 93 Ali Smithová: Tam někde za duhou
- 94 Michael Frayn: Skios
- 95 Suzana Tratniková: Třetí svět
- 96 Cha Āin: Rekviem za Nanking
- 97 Černík Zbyněk (ed.): Pět severských her
- 98 Boris Ejchenbaum: Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie

telegraficky

- 99 Lenka Kuhar Daňhelová: Světlo vprostřed básně

ČTENÍ NA BŘEZEN

beletrie

- 103 Bohumil Hrabal: Já si vzpomínám jen a jen na slunečné dny
- 106 Tomáš Mazal: Než se zlomí prkno nevědomosti

polemika

Osvětimská knihovnice a příliš silná slova

Jiří Trávniček nazval svou kritiku knihy Antonia G. Iturbeho *Osvětimská knihovnice* „Silné téma ve špatné knize“ (*Host*, leden 2014). To je ovšem kategorický soud, nebo přesněji řečeno odsudek. Nic proti nesmlouvavé kritice, měla by však být objektivní.

Jiří Trávniček v úvodu kritiky pochybuje, jestli lze o Osvětimi napsat ještě něco nového (odvolává se na dosud napsané knihy i na nezměrnost tamního utrpení). *Osvětimská knihovnice* ale není knihou o Osvětimi — je knihou, která se v Osvětimi odehrává. Její hlavní téma spočívá jinde. Dalo by se charakterizovat například takto: magická síla knih, jejich terapeutická úloha a schopnost napomáhat přežití. Doslova. Hlavní hrdince Iturbeho textu, Ditě Krausové (románové Editě), knihy skutečně pomáhaly uchovat si morální a fyzickou integritu. Tato osvětimská knihovnice opravdu s nemalým osobním rizikem o knihovnu o osmi svazcích pečovala, jak Trávniček uvádí. Opomíjí ale výrazný prvek: Antonio G. Iturbe ji při pátrání po příběhu osvětimské knihovny „objevil“, její příběh ho zasáhl a románově ho zpracoval. Španělský romanopisec tedy vlastně rehabilitoval příběh s bezprostřední českou souvislostí — Dita Krausová pochází z Čech.

Dva odstavce kritiky věnované Ditě Krausové Trávniček nazval „A začínají potíže...“. Autor podle něj „jako by si se svou postavou nevěděl moc rady“. Iturbemu se naopak podařilo vytvořit reálný obraz čtrnáctileté holčiny, která dokáže být hubatá a tvrdohlavá, aby zakryla vnitřní nejistotu. V románu je věro-



Osvětimská knihovnice Dita Adlerová, dnes Dita Krausová

hodně stísněná děsivým prostředím a obstojí jen díky své povaze a pomoci blízkých. Skutečná Dita Krausová vystoupila v říjnu 2013 na knižním festivalu Tabook, kde se zúčastnila představení knihy spolu s Iturbem. Popisu v knize do značné míry odpovídá i ve svých více než osmdesáti letech. Ostatně, Iturbe si s ní dopisoval a setkal se s ní. Působivost románu samozřejmě nelze odvozovat od věrnosti reálným předlohám; Dita Krausová je však zachycena výstižně. A záslužně. (Je třeba ocenit, že Iturbe vykreslil i Fredyho Hirsche, fascinujícího vychovatele dětí s tragickým osudem, na kterého přeživší dodnes vzpomínají s vděčností.)

Jiří Trávniček nevytýká knize jen mlhavost postav, nýbrž i četná „křčovitá klišé“. Jako příklad uvádí tento citát: „Na tom ponurém místě, kde se lidstvo propadlo do svého vlastního stínu, byla přítomnost knih poslední stopou po méně chmurných a zhoubných časech, v nichž slova ještě mohla znít silněji než kulometry.“ „Ponuré místo“ klišé dozajista není. Tak snad „lidstvo propadlé do vlastního stínu“? Ani to přece není pokleslý,

zprofanovaný výraz. Spíše — trefný. A že „slova mohla znít silněji než kulometry“? V případě koncentračního tábora, kde střelba a rány byly jistě hlasitější než slova, jde opět spíše o popis. Samozřejmě, Iturbe svou větu napsal románsky vzletně a navíc jaksi esejisticky. Jedná se ale o poměrně výjimečný případ. Většina jeho textu se skládá z věcného popisu a dialogů; z naléhavých a napínavých situací; a neschází ani humor.

Další případ, který Jiří Trávniček komentuje: „Siréna se znovu rozječí. Každý útěk nacisty vždycky rozběsí — je to nejen urážka jejich autority, ale především to znamená, že jejich systém, který s takovým pedantstvím zavedli, má trhliny.“ Trávniček soudí: „Nestačilo by napsat: ‚Siréna se znovu rozječí. Další útěk. Dá se očekávat nové běsnění?‘ Ušetřila by se slova a i příběhu by se pomohlo v jeho spádnosti.“ Navrženě řešení se ale s Iturbeho textem míjí. Věcně proto, že „běsnění“ následovalo po útěcích zcela zákonitě. A navíc tento — opět esejistický — popis nacistické víry v systém se vztahuje k dalším pasážím románu.

Věta navržená Jiřím Trávníčkem jistě ob stojí — v jiném románu.

Za příklad Iturbeho vypravěčské slabosti Trávníček pokládá i to, že *Osvětmskou knihovnici* doprovází závěr spolu s profily jednotlivých historických postav. Závěr ovšem právě popisuje autorovo setkání s Ditou Krausovou a před čtenářem se v něm otevře vzrušující terén, na kterém se literatura prolíná se životem. Profily historických postav zase jistě dobře posloužily španělským čtenářům, u nichž se dá předpokládat menší obeznanost s holocaustem než u zdejšího publika.

Jiří Trávníček nakonec Iturbeho knihu charakterizuje tak, že je „dost nudná“. Na literární kritiku je to povážlivý soud — každá kniha může být pro někoho nudná a pro někoho jiného znamenat zážitek. Osobní názor v této formě má jistě své místo, ovšem asi spíše v neformálním rozhovoru, na blogu, v poznámce pod čarou a podobně. V titulu kritiky Jiřího Trávníčka je použit podobný kalibr: „špatná kniha“. Opravdu jsou zapotřebí takto silná vyjádření? Není lehkost, s jakou se vypouštějí z úst, zavádějící? Jak vlastně vypadá „špatná“ kniha? Co si pod tím představíte? — No dobře, recenzentovi se prostě nelíbila, ostatně v textu přiznává, že píše za sebe. Slova ale mají svou váhu a při limitovaném prostoru, který literární kritika u nás má, může takovýto subjektivní soud knize ubrat na šancích. Tedy u nás. Iturbemu na tom vzhledem k dobré odezvě jeho románu ve Španělsku a k překladům do devíti jazyků nemusí záležet.

Nejvíce ale stejně překvapuje, že *Osvětmská knihovnice* vyprávějící o dobrodružství četby o tento svůj motiv v kritice zcela přišla.

Marek Toman

Odpověď Marku Tomanovi

1. *O nudě*. Máme-li co činit s literární kritikou, tak do ní patří především formulace soudu. A soud nemůže být opřen o nic jiného než o čtenářské setkání s knihou. A to se přece vše děje na ose nudné—přitažlivé, unylé—podmanivé, mdlé—strhující a tak dále. Že mně kniha vyšla jako dost nudná a Marku Tomanovi nikoli, je už jiná věc. Můj oponent by se asi divil tomu, jak často slovo „nudný“ používal Marcel Reich-Ranicki, nedávno zesnulý „papež německé literární kritiky“; a jak to bylo osvěživé. Jeden citát: „Zazlívám Handkemu také něco, a to něco velmi závažného, nejhoršího, co mohu spisovateli zazlívát: velmi jsem se u něj nudil.“ I tohle Marka Tomana pobuřuje tak, že by to mělo být odkázáno někam na blog či do neformální konverzace? Měl snad Reich-Ranicki zvolit diplomatictější tón? Mám spíše za to, že je třeba soudy formulovat jasně a nebojácně; s osobním zaujetím a nasazením, ale přitom ne pouze pocitově. Spíše riskovat než se krčit při zdi. Nehrát zkrátka opatrné patrie, které sice dělají dojem ušlechtilých mravů, ale nic se vlastně neřekne. Takovéto krasodušně či diplomaticky korektní texty totiž — nudí.

2. *O Iturbeho románu*. Na knihu jsem se velmi těšil; začal jsem se proto do ní s velkou chutí. Ano, Osvětím a knihy, to vše navlečeno na osud čtrnáctileté dívky slibuje mnohé. Přišlo však zklamání, a to poměrně značné. Zdálo se mi, že autor si vzal příliš velké sousto a že se tu tak trochu i marketingově kalkuluje s tématem. Románu schází kompozice, vypravěčský rytmus i schopnost

introspekce... a také přísnější španělský redaktor. Látka sama toto vše nezachrání; spíše Iturbeho někde ještě více usvědčuje z literární nevládnutosti. Že se kniha překládá do dalších a dalších jazyků, to mě nijak nepřekvapuje. Dojem na mě to ale nedělá. Šoa/holocaust frčí, o čemž víme cos i z našich literárních luhů a hájů. Literární industrie tohoto druhu má zkrátka dobře promazané soukolí.

Jiří Trávníček

volá pen klub Out in the Cold

České centrum Mezinárodního PEN klubu se připojilo k aktuální kampani, kterou PEN International spustil počátkem roku pod názvem *Out in the Cold*. Během letošních zimních olympijských her v Soči (7.—23. února) PEN klub protestoval proti narůstajícímu potlačování svobody projevu, které je možno pozorovat od nástupu Vladimira Putina do prezidentské funkce v květnu 2012. Kampaň upozorňovala na tři stěžejní témata, k jejichž eskalaci přispěli během posledního roku a půl ruští zákonodárci schválením z pohledu PEN International problematických zákonů.

1. V červnu 2013 byl schválen zákon, který zakazuje „propagaci netradičních sexuálních vztahů uvnitř minorit“. Znamená to, že jakékoli aktivity, které mohou být posouzeny jako propagace neheterosexuálních vztahů, případně propagace odmítání tradičních rodinných hodnot uvnitř menšin, jsou nyní v Rusku zakázány. Ruští



občané, kteří tento zákon poruší, se vystavují peněžité pokutě, cizinci mohou být vyhoštěni.

2. V červnu loňského roku byl rovněž přijat zákon, který je zjednodušeně označován jako „blasphemy law“ a který mimo jiné kriminalizuje „útoky na náboženství“. Tresty jsou až tři roky vězení nebo pokuta pět set tisíc rublů. Tento zákon je vnějšími pozorovateli většinou považován za pokus odstrašit případné pokračovatele činů punkové hudební skupiny Pussy Riot, jejíž členky byly potrestány za „punkovou modlitbu“, provokativní vystoupení v křesťanském chrámu v únoru 2012.

3. Již od léta 2012 je v Rusku opět kriminalizována takzvaná pomluva nebo hanobení. Ačkoli zákon, který se dal „flexibilně“ použít k potlačení svobody slova, byl zrušen za úřadování prezidenta Medveděva, po opětovném nástupu Vladimíra Putina do prezidentské funkce jsou tyto pojmy zpět a činy takto posouzené mohou být předmětem trestního stíhání. Zákon umožňuje velké pokuty až do výše zhruba sto padesát tři tisíc dolarů, což je likvidační pokuta například pro malá nezávislá média, a nepřímou tak nutí k autocenzuře.

„Centra PEN klubu po celém světě podporují ducha lidskosti, kterou ztělesňují olympijské hry,“ říká Marian Botsford Fraserová, předsedkyně Writers in Prison Committee při Mezinárodním PEN klubu, „zároveň ale nyní tvrdě zákroky proti svobodám ruských obyvatel jsou výsměchem olympijskému duchu.“

Jiří Hájíček

soutěž Děkujeme, předplácejte!

Předplatitelé jsou pro každý časopis z mnoha důvodů pravým požehnáním, takže není divu, že se každá redakce snaží tuto stálou a věrnou čtenářskou základnu vědomě posílit. Loni v polovině září jsme vyhlásili soutěž pro nové předplatitele tištěného měsíčníku *Host* na rok 2014. Objednávky bylo možno zasílat až do konce února 2014. Do soutěže jsme věnovali, jak jinak, především věcné ceny spojené s literaturou. Za všechny jmenujme například kompletní *Dílo* prozaika Jana Balabána, které bylo oceněno Výroční cenou evropského designu. Zájem o akci byl k naší radosti nebývalý. Největší nárůst zájemců o časopis *Host* jsme zaznamenali před Vánoce, kdy bylo předplatné nejčastěji věnováno pod stromeček v podobě darovacího certifikátu. Ze čtyřiceti (!) nových předplatitelů jsme vylosovali třináct výherců, kterým zasíláme příslušný dárek. Neopominuli jsme samozřejmě ani vás, stávající abonenty. Abychom vám vyjádřili svou vděčnost, rozhodli jsme se vám zaslat knižní dar z naší produkce a připomínáme, že stejně jako noví odběratelé *Hosta* máte možnost využít 25% slevu při nákupu jakékoli publikace z nakladatelství *Host*. Napsat slovo „požehnání“ v souvislosti s předplatným není možná od věci, neboť hlavní cenu — čtečku PocketBook — získala slečna Klára Katolická. Přejeme, ať se jí *Host* líbí, nejen v elektronickém vydání. Další ceny putují k těmto lidem: CD s autorským čtením *Magorových labutích písní* k Janě Mickové, Lukáši Palánovi a Ivanu Jerglovi; audiokniha s Larssonovými *Muži, kteří nenávidí ženy* k Aleně Ka-



Výherkyně Klára Katolická

minské, Petru Lukešovi a Andreji Pasternákové; román *Žitkovské bohyně* s věnováním autorky, Kateřiny Tučkové, předplatitelům Zdeňce Kozákové, Anně Dařbujánové a Ludvíku Wajsarovi a nakonec třísvazkové *Dílo* Jana Balabána k Petře Hynčíkové, Ondřeji Hrabalovi a Aleně Pirnerové. Všem našim (novým) čtenářům a čtenářkám děkujeme za účast a výhercům gratulujeme!

-simp-

regiony „Vokolek“ po sedmnácté

Letošní druhý únorový víkend byly na slavnostním večeru v děčínské městské knihovně vyhlášeny výsledky sedmnáctého ročníku Literární ceny Vladimíra Vokolka. Soutěž si klade za cíl objevovat nové básnické talenty a připomenout tak významného českého básníka a esejistu Vladimíra Vokolka (narodil se roku 1913 v Pardubicích,

zemřel v roce 1988 v Ústí nad Labem), který část života pobýval v Děčíně. Ceny výhercům předali primátor Děčína František Pelant, předseda poroty, básník Radek Fridrich a ředitel zdejší městské knihovny Ladislav Zoubek. Při této příležitosti knihovna již tradičně vydala sborník přinášející nejlepší básně ze soutěže, a to jako sedmadvacátý svazek své beletristické edice Nomisterion. Pětičlenná odborná porota pracovala ve složení Radek Fridrich, Michal Jareš, Jiří Koten, Tomáš Řezníček a Kateřina Tošková, v nejmladší kategorii ji nejvíce zaujaly verše Sítý Hrňové a Elišky Kohlíčkové. Ve druhé kategorii určené pro adepty Múz ve věku od osmnácti do čtyřiaadvaceti let zvítězila Kristýna Montagová, následovaná Tomášem Chmelařem a Janem Pundou. Třetí kategorie se stala opět doménou žen, kdy ocenění získala Ivana Kašpárková a Aneta Freislerová. Přestože se soutěž koná v severních Čechách, byl také letos podíl účastníků pocházejících z Moravy a Slezska velmi výrazný. Vokolkova cena, svým významem dlouhodobě přesahující hranice regionu, se za uplynulá léta své existence může pochlubit mnoha nespornými básníky a básničkami, kteří jí v minulosti prošli. Zmínit lze Kateřinu Rudčenkovou, Ondřeje Hanuse, Irenu Šťastnou, Ladislava Puršla a další.

Norbert Holub

oslavy Hrabal v Brně

Stalo se to před sto lety, narodil se spisovatel Bohumil Hrabal, sláva tomuto muži! Vybíráme pro vás z bohatého programu, který proběhne převážně v Divadle Husa na provázku, ale také v Brně-Židenicích.

Středa 26. 3.

19.30 / KABARET HRABAL
Divadelní studio Marta, JAMU,
režie: Ivo Krobot
Motivy ze zásadních Hrabalových děl spolu s neznámými autorovými texty (Dělnický dům, Židenice)

Pátek 28. 3.

12.00 / VIVAT HRABAL
Happening Divadla Husa na provázku a jeho přátel — mimořádné setkání známých osobností a hostů před rodným domem Bohumila Hrabala (ulice Balbínova číslo 47, Židenice)

16.00 / PŘÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA
Divadlo U stolu, režie: Ivo Krobot
Jedno z vrcholných Hrabalových děl v režii Ivo Krobot, v hlavní roli Jan Kolařík (Sklepní scéna Divadla Husa na provázku, Zelný trh)

19.00 / OSTŘE SLEDOVANÉ
VLAKY
Mahenova činohra Národního divadla Brno, režie: Ivo Krobot
Plácačka, razítko, divan a zrod hrdiny. Kultovní dílo Bohumila Hrabala jako divadelní pocta muži, který se v roce 1914 narodil v Brně (Mahenova činohra, Malinovského náměstí)

19.30 / TANEČNÍ HODINY PRO
STARŠÍ A POKROČILÉ
Divadelní společnost Josefa Dvořáka, režie: Josef Dvořák

Divadelní úprava pábitelských historek s hudbou Sunny Swing Quintet. Hrají: Josef Dvořák, Karel Gut, Rostislav Trtík, Markéta Hruběšová a další (Dělnický dům, Židenice)

19.30 / ROZVZPOMÍNÁNÍ

Legendární provázkovská inscenace podle novely Bohumila Hrabala, která se udržela na repertoáru dvacet devět let a procestovala Evropu, včetně velkých světových festivalů, režie: Ivo Krobot (Velký sál Divadla Husa na provázku, Zelný trh)

Sobota 29. 3.

17.00 / OBRAZY, ZE KTERÝCH ŽIJÍ
Dílo Bohumila Hrabala v proměnách. Jediněčná výstava o Bohumilu Hrabalovi uspořádaná Památkem národního písemnictví Praha (Alžbětinské scéna Divadla Husa na provázku, Zelný trh)

17.30 /

VIA HRABAL ANEB Z BRNA DO PRAHY A ZPĚT, A TĚŽ —
SLUNCEM ZALITÝ VÝČEP JSOU
NEBESA V LIBNI
Velký komponovaný večer k stému výročí narození Bohumila Hrabala čili Všechno, co chcete vědět o Bohumilu Hrabalovi, ale báli jste se zeptat. Těž staropražské a další písně v podání Pepči Čechla! Autoři: Ivo Krobot, Tomáš Mazal, Václav Špale (Sklepní scéna Divadla Husa na provázku, Zelný trh)

Neděle 30. 3.

19.00 / ROZVZPOMÍNÁNÍ
Mimořádné představení za účasti herců, kteří v průběhu let účinkovali v této legendární provázkovské inscenaci, jež se hraje dvacet devět let a procestovala celý svět, režie: Ivo Krobot (Velký sál Divadla Husa na provázku, Zelný trh)





Co se to dnes děje?

Rozhovor s filozofem **Michaelem Hauserem** o levici, postmodernismu a věčnosti

Ten, kdo v loňském roce sledoval debaty o současné kultuře a umění, jistě zaznamenal řadu vyhocených názorů, které po umění žádají větší společenskou angažovanost, v kultuře návrat levicových idejí a v politice konec antikomunismu. Sféra, která byla téměř čtvrt století zřetelně pravicová, začíná měnit směr. A netýká se to jen nejmladší generace, která komunismus nezažila. O celkové společenské proměně, konci liberální demokracie a postmodernismu již delší čas mluví také filozofové. Jedním z nich je Michael Hauser.

Michale, co se to vlastně dnes děje? Oba patříme ke generaci, pro niž byl listopad 1989 určujícím zážitkem, čtvrt století jsme budovali demokracii a kapitalismus, a teď je najednou slyšet, že bylo všechno špatně, že systém mele z posledního a opět se mluví o komunismu...

Ano, také jsem byl dítětem revoluce a rozumím tomu, co říkáš, ale někdy na přelomu tisíciletí jsem začal své dřívější názory přehodnocovat. A mimo jiné i jménem myšlenek a ideálů, jimž jsme v Listopadu — dnes říkáme, že naivně — věřili. Ať už jde o pravdu a lásku, která zvítězí nad lží a nenávisť, nebo o vizi svobodné a sprá-

vedlivé společnosti. Lidé odmítli komunismus také proto, že v něm viděli určitou mocenskou kastu, která vládne nad našimi životy a člověk je vůči ní bezmocný. Z dnešního pohledu se zdá, že po listopadu 1989 komunistickou kastu nahradila jiná kasta. Většina lidí žije s pocitem, že i když jsou svobodné volby, nemá žádnou reálnou politickou moc. K tomu se přidává zhoršení ekonomické situace, kdy podle průzkumů dvě třetiny domácností nemají úspory na dobu delší, než jsou dva měsíce.

Existují ale jiné průzkumy, které říkají, že jsme nejméně ohroženi chudobou a máme druhou nejvyšší nerovnost příjmů na světě...

S těmi statistikami je to velmi ošidné, protože existují regiony na severní Moravě a v severních Čechách, kde je dvacetiprocentní nezaměstnanost a tyto průměry tam samozřejmě neplatí. Ale nejde jen o ekonomickou situaci, nýbrž také o proměnu myšlení. Ta je patrná zejména u mladší generace mezi dvaceti a pětatřiceti lety, u níž sílí pocit bezvýchodnosti. Začíná to být podobné jako ve Francii, Británii nebo v Itálii, kde vyhlídky na naplnění nějakých životních snů nebo jen na získání dobrého zaměstnání jsou téměř mizivé. A to vše dohromady, tedy špatné ekonomické vyhlídky, pocit bezmoci u starší a frustrace u mladší generace, vytváří podmínky pro změnu.

Ve své knize *Cesty z postmodernismu* píšeš dokonce o „předudálostní situaci“, kdy se „všechny problematické fenomény mění na symptomy nesoudržnosti řádu“. Znamená to tedy, že to, co by bylo možné, při důvěře v systém, nějak napravit či

zmírnit, se už nyní považuje za systémové vady, které nelze odstranit bez „porušení podstaty látky“?

Nechci se pouštět do proroctví, ale je jasné, že dnešní systém ekonomický, právní, myšlenkový či ekologický se začíná drodit. Objevují se v něm trhliny a jsou pak už jen dvě možnosti: buď se podaří liberální demokracii resuscitovat a obnovit k ní důvěru, anebo dojde k zásadnějším změnám. Drolení je postupné a nenápadné a může trvat desítky let. Bude se projevat odbouráváním zbytků sociálního státu, zaměstnaneckých práv, minimalizací výdajů na sociální dávky, vědu, kulturu, a společnost postupně přestane existovat. Zůstanou pouze individua, která nakonec budou mezi sebou bojovat tak, jak to popisuje Hobbes. Přiblížíme se válce všech proti všem.

Je to jako ve známém příměru o žábě v hrnci. Buď se v něm bude voda ohřívát zvolna, takže žába nevyskočí: lidé zůstanou pasivní a budou žít s tím, že to nějak přečkají, a nakonec se uvaří v oné hobbesovské válce. Nebo dojde k rychlé změně teploty a lidé se pokusí něco udělat. Je zde ovšem nebezpečí, že stoupaní teploty se někdo pokusí zastavit tím, že problém posune do úplně jiné roviny a vznikne silné hnutí, které se zaměří proti přistěhovalcům, Romům, bezdomovcům, nezaměstnaným a ponese se v duchu radikalizace národních zájmů.

Je tedy hlavním problémem rostoucí individualismus a absence nějaké společné ideje? Kde jsou příčiny tohoto drolení liberální demokracie?

Individualismus a absence společné ideje jsou vepsány do samotné liberální demokracie. Kdo v ní může představovat nějakou společnou ideu nebo obecný zájem? Liberální demokracie je jako hřiště, kde se odehrávají zápasy různého druhu a v ideálním případě podle pravidel. Jedinou ideou liberální demokracie je zachovat toto hřiště a dodržovat pravidla. Jistě, není to málo, a někteří radikálně levicoví teoretici jako Chantal Mouffeová ti řeknou, že posledním cílem levice má být radikalizace liberální demokracie, čímž se myslí, že na toto hřiště budou mít přístup všichni. Je to hezké, ale má to jeden háček: jestliže pravidla nejsou férová nebo zanikají jako v džungli mafiánského kapitalismu, kdo je má obnovit? Měly by je obnovit exekutivní, zákonodárné a soudní instituce, ale co když v tom dlouhodobě selhávají a třeba už toho nejsou schopny? Každé hnutí, které přijde s požadavkem férových pravidel a chce tím obnovit liberální demokracii, bude však předem označeno jako partikulární hnutí. I když vyjadřuje obecný požadavek, tedy usiluje o obnovu liberální demokracie, jeho požadavek bude reinterpretován jako dílčí. V tom vidím základní paradox liberální demokracie. Každá obecná idea, byť je to idea li-

berální demokracie, se automaticky chápe jako dílčí idea, která vyjadřuje mínění jen určité části společnosti. Obecná idea nastolená určitým hnutím se předem chápe jako jeden názor z mnoha, i když vyjadřuje pravidlo, že tu má být pluralita názorů.

V knize *Cesty z postmodernismu píšeš také o tom, že postmodernismus se vyčerpal a je na konci své vrcholné fáze. Jak spolu souvisí postmoderna a liberální demokracie?*

V postmodernismu i v liberální demokracii se objevil určitý rozštěp. Postmodernismus kdysi vznikl jako subverzivní síla vůči konvenci, jednotě, struktuře, řádu, jak to vidíme například v Derridově filozofii, která narušuje konvenční schémata, provádí decentraci, rozostřuje hranice, nebo v díle Jeana-Luca Godarda, který od počátku osmdesátých let uskutečňuje podobnou subverzi ve filmu. Postmodernismus byl protestem proti uniformitě, jednobarevnosti, vyprázdněné organizovanosti, autoritě a proti velkým vyprávěním, která ve dvacátém století tak katastrofálně prosazovala své pravdy. Jenže během osmdesátých a devadesátých let se tato kultura provázala s novou formou kapitalismu, který už není organizovaný jako dřív, ale je dezorganizovaný a flexibilní. Už to není masová výroba stejného produktu v centralizovaných výrobních jednotkách, nýbrž výroba rozptýlená po celém světě, v níž se finální výrobek skládá ze součástí vyprodukovaných na několika kontinentech. Flexibilní kapitalismus provádí derridovskou diseminaci v praxi. Najednou se ukazuje, že postmodernismus už není subverze, ale naopak je to kultura flexibilního kapitalismu. Jenže postmoderní kultura se začíná štěpit. Už jen proto, že se pocituje rozpor mezi jejím subverzivním základem a současnou konformitou vůči systému. Někteří umělci si to sami uvědomují a vznikají díla, která se snaží obnovit jeho subverzivitu. Tak si vykládám současné politické umění. Například instalace Jaromíra Týce *Volkswagen*. Je to tabule s logem této automobilky, pod níž je nápis „Volkswagen group“ typograficky upravený tak, aby evokoval jeho nacistickou éru. Tato instalace má uvést do souvislosti komerční značku s její odvrácenou stranou. Tak by se dala znázornit každá značka. Nejsou žádné nevinné firmy nebo morálně čistý kapitalismus. Zároveň všichni víme, že současný umělecký provoz je sponzorován velkými obchodními společnostmi.

V čem tedy spočívá subverzivita dnešního umění?

Myslím si, že subverzivnost dnes není v podkopávání daných norem, protože takové podvracení už je součástí mainstreamu a je vlastně samo normou. Žijeme v převrá-



ceném světě. Subverze je do jisté míry příkaz dnešního kapitalismu. On sám je subverzivní a podkopává poslední zbytky společenských norem. Tato subverze je v poslední instanci projevem konformismu. Co je však subverzivní? Pokud má toto slovo ještě smysl, pak subverzivnost je třeba hledat v tom, co je opakem dnešních kapitalistických ctností, jako je flexibilita, proměnlivost, nezakotvenost, neurčitost, cynismus, hédonismus. A pokud jednou z hlavních ctností je podkopávat normy, pak subverze spočívá ve snaze vytvářet něco trvalého, určitého, necynického.

O něčem podobném hovoří Alain Badiou. V *Manifestu afirmacionismu* říká, že je na čase vyhlásit konec všem koncům, tedy představě, že umění, filozofie a dějiny skončily. Umění je podle něj potřeba spojit s ideou, která ovšem není vnější, nýbrž vzniká uvnitř umění, ale pak jej přesahuje. Je pouze v něm a zároveň je něco víc než jen fakticita určitého díla. Neváhá ji nazvat ideou pravdy a krásy. Aby bylo jasno, nemá na mysli angažované umění, které je závislé na ideji z jiného okruhu pravd, nýbrž umění, které obnovuje svou svébytnost a navazuje tak na přerušenu tradici umění.

Postmodernismus skutečně znamená tak významné přerušování umělecké tradice? Jak se to projevuje?

Postmoderní umění samozřejmě bude mít v dějinách své místo, vedle dekadence nebo pozdně římského umění. Ale v postmodernismu nacházíme pokus o subverzi samotného pojmu umění, což je podle mne něco nového. Umění se vyznačovalo například určitou distancí vůči společnosti. Existovalo vědomí, že umění představuje svůj vlastní svět, v němž se proměňuje látka ze společenské reality tak, že je v ní vždy něco víc. Tato distance v postmodernismu zaniká, pokud nepočítáme samotnou instituci galerie, v níž může kterýkoli objekt získat status umění. Na zánik distance a autonomie umění poukazuje například Fredric Jameson, když srovnává obraz *Pár bot* od Vincenta van Gogha a obraz *Boty s diamantovým prachem* od Andyho Warhola. Ukazuje, že Warholovo zobrazení bot reprodukuje mechanický postup sériové výroby, kdežto van Goghův obraz ztvárňuje reálné boty tak, že je v nich dimenze, kterou bychom mohli označit jako umělecká pravda.

Není ale obvyklé, že se střídají fáze, kdy se umění lartpouarlartisticky obrací dovnitř sebe sama a střeží si svou autonomii, a období, kdy chce spíše něčemu sloužit, ideji národa, sociální spravedlnosti nebo výrobě bot?

Vysvětlím to ještě jinak. Na jedné straně je úsilí vytvořit umělecké dílo, na druhé straně je koncepce, že umělec-

ké dílo už není možné. To je postmoderní subverzivita vůči umění. Lartpouarlartismus i umění sloužící nějaké myšlence měly fakticky stejnou ambici — být uměním. Všimni si, že v postmodernismu se o umění příliš nemluví. Hovoří se o objektech, instalacích, textech, ale samotnému pojmu umění se vyhýbáme.

Ale stále tady máme poezii, která je silně napojena na svůj imanentní vývoj, a je jí dokonce vyčítáno, že není dostatečně angažovaná. Nebo soudobá vážná hudba, která taky není pochopitelná bez znalosti tradice a ani hudba ani poezie ji nechce rušit.

Postmoderní druhy umění jsou do jisté míry ezoterní, to platí třeba o konceptualismu. Když se podíváme na nějakou výstavu, tak tam zpravidla postává pět lidí, sbírku poezie si koupí několik desítek lidí. Ale na druhé straně na výstavu Rembrandta se stojí fronty. Je v tom paradox, postmoderní umění ruší distanci mezi vysokým a nízkým, ale stává se nepřístupným většinovému vnímání. Z různých důvodů. Je spojené s teoriemi, je plné odkazů k jiným dílům, která většina lidí nezná. Současně se snaží vymazat emotivní funkce umění. A na místě je otázka: Nemá charakter elitářského umění? V tom je paradox. Postmodernismus se staví proti svébytnosti vysokého umění, ale tradiční vysoké umění je pro většinu lidí srozumitelné a přitažlivé, kdežto postmoderní umění je pro většinu lidí nesrozumitelné.

Ale opět lze namítnout, že tomu tak bylo vždy, že v jakékoli době bylo soudobé umění, které se jako umění definovalo, většinou nepochopitelné, a teprve poté, co se obalí interpretacemi a „parapříběhy“ třeba ze života umělců, se stane „srozumitelným“ pro většinu.

Do jisté míry to platí, ale na druhou stranu soudobé umění nebylo nikdy tak vzdálené většinové společnosti jako to postmoderní. Když šel Verdi druhý den po premiéře *Aidy* po ulici, slyšel drožkáře, jak si z ní píská árii. Problém však vznikl už v moderní době, v níž se změnilo postavení soudobého umění, jak to popsal Walter Benjamin ve své studii „Charles Baudelaire, lyrik ve věku vrcholného kapitalismu“. Benjamin píše, že moderní umělec se stal téměř vyvržencem a svým sociálním postavením se podobá proletáři: má nezajištěný život, je nucen prodávat své schopnosti na trhu a jeho dílo se setkává s neporozuměním. Tvoří oddělenou vrstvu, která v estetice postupuje jedním směrem, buržoazie druhým směrem a proletariát třetím směrem.

Toto oddělení však do jisté míry překonal film, rozhlas a televize. Estetika různých společenských tříd se začala přibližovat. Objevil se však jiný jev — úpadek vnímání.



Shakespeare byl kdysi lidovým divadlem, a dnes je považován za divadlo pro náročného diváka. Je tu otázka, jak se populárními mohly stát hry, které jsou tak náročné. To, co je dnes populární, je nenáročné. Svědčí to o úpadku schopnosti vnímat, o němž psal Adorno v souvislosti s rozvojem technokratické civilizace.

Já nerad používám dělení na vysoké a nízké umění. Je to něco podobného jako pojmový pár „elitářství versus demokratičnost“. Vidím v tom umělé dichotomie, které lze využívat k diskreditaci jistých jevů. Jakmile tyto dichotomie zavedeme, můžeme říct: „Ty se zabýváš antikou, Dantem a Shakespearem? Aha, tak to jsi elitář...“

A proč ne?

Protože je tady druhý pojem: demokratičnost. Pokud tento pojmový pár existuje a někdo řekne: „Proč ne elitářství?“, tak hned zazní i druhý pojem. Ty tím vlastně říkáš: „Nejsem demokratický, a co na tom?“ Takže to působí jako jistý nátlak, abychom se nevěnovali antice, Dantovi a tak dále.

Znamená to tedy, že elitářství je a priori špatné a demokracie vždy dobrá. A současně, že demokracie je princip, který je použitelný i v oblastech, jako je vzdělání či umění...

Jestliže vyzdvihneš elitářství, pak zase můžeš říct, že masa ničemu nerozumí, tak proč by měla o něčem rozhodovat... To je vyhrocená poloha, ale náběhy k ní najdeme u některých českých esejistů, například u Stanislava Komárka, který to chápe z hlediska evoluce.

Tato dichotomie někdy vyvolává až paranoické představy. V jedné malé levicové skupince bylo kdysi projevem elitářství například to, když si někdo zapálil doutník.

To je ale poměrně děsivá zpráva o levicových kruzích...

To je historka, kterou rád vypravuji pro pobavení, ale podobné názory najdeš u některých ultralevičáků na Facebooku. Ilustruje to, kam až ona dichotomie vede. Demokratičnost se pak stále více pojímá jako to, co je nenáročné, nekvalitní, vulgární, bezcharakterní, protože se vymezuje vůči tomu, co se považuje za náročné, kvalitní, kultivované, charakterní. Následkem toho se lidem usilujícím o náročnost, kvalitu a další sugeruje, že vyznávají elitářství. Tato dichotomie není nestranná, nýbrž od začátku je antidemokratická nebo fašistická, abych použil pojem ze západního hnutí roku šedesát osm. Nakonec totiž delegitimizuje samotnou demokracii.

Je to tedy tak, že u nás dnes existuje intelektuální levice, tradičně řečeno: elitní,

a potom levice radikální a infantilní, kde se nesmí kouřit doutníky a lidi se fackují?

Řekl bych to spíše tak, že jedna část levice má sklon sednout na lep jistým stereotypům a druhá část nemá předem nějaký kulturní vzor a snaží se celou věc zformulovat jinak.

Proč se tomu druhému tedy říká levice?

V podstatě proto, že nás tak označují. Ještě před deseti lety tak byli označováni jenom komunisté a možná část sociálních demokratů. Toto slovo se postupně znovu objevilo na scéně, ale co se jím rozumí? Dnes běží o velký konglomerát nejrůznějších lidí, skupin a iniciativ, které spojují názory, o nichž nevědí, že je spojují. Na shodu se vždy nějak zapomene a společná témata se vypočítávají znovu a znovu, jako kdyby nikdo nevěřil, že shoda je možná. Postmodernismus v politice vyvolává pocit, že vše je atomizované, i když to nemusí být pravda.

Zkusme si ale levice definovat prostřednictvím jejího slovníku. O čem levice hovoří? První pojem je alternativa: dnešní realita není jediná možná. Alternativa nemusí být radikální ve smyslu základní změny systému, ale může se chápat jako určité dílčí kroky, například posílení prvků přímé demokracie, zavedení všeobecného základního příjmu, uzákonění Tobinovy daně (minimální daně z globálních finančních operací), rozšíření zaměstnaneckých akcií, podpora vědy, kultury, školství a tak dále.

Dalším pojmem je svoboda. To je také jeden z ideálů listopadu 1989 a všimni si, že ho užíváme stále méně. Tušíme, že v reálném životě jí je stále méně, že všude kolem rostou bariéry, které svobodu omezují. Lidé si opět dávají pozor, co říkají ve svém zaměstnání nebo jak se projevují na veřejnosti...

Nejde to ale tak trochu proti sobě? Pokud by se v referendu, tedy mechanismu přímé demokracie, položila otázka, jestli se má financovat umění a věda, tak si výsledkem nejsem vůbec jistý...

Pochopitelně. Anebo třeba referendum o segregaci Romů. Lidé i dnes podléhají nejrůznějším ideologiím a hlas lidu nemusí být čistý. Přímá demokracie není nic samospasitelného. Na druhou stranu zákon o referendu existuje ve většině evropských států a o referendu mluví i naše ústava, tak proč by se nemohlo zavést také u nás? Ale pojďme dále ve slovníku současné levice. Vedle alternativy, prohloubení demokracie a svobody je to kritičnost vůči ekonomické moci, pocit nekonformity a také touha po poznání reality, která odmítá slepě přijímat koncepty, jež nám dodávají média. Jde o to, ukázat lidem, že



má cenu usilovat o poznání, které je nezávislé na vládnoucích vzorcích, a že lidé nemají být ovce, které jednají a myslí tak, jak jim je předestřeno. A také že má smysl se občansky angažovat, spojovat se s dalšími lidmi a nahlas se vyjadřovat k problémům, které kolem sebe vidíme. Příkladem je rasismus, proti němuž na vládní úrovni naposledy otevřeně vystupoval Michael Kocáb, a politické dnes o něm raději mlčí, aby neztratili voliče. Levice pak svými chabými silami organizuje demonstrace proti rasismu...

Řekl bych, že řada účastníků těch demonstrací by možná nebyla šťastná, kdybys je označil za levici.

Občanská angažovanost, odpor proti rasismu a tak dále, to jsou aktivity, které dělají i hnutí, jež s levicí nemají nic společného. Neuzurpuje si tím levice více prostoru a dobra, než jí přísluší?

Neříkám, že všichni antirasisté se hlásí k levici, ale mimo-parlamentní levice patří k hlavním organizátorům, občas i jediným. V tomto směru je určitě vidět a lidé se už tak nestydí za to, že patří k levici. Antirasismus a další aktivity pomáhají rehabilitovat pojem levice...

Dobře, ale i tak mi přijde, že znaky, o nichž mluvíš, nejsou výhradně levicovou agendou a hlavně, že to je spíše intelektuální záležitost, než že by to vyjadřovalo postoje dolních deseti milionů, které má levice ambici reprezentovat...

Jistě, je tady řečneme intelektuální levice a pak část společnosti, která je levicová nebo přinejmenším volí levicové strany. A ty dvě části jsou zatím od sebe oddělené. Intelektuální levice používá pojmy, které jsou běžným občanům nesrozumitelné. Na druhé straně lidová levice je plná stereotypů a má třeba pocit, že za minulého režimu nebylo tak zle. Tyhle dvě skupiny se zatím nepotkávají a nikdo neví, jak je propojit.

Je tohle dnes úkolem filozofa?

Jako filozof se snažím pochopit danou situaci, jako občan se v ní mohu angažovat. Na začátku ses ptal, co se to vlastně děje. Novým jevem je právě ona intelektuální levice, která tu před pěti lety nebyla. A teď zákonitě vzniká otázka, o co jí jde, jestli z ní mít strach... Strach zatím netřeba mít, protože nevytvořila jednotnou frontu s lidovou levicí... to samozřejmě žertuji. Ale jsou tady určité stereotypy ve vnímání levice: to jsou ti, co jsou proti demokracii a tak dále. Ale zkusme zapomenout na pojem levice a podívat se, o čem takto označované iniciativy a lidé hovoří.

Vy jste to označení ale přijali dobrovolně, takže je jasné, že počítáte i s konotacemi, které tento pojem může mít v historické perspektivě, ba že se k nim i hlásíte...

Ale my tomuto pojmu chceme dát jiný význam, než jaký se stereotypně opakuje. Nějaký pojem je zapotřebí. A „levice“ je tomu nejbližší...

A není to taky výraz určité provokace, která má přitáhnout pozornost?

Je to spíše potřeba vymezit se vůči prvnímu období po-listopadového režimu, kdy pojem levice byl víceméně nepřijatelný. Zejména mezi intelektuály.

To, co popisuješ, jsou jistě bohubilé věci, ale přijde mi, že jde víceméně o korekce stávajícího systému. Z tvé knihy *Cesty z postmodernismu* jsem měl naopak pocit, že mluvíš o konci postmoderny a liberální demokracie, že to, co má přijít, nebude jen trochu více demokracie a svobody, ale spíše návrat nějakého velkého příběhu, ptáš se, „jestli není na čase vytvořit univerzalitu jiného typu“. Co si pod tím lze představit?

Bráním se tomu, aby se alternativa nazývala velký příběh. Jedná se o slovo, které naznačuje, že to už zde jednou bylo a zkrachovalo to. Ale mnoho lidí dnes připouští, že bez nějakých zásadních společenských změn můžeme očekávat silné sociální otřesy a stále větší ekologické katastrofy s nepředvídatelnými následky. Když nad tím přemýšlíme, tak pravděpodobně objevíme, že hlavním problémem je současný ekonomický systém, který staví zisk pro zisk nad vše ostatní. Připadá mi to celé dost nesmyslné. Lidstvo má technologie a ekonomický potenciál, o němž se dřívějšími generacím ani nesnilo, a nedokáže se vypořádat s problémy, které ohrožují jeho stávající existenci. Kmeny přírodních národů by se v podobné situaci chovaly racionálněji než my. Otázka potom stojí tak, zda to změníme. Pokud ne, mohou přijít události, které změnu vyvolají samovolně a její průběh bude těžké nějak ovlivnit. Jak to říkal Walter Benjamin, společenská změna neznamená odbrzdit vlak, nýbrž zatáhnout za záchrannou brzdu.

Nedá mi to, abych se ještě jednou nevrátil k tvé knize. Všiml jsem si, že na konci kapitol a odstavců se občas objeví i sugestivní otázky typu „Musí to tak být?“, které jsou svým stylem blíže k politické proklamaci než k tradičním vědám. Jak tedy vnímáš soudobou filozofii? Sílí v ní tendence aktivně vstupovat do veřejného prostoru, angažovat se, zabývat se politikou, věcmi veřejnými...

Má to jistě i politickou nuanci, ale je to proto, že se snažím nezastírat určitý politický obsah. Vadí mi, když



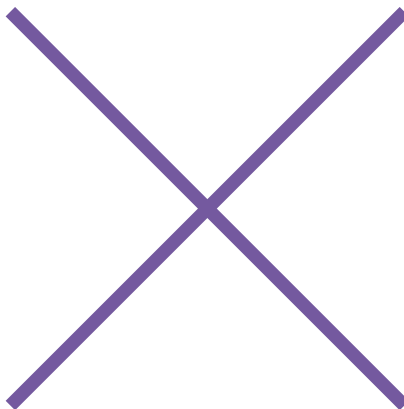
někdo píše o společnosti a za každou cenu politickou vrstvu zakrývá. Tato vrstva je tu vždy, nikdo jí neunikne. Jakmile o společnosti řekneme už jenom to, že existuje, je to politikum (Thatcherová prohlásila, že společnost neexistuje). Na Slavoji Žižkovi nebo Alainu Badiouovi možná některé takzvané čisté akademiky znepokojuje, že otevřeně mluví o tom, co ostatní zakrývají nebo co si nechťejí připustit. Každé psaní o společnosti je z principu politické. Tato političnost v prostoru teorie však není totéž jako bezprostřední politická proklamace. To by byla špatná teorie, nebo by to ani teorie nebyla. Myslím, že ani v mých teoretických textech takovéto bezprostřední proklamace nenajdeš. Opět záleží na tom, jak tento politický živel působící v teorii označíme. Já ho chápu jako výraz samotné teorie, která v sobě reflektuje své politické prvky. Zkrátka jedni je reflektují, druzí je nereflktují. Ti první pak v očích těch druhých mohou působit jako autoři příliš političtí.

Veřejná angažovanost filozofů je pak podle mne především důsledkem sebereflektující teorie. I Platón se veřejně angažoval a jeho úsilí o vytvoření lepší společnosti bylo vnitřním zdrojem jeho teorie. Myslím si, že právě takovýto zájem o změnu reality dává filozofii rozměr, díky němuž ji čteme i po dvou a půl tisíci letech. V tomto smyslu je angažovanost tím prvkem, který teorii může dát jistou věčnost. Možná bychom měli angažovanost pojímat jako podmínku věčnosti.

Ptal se Miroslav Balašík.



Michael Hauser (nar. 1972) působí ve Filosofickém ústavu Akademie věd a přednáší na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Je zakladatelem a předsedou sdružení pro levicovou teorii SOK. Je autorem knih *Adorno: moderna a negativita* (Praha, Filosofia 2005), *Prolegomena k filosofii současnosti* (Praha, Filosofia 2007), *Humanismus nestačí. Rozhovor se Slavojem Žižkem* (Praha, Filosofia 2008), *Cesty z postmodernismu. Filosofická reflexe doby přechodu* (Praha, Filosofia 2012) a *Kapitalismus jako zombie* (Praha, Rybka Publishers 2012). Publikuje například ve *Tvaru*, *A2*, *Alarmu*, *Salonu*, *Literárních novinách* a *Deníku Referendum*.

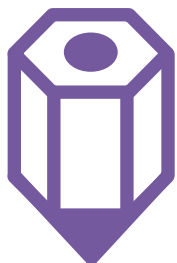


Podpadky?

Čas od času se objevují nové pravopisné prohřešky, dříve téměř neznámé. V popisech nabízeného zboží a služeb v obchodech s obuví a v opravnách je možno docela často vidět název *podpadky*. Je to podoba nesprávná, která by uváděla slovo do příbuznosti se slovesem *padat*, přesněji s jeho fiktivní podobou **podpadat*. I když některé podpadky mohou zejména pro svou výšku k pádu vést, význam tohoto slova s padáním nesouvisí. Při psaní *podpadky* jde o chybnou úvahu pisatele vedoucí k dosažení znělé hlásky za neznělou, tedy psaného *d* za vyslovované *t*. To je v češtině úkon poměrně častý, například u slov *západka*, *průvodka*, *odpadky* vyslovujeme *-tka*, *-tky*, ale píšeme *-dka*, *-dky*. Realizuje se tak jeden z principů českého pravopisu, a to etymologický, podle kterého mají příbuzná slova shodnou grafickou podobu svého základu. Název *západka* souvisí se *zapadat*, *průvodka* s *vodit*, *odpadky* s *odpadat*, proto je tu psaní *d* před *k* v pořádku. Za nežádoucí analogii, kvůli níž vznikla podoba *podpadky*, může stejná výslovnost *t* před *k* a ztráta povědomí o motivu pojmenování. Ke správné psané podobě slova *podpatky* by pisatele přivedl tvar v jednotném čísle: *podpatek*. Tento tvar dosvědčuje, že významovou motivací názvu bylo pojmenování části obuvi pod patou, nikoli padání.

Zdenka Rusínová

Píšu román



Snažím se usebrat po hektických měsících. Minulý rok se s čteními a přednáškami roztrhl pytel (Čína, Německo, Belgie, Francie, Lucembursko, Bulharsko, Slovinsko, Rakousko a tak dále). Tak mi moje postavy zpětně podávají zprávu o světě. Na základě reakcí čtenářů, na základě rozdílných interpretací téhož textu.

Píšu román. Nic se nevyrovná pocítům, když kniha vzniká. To střídání zoufalství a radosti. Je to groteskní komedie o naší době, definitivně se rozkrápla iluze, že neštěstí člověka polidští. Je to o manželské, volné lásce a všech formách intimních vztahů, které se dnes ukrývají za stejnou masku falešného štěstí. Proč o vztazích jako o spotřebním zboží dnes platí, že by měly „spocívat na ramenou jen jako lehký pláštík, který se dá kdykoli odhodit“. Jde o experiment i provokativní zprávu o lidech mimo dualitu oběti nebo viníka. Opustila jsem tohle elementární a zjednodušující a antropologické nastavení. Jsem román, který právě píšu. Jen v takovém údivu má cenu psát. Když píšu novou knihu, začínám od nuly. Román mě řádně vysává. Člověk, pokud píše, zajde někdy dál, než měl v úmyslu. Je to laboratoř. A tam mám být sama. Je v tom i jistá radikalita. Následovat postavu a praskat bičem nad slovy. Volím jazyk, který se nevzpírá srozumitelnosti, ale také specifický jazyk konkrétního příběhu, jazyk tématu. Tak v tom teď zase vezím, jsem s tím románem srostlá. Jak to dopadne, nevím. Ten román nepíšu, spíš maluju. Ne štětcem. Štětkou, kterou namáčím do husté barvy. Miluju sever a jeho ostrovy, jezdím na ostrov Amrum, i loni jsem tam byla, tam je

ticho a tam mne navštěvují moje věty. S románem se okukujeme, číháme, co od sebe můžeme čekat. Tuto fázi mám ráda. A také všechno, čím žiju, do něho padá, jako do trychtýře. Chci, aby to byla nebojácná kniha. Zároveň křehká. Pracovní titul je *Příspěvek k dějinám radosti*. Svou roli tu mají vlaštovky. Mám ráda vlaštovky. Nepotřebují odvalu. Žijí podle sebe, jinak nemohou. A přitom jsou tak křehké.

Realizuje se filmový scénář, který jsem napsala. Celovečerní film *MY 2* natočila režisérka Slobodanka Radun v produkci Vratislava Šlajera. Je ve fázi stříhu, v rukou výtečného střihače Jiřího Brožka. Návrat k filmům, které mám ráda (ostatně knihu *Sám sobě nepřitelem* jsem psala o filmovém režisérovi Evaldu Schormovi). Je to jiná, svěbytná zkušenost. Těším se moc.

Čeká mne překlad prvotiny Herty Müllerové *Nížiny*. Překládám v prolukách mezi psaním vlastních knih, z nichž jsem vnitřně poničená. Je to forma odpočinku. Když píšu, riskuji všechno. Mám prázdný papír. Při překládání je text hotový, jen mu šiji na míru český kabát. *Nížiny* jsou průnikem rytmů budoucích třesnutých prázdných zvláštního rytířství i čestnosti a také brutality dvacátého století.

Ráda bych tu vypsala všechno, ale prostor mi nedáte :-). Když se ohlédnu, nejsem udivená, co jsem napsala nebo nenapsala. Jsem udivená, že jsem dokázala vychovat děti, sama plnit a odškrtnout seznamy dennodenních povinností, které nám nenápadně a cílevědomě podtrhávají nohy a vysávají z nás energii. Nevzdala jsem se své práce, tedy svého života. I díky jakémusi čistému údivu, s jakým jsem samu sebe pozorovala a přemýšlela, co mi to osud navalil do cesty za výzvy, co mi tím chce vlastně vzkázat.

Radka Denemarková je spisovatelka a překladatelka.

Za trochu lásky



Přestože od dětství žiji s knihami a mezi knihami, třebaže jsem na vysoké škole studoval moderní filologii, poté jsem pracoval v antikvariátu a následně se již čtvrt století zabývám tím, že pomáhám na svět novým knížkám, většina lidí, jež jsem v životě poznal, neví o literatuře takřka vůbec nic. Někdy z toho mám zvláštní pocit: sejdu se třeba se svým spolužákem ze základní školy či z gymnázia a zjistím, že nejen neví, jaká česká nakladatelství dnes existují, ale za posledních deset let nepřečetl téměř nic. Máme se rádi, nevyčítám mu to ani v nejmenším, a přesto... jde z toho na mne jistá úzkost. Z toho, že to, co dělám, nemá ani zdaleka takový význam, jak bych si mohl při svém každodenním počínání myslet, že to, co se snažím, takzvané „normální lidi“ — jak říkávala moje babička — vůbec nezajímá.

Žít uvnitř literárního světa a zapomínat na lidi, kteří o něm nic netuší, je poměrně snadné. Snadné je také cítit se vnitřně bohatší o objevy, jež my, kteří čteme a literaturou se zabýváme, v literárním světě činíme takřka denně. Občas si ale říkám, zda v něčem nejsou bohatší ti, kteří o nás a o tom, čím se zabýváme, nic nevědí. Kteří netuší o našich sporech, animozitách a nedobrych vzájemných vztazích. Jak rád bych o nich někdy nevěděl také!

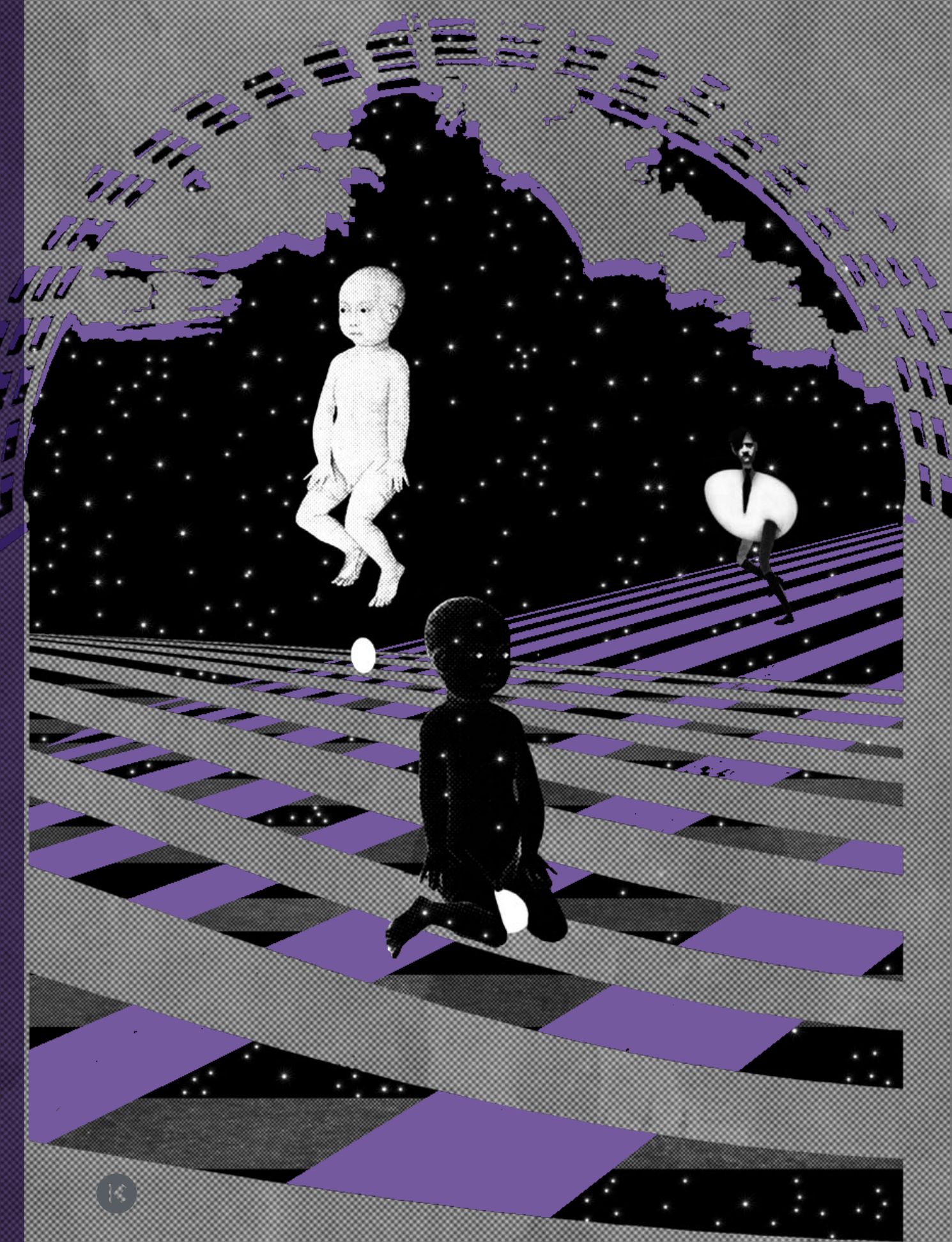
Nemohu se zbavit přesvědčení, že vytvářet a šířit něco kulturního, tedy literaturu, hudbu, obrazy, fotografie, divadelní představení, filmy, by snad přece jen mělo být spojeno i s jistou lidskou ušlechtilostí, velkorysostí a tolerancí. Odjakživa mne děsilo, když jsem četl

o vzájemné nenávisti mezi umělci, o vylučování z uměleckých svazů, zákazech publikování, vzájemném udávání a dalších strašných věcech. Věřil jsem, že ve svobodné, otevřené společnosti se něco takového už nebude stávat, že pro to nebude žádný důvod. Vždyť proč by se lidé, kteří se snaží vytvářet něco cenného pro druhé, mezi sebou měli navzájem nenávidět? Jaký by to mělo smysl? Ve své víře jsem se velice mýlil. Často se dnes bojím hovořit už i s mladými literárními vědci a především básníky — co si mezi sebou navzájem udělali špatného, kdo koho podrazil a pomluvil, co komu nedobrého udělal. Říkám si: Blaze těm, kdo o současném českém literárním dění nic nevědí!

Při své redakční práci jsem se setkal se skvělými, nádhernými lidmi, s milovanými básníky, kteří nikdy o nikom neřekli křivé slovo. Jsem přesvědčen, že kdesi hluboko v podloží jejich díla je tato dobrota jejich srdce uložena. Že nosit v sobě zášť a nenávist k druhému člověku se nakonec vždycky promítne i do díla, které to nenapravitelně poškodí. Že tomu tak nemůže nebýt. Ten, kdo odpouští i těm, kteří mu ubližují a křivdí, má v sobě nepochybně více síly a vnitřní svobody než ten, kdo podrážděně polemicky reaguje na každou — s prominutím — pitomost, kterou o něm kdo napíše. Nehovořím jen o autorech, lidech často povahově výjimečných, nevšedních, mnohdy extrémních. Ale i o těch okolo — literárních vědcích, recenzentech, publicistech, editorech, redaktorech a překladatelích. Ať chceme či nechceme, už tím, jak je nás málo a jak jsme ve společnosti stále více na okraji, tvoříme z hlediska sociologického určité společenství. A ať chceme či nechceme, jako toto společenství — jakkoli vnitřně chvályhodně rozrůzněné a pestré — vyznačujeme mezi ostatní určitého ducha. Nemohu se na základě vlastní zkušenosti zbavit dojmu, že ten duch dnes není příliš dobrý. Možná nebyl dobrý nikdy, stačí se ponořit do studia literární historie. A možná moje touha po velkorysosti a toleranci v prostředí, v němž se pohybuji, je jen neuskutečnitelný sen. Přesto se toho snu nějak nedokážu zbavit.

Jan Šulc je redaktor.





Kam vedou cesty z post/ modernismu

O knize Michaela Hausera *Cesty z postmodernismu*

Václav Bělohradský

Italský spisovatel Alessandro Baricco napsal, že nastala epochální krize schopnosti definovat, všichni jsou třeba „pro nebo proti globalizaci, ale nikdo se neshodne na její definici, protože jsme ztratili schopnost definovat — není žádná definice globalizace, protože už neexistují definice“. Každá *definice* musí být inscenována na nějaké scéně ve veřejném prostoru, ale to se ve věku komunikační hojnosti nedaří, definované neustále vniká na scénu a ruší inscenaci své definice. Není už možné uhájit dramatický rozdíl mezi „definujícím“ a „definovaným“, co má být „definováno“, se neustále mění v „definující“.

Krize *definice* je jen jednou z podob krize *reprezentace*. Nic už není možné legitimně ani definovat, ani reprezentovat, protože reprezentované či definované se neustále bouří proti své definici či reprezentaci. Frederic Jameson připomíná, že v moderním městě, jak jej popsal Kevin Lynch ve své knize *The Image of the City*, je nevolnost, kterou městský prostor vyvolává, tím vyšší, čím méně jsou jeho obyvatelé schopni vytvořit nějakou jeho legitimní reprezentaci. Tato nevolnost se šíří celou společností, ve společnosti komunikační hojnosti musí každá reprezentace celku koexistovat s nezkrotitelným proudem informací, rozbíhajících se všemi směry, které ji vyvracejí. Důsledkem je, že reprezentovaní či definovaní vnímají každou svou reprezentaci či definici jako okupaci svého území cizí mocí.

Nekontrolovatelné vpády „reprezentovaných“ na scénu, na níž se inscenuje jejich reprezentace, rozkládají v heterogenní směsici historek a scének i reprezentace klíčových instancí naší doby, jako je boj proti rasismu, zvlí korporací, zločinnosti finančních oligarchií (ta vedla ke krizi z roku 2008) a proti brutální nerovnosti („Znovu dva národy?“ ptá se Jiří Příbáň v *Salonu* 2. ledna 2014 a má na mysli chudé a bohaté); tříští se dokonce i zelená kritika systému, jak u nás přesvědčivě ukázal dokument Daniely Matějkové *Zelení*.



• • •

Podmínkou úspěšné definice nebo reprezentace je meze-
ra mezi reprezentujícím a reprezentovaným, definujícím
a definovaným. Ve společnosti komunikační hojnosti ale
mezeru mezi definovaným a definicí nelze nikdy nastolit,
definované je stále na scéně spolu s definujícím, stále se
hlásí o slovo. Feministky bojují například o právo nežít
v těle definovaném muži, ale mají právo definovat těla
žen? Environmentální aktivisté bojují proti poškozování
přírody, ale je jejich reprezentace přírody privilegovaná
vůči jiným? Proč?

I o definicích postmodernismu platí, že jsou vnímány
jako pokusy o (ne)přátelské převzetí území vymezeného
praktikami, kterým říkáme *antirepresentacionismus*, *anti-
esencialismus*, kritika subjektu jako privilegované cesty,
jak být člověkem, kritika logo-fono-centrismu (privilego-
vání hlasu vůči písmu) nebo víry v doslovný smysl textů.

Alain Badiou v *Manifestu afirmacionismu*, na který
se Michael Hauser odvolává, definuje jako „postmoder-
ní“ každou ostentativní a spektakulární exhibici přání,
fantasmat a historické rovnosti formálních metod, kte-
rá se děje ve znamení zrušení obecného: „Je tedy možné
nazvat ‚postmoderní‘ každou vrtošivou a neomezenou
oslavu nadvlády partikulárností — komunitárních, etnic-
kých, lingvistických, náboženských, sexuálních a všech
ostatních —, jako třeba biografické partikulárnosti nebo
vlastního já, podle toho, jak si lidé představují, že by měli
vyjádřit sami sebe. Tvrdím, že tyto přehledky představují
poslední formu ztročení umění partikularismem.“

Ve své knize *Prolegomena k současné filosofii* Mi-
chael Hauser definuje postmodernu jako „takový oka-
mžik v dějinách myšlení, kdy všechny ontologické, etic-
ké, politické řády vystupují jako [...] spleť fragmentů,
které už nelze sestavit do souvislého celku. Je nemožné
sestavit nějaký nový řád, který by zaplnil volné místo.
[...] Všechny vnitřně uspořádané ontologické, etické, po-
litické řády byly ve skutečnosti něčím jiným, než za co se
vydávaly — narativitou“. První polovinu devadesátých
let pak definuje jako dobu vzpoury partikularismů proti
univerzalizmu, kdy obecné vyvanulo a projekt univerzální
emancipace byl vytlačěn „partikularismy sexuálními,
kulturními, ale i rasovými, národnými a etnickými. [...]
Objevují se také temné stránky partikularismu, protože
partikularismus sám o sobě nemusí představovat cestu
k osvobození, nýbrž naopak agresivní regresi, [...] mili-
tantní partikularismus“. V postmoderní kulturní krajině
se míchá vysoké a nízké, rozpouští se vazby a souvislosti,
celky se rozpadají, scénou ovládly imitace mrtvých stylů,
pastiše. V posledním desetiletí se ale ta krajina mění,

vracejí se do ní stará strašidla, ekonomické krize, války,
sociální vyloučení, rasismus, nacionalismus; a přicházejí
strašidla nová, jako jsou biotechnologie nebo ekologič-
ké problémy.

Vrcholný postmodernismus pak podle Hausera splývá
s transformací instrumentální racionality v nadinstru-
mentální: růst sféry prostředků sám je jediným cílem,
rozdíl mezi cílem a prostředkem už nelze popsat pomocí
dichotomií jako hodnoty — (pouhé technické) prostřed-
ky jejich realizace, posvátné—všední nebo etické—eko-
nomické. *Loga*, příběhy konzumu, v nichž spotřebitelé
skrže „svobodnou“ volbu zboží mění svůj *status*, realizují
se, si podřizují *logos*. Výrobci pečují o své spotřebitele,
z předmětů spotřeby odstraňují vše, co jim škodí — ze
salámů tuk, z kávy kofein, z automobilů riziko, z jídla
kalorie, z výrobků to, co zamořuje. „Užívej si neomezeně
a bezpečně, buď bez obav sám sebou, sleduj své chutě!“

Demos, který jako část bez účasti „narušoval apolitic-
ké spravování daného řádu“ a pod heslem „My jsme lid!“
rozvracel vyprázdňené aparáty reprezentace, se rozply-
nul. Politika jako prostor boje o osvobozující represen-
taci celku se uzavírá.

• • •

V Cimrmanově hře *Dobytí severního pólu Čechem Karlem
Němcem* je scéna, kdy si účastníci výpravy dokazují, že ať
jde člověk jakýmkoli směrem, když vychází ze severního
pólu, vždy jde na jih. Symbolem partikulárnosti a deficitu
rationality je v převažujícím vnímání světa jih, obraťme
tedy pro potřeby naší metafory ty póly a řekněme, že
podobné definice reprezentují postmodernismus jako
jakýsi jižní pól, kde vládne partikularismus, dezidentifi-
kace s obecným, fragmentace subjektivity, smrt autora
a rovnost metod; všechny cesty z tohoto pólu tak vedou
na sever k nové reidentifikaci s obecným, k obnově
rozdílu mezi metodami, k rekonstrukci subjektu pravdy,
jejíž hlásání společnost mění; a také k obnově vlády au-
tora nad čtenářem, signifikátu nad signifikantem, origi-
nálu nad kopií, *sarx* (těla materiálního) nad *soma* (těla,
jak jej definuje symbolický řád konzumní společnosti se
svým příkazem „Realizuj se v slasti!“).

Na začátku filmu *Žižek* Astrid Taylorové charakteri-
zuje tento globální intelektuál své pojetí univerza jako
„very dark one“: je to „směs fragmentů beze smyslu, kde
nic neodkazuje k celku, [...] láska pak něco z toho chaosu
vyjme, vytvoří nerovnováhu a dá něčemu smysl“. V „noci
světa“ náhle zasvítí antientropický ostrov smysluplného.
Hegelovu formuli „noc světa“ ve smyslu, který jí dal Ži-
žek — „preontologické univerzum, kde se části předmětů



nacházejí ve stavu před vznikem nějaké syntézy, tak jako na obrazech Hieronyma Bosche, jehož dílo odráží formování moderní subjektivitý“ —, Michael Hauser používá k označení postmoderní situace.

Postmodernismus je asi opravdu věkem hrůzy z obecných pojmů, z uzavřených systémů. V té hrůze se ale prosazuje ostražitost, která je podstatnou zkušeností dvacátého „století extrémů“. Jen z ní a v jejím rámci bude

možné legitimně obnovit kategorii pravdy jako události, která je schopna vyvolat dostatečnou „sociální energii změny“ a vnést do rozpadlé společnosti novou ochotu k jednotě; a také nastolit „obecně platný“ řád, který nepřipouští výjimky. Z „noci světa“, z cárů idejí a chaosu, lze podle Hausera vyjít jen tak, že obnovíme svobodný poměr k velkým filozofickým otázkám, které „osvětlují temnotu“ a otvírají prostor pro příchod „události-pravdy“. Událost-pravda v tomto radikálním smyslu není doktrína či teorie, ale oslovení, výzva, apel, který může zaniknout v hluku komunikační hojnosti. Oslovuje nás osobně: „Takhle u nás žijí chudí, Romové, zaměstnanci obchodních řetězců — necháš to tak?“

Poslední část knihy, nazvanou *Prolamování*, věnuje Hauser hledání způsobu, jak obnovit „demotvorný“ veřejný prostor, v němž je subjekt schopen identifikace s „něčím obecným“ ne v důsledku tlaku a manipulace, ale díky svobodné, emancipující volbě; subjekt jako hlasatel pravdy, která si vynucuje změnu, protože ji nelze integrovat do staré společnosti.

• • •

Definice postmodernismu jako „noci světa“ škrtná tu stránku postmoderního obratu, kterou rozvinul Rorty nebo Vattimo v návaznosti na hermeneutickou filozofii Gadamerovu. A také na Adornovu otázku smyslu filozofie či umění „po Osvětlení“: dvacáté století má svůj filozofický imperativ, který příkazuje vysvobodit pravdu ze zajetí ve věčných esencích a vrátit ji nezobecnitelným, nedefinovatelným, pomíjejícím, trpícím, smrtelným tělům — „už nikdy žádná nostalgie po věčném bytí a věčné pravdě, které jsou k trpícímu tělu stejně lhostejné jako noha esesáková“.

Vymežeme tuto stránku postmoderního obratu formulí „hermeneutika a demokracie“. Jádrem je tu vzpoura

proti epistemologii, proti zajetí pravdy v pojmu *metoda*, která navazuje na velká pojednání dvacátého století proti metodě, na Adornovu *Negativní dialektiku*, Gadamerovu *Pravdu a metodu*, Feyerabendovu knihu *Rozprava proti metodě*; a na Vattimovu filozofii „oslabeného myšlení“, které nás směřuje se zvěstí o tom, že „pravý svět se stal bajkou“ a že „není už žádné pravé jsoucno, zaručující rozdíl mezi skutečností a pouhým zdáním“.

Rozkol mezi pravdou a metodou, který tito autoři vnesli do filozofie, vytvořil nový prostor pro radikální demokratizaci procesů rozhodování, pro pojetí demokracie jako vlády smrtelných skrze smrtelné a pro smrtelné, v níž *demos* reprezentuje ohrožený celek života, *bios*, na planetě Zemi.

Za východisko této odsunuté stránky postmodernismu vezmeme mnohokrát citovaný *incipit* proslulé úvahy Richarda

Rortyho *Solidarita a objektivita*: „Dva jsou způsoby, kterými myslící bytosti dávají smysl svým životům... Prvním způsobem je vyprávět příběh o jejich příspěvku k životu nějakého společenství... Druhým způsobem je popsat sama sebe jako bytost, která je v nezprostředkovaném vztahu k nějaké mimolidské realitě. Ten vztah je nezprostředkovaný v tom smyslu, že je nezávislý na vztahu mezi touto realitou a klanem nebo skupinou imaginárních druhů. Příběhy prvního způsobu smyslu jsou založeny na potřebě solidarity, druhý na potřebě objektivitý.“

Přes všechnu svou rozpornost a „vrtošivost“ je postmoderní senzibilita vnitřně jednotná v tom, že každá objektivita ve smyslu „věci samé“ je interpretována jako ideologie, fungující ve fetišistickém modu, tedy jako lež, ke které se upínáme, *abychom předefinovali pozitivně neúnosně negativní důsledky reality*. Taková „fetišizovaná lež“ nám umožňuje například předefinovat masakry v boji o ropu na pouhé „vedlejší škody“ v boji za lidská práva, z vrahů jsou tak hrdinové a oběti našich bomb jsou jen nezamýšlené důsledky „obraný lidskostí“ — humanitárního bombardování. Boj za práva homosexuálů například v USA je fetišem, který má smířit Američany s rostoucí sociální nerovností a krutou diskriminací neúspěšných (třeba nemocných) ve věku globalizované ekonomiky, podobně jako mučednická smrt byla pro křesťany fetišem, který měl zlomit odpor rozumu proti zjevené pravdě; a mučednická smrt Jana Palacha je zase

● Postmodernismus je asi opravdu věkem hrůzy z obecných pojmů, z uzavřených systémů. V té hrůze se ale prosazuje ostražitost, která je podstatnou zkušeností dvacátého „století extrémů“. ●

dnes fetišem, jehož uctíváním se postkomunistická společnost zbavuje viny za nedostatečný občanský odpor proti normalizaci.

Pojetí objektivit jako fetiše, k němuž se přimykáme, abychom mohli odmítnout solidaritu s „některými bližními“, charakterizuje postmoderní společnost nejhluběji; objektivita je režim řeči, v němž je pouto solidarity přetrženo a jehož nejefektivnější formou je koncentrační tábor. Člověku objektivit, majitelům reprezentace „věci samé“, se solidarita s bližním jeví jen jako pokušení, kterému se musí učit odolávat, nepřipustit výjimku (na severním pólu objektivit neexistují bližní a nepřipouštějí se výjimky). V postmoderní společnosti solidarity se nebojuje o věc *samu*, o objektivní popis světa, ale jen o věc, o níž (*nám*) jde, která vždy patří do určitého historického společenství, do nějakého historického „my“, nezakládá žádná „univerzálně platná lidská práva“, odkazující na nazření „věci samé“, před níž nemůže obstát pouhá „věc, o níž nám jde“.

Dodejme ale, že i Badiouova „pravda-událost“ v pohledu Michaela Hausera není „objektivita“, ale nepředvídaný apel věci, o níž jde, povolávající nás k myšlení. V záblesku události se rodí „obecně platný řád“, v jehož jménu je možné legitimně odmítnout nárok na výjimku, k níž nás „třvář druhého“ (v Lévinasově epochálním smyslu) vždy vyzývá.

• • •

Označme formulí *politická pravda* to, co Badiou míní formulí „pravda-událost“: „zvěst“, kterou nelze integrovat do společnosti takové, jaká je. Hlasatelé této zvěsti, této nové politické pravdy, „starou“ společnost buď rozvrátí, nebo jsou umlčeni.

Politickou pravdou postmoderní situace je právě toto pojetí objektivit jako fetiše, k němuž se přimykáme, abychom zdůvodnili rozsáhlé odmítání solidarity s bližními, zakódované do dějin západní civilizace, kterou nám „velcí filozofové“ vyprávějí jako „dějiny lidského rozumu“. Různými způsoby tato politická pravda postmodernismu společnost opravdu změnila, jak dokazují zbanalizované formule jako „konec dějin“, „konec velkovyprávění“ nebo třeba „věk liberálních ironiků“. Otázkou je, zda levice tuto proměněnou postmoderní společnost přijme za svou a najde způsob, jak v ní účinně prosazovat levicové změny.

Objektivita je ideologií v posledním stadiu intenzity, protože je „odpolitizovaná“, vystupuje jako jediná cesta ven „ze svévole partikularismů“ do říše objektivních univerzálních principů. O ideologii objektivit pla-

tí v nejvyšší míře to, co Solženicyn napsal o ideologii vůbec: „Dává zlosynovi hledané ospravedlnění zločinu i nezbytnou vytrvalou tvrdost, [...] pomáhá mu, aby své činy očistil sám před sebou i před jinými.“ Tak mučitel čerpá posílení z víry v dějinnou nutnost vítězství své kauzy, vivisektor z nadřazenosti vědy nad pouhými pověrami a velitel nařizující „humanitární bombardování“ z bezpodmínečné nadřazenosti *lidských* práv nad právy jednotlivců a národů.

Hauserovu analýzu proměn instrumentálního rozumu, který do sebe v epoše vrcholícího neoliberalismu vstřebává i svůj vnějšek, všechny „nadinstrumentální“ formy rozumu, všechny hodnoty, musíme ale rozšířit i na pojem solidarity. Není i solidarita součástí aparátu instrumentálního rozumu? Nevybízí nás obchodní řetězce, abychom si koupili určitou značku kávy na důkaz solidarity s chudými výrobci kávy ze země třetího světa nebo podpořili „fair trade“ — obchod za solidární ceny? Neznamená „solidarita s přírodou“ preferenci nákupu automobilu „Euro 6“? Není solidarita sama jen fetišem, který nám umožňuje legitimizovat konzumismus? Ano, i solidarita se rychle může změnit v pouhé obchodní fetišistické *logo*.

• • •

Otázkou je také, zda solidarita není vždy solidaritou „jen“ s některými bližními, vždy je z ní někdo implicitně vyloučen, či spíše „není do ní zahrnut“. O solidaritě platí to, co Nietzsche řekl o příkazu „miluj bližního svého jako sebe samého“: je tu vždy přítomen stín někoho vzdáleného, kdo je z lásky mezi bližními vyloučen — umíme milovat toho vzdáleného? Solidarita ve smyslu, který dal tomu slovu Rorty, je ale „hermeneutickým pojmem“, podmínkou rozumějící interpretace textů a činů. Ty lze chápat jen jako výraz určité potřeby lidí, žijících ve společenství („příběhy prvního způsobu smyslu jsou založeny na *potřebě* solidarity, druhý na *potřebě* objektivit“ — říká Rorty). Solidarita s neprivilegovanými předpokládá boj s privilegovanými, ale ten může být pojat buď jako výraz *potřeby* být rozmnožitelem a strážcem „věci, o které nám společně jde“, nebo naopak *potřeby* být prorokem „věci samé“, reprezentantem objektivní dějinné nutnosti, jíž je „naše bojující strana“ dějinnou inkarnací.

Gianni Vattimo definuje postmoderní situaci jako čas, v němž se Západ stává opravdu Západem — místem, kde ideje *zapadají*, kde v nich vyhasíná jejich násilné jádro, kterým je objektivita jako výzva k odmítnutí solidarity s druhými. Západ v pojetí Vattima by se měl stát tím, čím se nedokázala stát svého času rakousko-uherská

říše: ne *melting pot* míchající národy a kultury v rytmu průmyslového věku, ale *humus*, do něhož národy a kultury padají pomalu jako podzimní listí. Být tímto podzimem národů a kultur, to je historická role postmoderní Evropy.

Moje definice postmodernismu jako věku, kdy komunikační hojnost relativizuje každý nárok na objektivitu a odhaluje ji jako fetiš, k němuž se přimykáme, abychom zdůvodnili odmítnutí solidarity s druhými, je pokusem o přátelské převzetí území vymezeného postmoderními praktikami. Postmoderní situace znamená především uznat a respektovat to, že realita není nikdy něco, co se nám ukazuje, ale vždy jen něco, co si ukazujeme navzájem, co nás spojuje či rozděluje uvnitř historických společenství, jejichž hranice jsou stále nejistější a propustnější.

• • •

„V postmodernismu se ukazuje, že hlavní věcí je otázka, zda se dá obnovit tvůrčí a kritická identifikace s něčím obecným, anebo zda je zapotřebí přijmout postmoderní etiku odpojení od obecného (dezidentifikaci) jako údajnou záruku politické a myšlenkové svobody.“ Toto Hauserovo shrnutí postmodernismu bychom mohli interpretovat také jako pokus o léčbu historické nemoci, jak ji nazval Nietzsche: „Historický smysl, vládne-li nezkroceně a důsledně, vyvrací z kořenů budoucnost, protože ničí iluze a stávajícím věcem odnímá atmosféru, ve které jedině mohou žít.“ Tou atmosférou myslí „prvorozenectví idejí“, jejichž energie vítězí nad relativizujícím poselstvím historie. Dějiny jsou ve skutečnosti drženy pohromadě naddějinným, monumentálním, které si dění podrobuje. Cesta z postmodernismu je také cestou z kritické do monumentální historie, z historického společenství do společenství nadhistorického. Na stránkách www.sok.cz můžeme nalézt překlad studie Hanse-Heinricha Nolteho o přetížení periferních kultur, zejména střední Evropy. Existuje ale i nesnesitelné zlehčení centrálních kultur, které generuje touhu po tíži velkého poslání, po naplnění, po hrdinském subjektu dějin; touhu být středem „říše rozumu“.

Badiouovu i Hauserovu definici postmodernismu můžeme tedy pojímat také jako protest proti rozpadu Historie do historek, jako rekonstrukci vlády monumentů nad dokumenty, tíhy Historie nad lehkostí historek. Takovéto znovuotevření prostoru pro „pravdu-událost“ prolamující historičnost nemůže ale být návratem k víře v „objektivní zákony dějin“, v tomto smyslu je postmoderní horizont pro oba autory nepřekročitelný. Ve společnosti komuni-

kační hojnosti se nelze vyhnout zkušenostem relativizujícím každý příběh o celku, o autentickém, o originálu, o první příčině a pravé alternativě.

Cesty z postmodernismu kam? Pokud definujeme postmodernost jako pól partikularismů a (nezodpovědné) relativizace metodických vědění, přinášejících „alternativu“ k systému, pak ať chceme jít jakýmkoli směrem, jdeme vždy na sever univerzalizmu a vědeckosti, do společnosti, v níž jedině, co je dobře zdůvodněno, je odepření solidarity s bližními a životem na planetě Zemi vůbec.

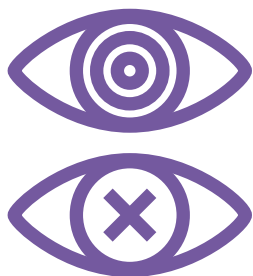
Definujme postmoderní obrat jako věk přátelského převzetí emancipačních projektů moderního lidstva v prostoru osvobozeném od monumentální historie, od diktatury „holých faktů“, před kterými je třeba zmlknout; od apokalyptického režimu řeči, v němž by „správná“ interpretace textů a symbolů měla přinést „odhalení poslední podoby dějin“. A od teroristického pojmu „subjekt“, který se „realizuje v dějinách evidentním nazřením věci samých“; a také od státu, který chce ze všech lidí udělat „občany“, jejichž práva nejsou jen „jejich“, ale jsou „univerzálně lidská“, takže takovému státu se musí podřídit každé „historické my“.

Emancipační potenciál postmodernismu je emancipace emancipačních projektů modernosti od vůle k univerzálně platnému. Od vůle k apokalypse.



Autor (nar. 1944) je filozof.

Komika polemik



Už nějaký čas mám za to, že řeč je prodloužením těla a umělecký text místem zvláštní rozkoše. Asi je to vcelku běžná součást spisovatelského kréda, ať už vědomá či podvědomá. Jenže kde je rozkoš, může být i zvrhlost; či v případě textu: intelektuální perverz.

Především, každá rozkoš je dvojího druhu. Rozkoš z toho, že někoho vzrušuji; a rozkoš z toho, že někdo vzrušuje mě — někdo, nebo spíš *něco*. Domnívám se, že tvořit, vtělovat se svým jazykem do textu, je první případ. „Hořelo ve mně srdce mé...“ praví se v 39. žalmu.

Ale existují také četné případy druhého typu rozkoše. Kdo může říct, že by se někdy neúčastnil intelektuální pŕtky nebo literární polemiky? Z hlediska výše nastiněné ekonomie slasti je na polemikách rozněcující a vzrušující především možnost a fantazie, že někoho pokořím. Ondřej Horák to zřejmě chápe, když s oblibou říká: „Nenechám se mrdat do ucha.“ Přesně to je ve hře: kdo koho. A podle mě obvykle nic víc.

Polemos je personifikací války, v jedné Ezopově bajce se žení s Hybris, a ta má tři tváře: domýšlivost, povýšenost a aroganci.

Přiznejme si, že v literárních polemikách nejsou názorové pozice až tak důležité. Koneckonců, vycvičený intelektuál ví, že každá mince má dvě strany a lze jí libovolně točit mezi prsty. Názorové pozice nejsou až tak důležité, ale dá se jimi dobře zaštiťovat a maskovat — fungují jako směnárny, kde se špinavé peníze sebeuspokojení perou na solidní měnu argumentů. V polemice se totiž málokdy potkají dva lidé, pro něž je věc *sama* důležitější než

vše ostatní — a zejména než *obraz sebe sama*. V polemikách jde hlavně o to, zaujmout pozici, která je právě volná nebo nám na základě nereflexkovaných předpokladů konvenuje, a tu hájit proti lidem, které snadno identifikujeme jako hloupější, než jsme my sami. Takoví jedinci si zasluhují poučit, a pokud lekci nepřijmou, zasluhují si odsoudit. (A navrch příležitostně dehonestovat — ani mezi baletkami se nepomlouvá tolik jako v literárním prostředí.)

Umělecký text je místem rozkoše, protože je říší svobody, vizí a svého druhu utopií. Text je však rovněž místem, kde ego na nic nenaráží. Zatímco skutečný svět je světem různých aktérů, klade hranice, omezuje a formuje, text tuto schopnost vzhledem k autorovi postrádá (nemluvím zde o vědecké práci). Psychologickým subjektem textu není id, ego ani superego, ale obvykle jakési titánské já. Výskyt této metastáze lze pozorovat u autorů, recenzentů i publicistů zhruba ve stejné míře — a individuálně nejspíš do té míry, do jaké kdo přišel o kontakt s božstvy coby jedinými protihráči titánů.

Snadno pozorujeme, že do hry zde vstupuje rovněž *narcismus malých rozdílů* — princip, který jako by byl z literárního prostředí přímo odvozen. „Právě malé rozdílů při jinak existující podobnosti,“ píše Freud, „odůvodňují pocity cizoty a nepřátelství... nepřátelství, které vidíme ve všech lidských vztazích úspěšně zápasit s pocity sounáležitosti a vítězit nad příkázáním všeobecné lásky mezi lidmi.“ Ano, malé rozdílů při jinak existující podobnosti — ten drobný postřeh nabízí analýzu předpokladů literárních polemik i zhodnocení jejich významu. Na gymnáziu jsme se dělili na ty, kdo nosí niky, adi a pumy, teď máme třeba loga svých časopisů nebo své politické přesvědčení. Podstatné však nejsou kategorie, ale jejich psychologická potřeba; a radikální je pouze ten, kdo ji prohlédne a vyvodí z toho osobní závěry. Teprve tehdy začíná skutečný rozhovor, vedený vášní pro věc, a ne špatně skrývanou záští vůči druhému.

Komika polemik: Dva herci, které lze jen stěží odlišit, se povýší o chůdy a pak se před shromážděným publikem snaží setnout jeden druhému hlavu, přičemž mají hodně co dělat, aby se na chůdách vůbec udrželi.

Jan Němec je redaktor *Hosta*.

Kdo jste, Franku Arnau?



Brzy si připomeneme sto dvacáté výročí narození Heinricha Schmitta, kterého mnozí z českých čtenářů dobře znají jako autora knížek literatury faktu, zejména z oblasti zločinu, třeba *Umění padělatelů — padělatelé umění*. Nesmí je však překvapit, že v titulu knihy uvedený autor se jmenuje Frank Arnau, neboť je to jeho literární pseudonym, součást velké sebepropagace, kterou Heinrich Schmitt zvládal brilantně.

Už jen to narození. Oficiálně byste se dočetli, že se narodil ve Vídni, ale podle legendy, kterou sám šířil, se narodil v kupé Orientu expresu projíždějícího na cestě z Paříže do Konstantinopole právě Vídni. Což o to, možné by to bylo, neboť Heinrichův otec byl obchodním vedoucím hotelového provozu a měnil často působiště. Jeho syn vyrůstal zčásti ve Švýcarsku, zčásti ve Francii. Ale přece jen...

Když bylo mladému muži šestnáct let, přinutil se složit maturitu, ačkoli byl do té doby vychováván pouze soukromými učiteli. Učinil tak v Drážďanech a hned nato se mohl za odměnu vydat do světa a rok se toulal Evropou, přičemž zavítal i do Cařihradu, kam již jednou směřoval. Pak se ale podle přání otce měl sám živit, takže se stal ve Vídni barmanem. Jeho elánu však nevyhovovalo jen stát za barem, zapřádal hovory s významnými hosty a snadno získával informace. Odtud byl již jen krůček k tomu, aby své zprávy dále zpeněžil v novinách. Práce s informacemi jej dovedla až k tomu, že si vytvořil soukromou nezávislou tiskovou kancelář, velmi vyhledávanou. Brzy začal také studovat obory, které jej zajíma-

ly, zejména práva, chemii, soudní lékařství a kriminální psychologii.

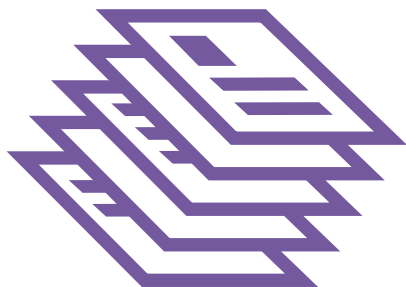
Po skončení války přijal Heinrich Schmitt spolu s německým občanstvím i jméno Frank Arnau. Usadil se nejprve ve Frankfurtu a později v Berlíně, kde se brzy stal poradcem nejvýznamnějších průmyslových koncernů. Vedle toho vedl svou nezávislou tiskovou kancelář, pracoval pro mnohé noviny a začal také publikovat romány, v nichž využíval svých znalostí soudního prostředí. Nejprve to byly spíše práce s dramatickou zápletkou, ale později se Frank Arnau stal průkopníkem německého kriminálního románu nebo, chcete-li, detektivky. Současně se sblížil s kritikou nastupujícího nacismu, na jehož nebezpečí upozorňoval. Nebylo divu. Ačkoli to nijak nezduřazňoval, Frank Arnau byl Žid. Byl tedy jedním z prvních, kteří museli po nástupu Hitlera Německo opustit, a to již v roce 1933. Arnau emigroval nejprve do Francie a nacistům se pomstil knihou s přiléhavým názvem *Hnědý mor*. Poté pro jistotu odcestoval až do Brazílie, kde pak střídavě žil až do konce čtyřicátých let. V Riu se stal poradcem britského velvyslance, obchodoval s informacemi a vedle toho si zřídil i grafickou dílnu a tiskárnu. Domů, do Německa, se vrátil až v roce 1952, ale posléze se na poslední roky života stáhl opět do Švýcarska, kde si pořídil vilu u Lugana.

To byl již známým spisovatelem v oblasti literatury faktu i detektivního románu, autorem více než stovky titulů, které mu získaly velkou slávu, ale také značné peníze. Díky Arnauově schopnosti zajistit si za každých okolností popularitu vycházely jeho knihy nejen německy, ale brzy po vydání originálu též v mnohých překladech a pak v reedicích a souborných vydáních, takže odborníci napočítali celkový náklad přesahující imponující číslo tři milióny čtyři sta tisíc exemplářů. Velmi pozoruhodné práce z oblasti literatury faktu českým vydavatelům v sedmdesátých a osmdesátých letech neunikly, ale Arnauovy detektivky se do češtiny příliš nepřekládaly. I tady nás tradičně překonala slovenská vydavatelství, která se předvedla nejméně desítkou jeho detektivek. V Čechách to byly podle mne jen dvě. A ani po roce 1989 se nic nezměnilo.

Libor Vykoupil je historik.



Jest to moje osobní



Muzejní literární fondy skrývají rukopisy uměleckých děl, soukromé zápisky, fotografie, úřední doklady — a také korespondenci. Ta zachycuje jednání s nakladateli, dění ve spisovatelských organizacích, čteme polemiky s kolegy či s kritiky, teoretické úvahy, obdivná slova čtenářů... Dopis, který dnes představíme, se ovšem zásadně liší: jeho autorem není prozaik ani básník, nejde v něm o umělecký spor nebo vydavatelskou smlouvu. List nese datum 15. března 1935, je adresován prezidentu republiky Tomáši Garriguu Masarykovi a podepsána je Marie Turková, Těšany č. 40, Morava. (Text dopisu psala jiná, mladší ruka.)

Hra Aloise a Viléma Mrštíků *Maryša* patří k české dramatické klasice. Její repliky jsou součástí obecného povědomí a znalost zápletky patří k základnímu vzdělání. Autoři, znalci života moravské vesnice, se inspirovali několika konkrétními osudy: naše pisatelka měla v mládí známost s mladíkem z gruntu, ten narukoval a ona se provdala za ovdovělého souseda, rolníka se třemi dětmi (jak vyprávěla *Lidovým novinám* počátkem druhé světové války). Při jednáních o uvedení hry v pražském Národním divadle bylo autorům kolem třiceti let: učitel Alois Mrštík již uveřejnil několik povídek v časopisech, o něco málo mladší kritik a prozaik Vilém Mrštík byl mimo jiné autorem dramatu *Paní Urbanová*, které cenzura v Brně i v Praze zakázala (jeho ibsenovská hrdinka poprvé v české literatuře hledá východisko z prázdného vztahu), a časopis *Světovzor* právě na pokračování tiskl jeho román *Pohádka máje* (1891—1892). Cesta *Maryši* na jeviště trvala čtyři roky a je barvitě popsána v literatuře až po první

uvedení pro odpolední lidové publikum a velký úspěch této neobvyklé premiéry (9. května 1894).

Recenzní ohlasy hovoří o nadšeném přijetí jak pražskou intelektuální obcí, tak venkovany z kraje, který autory inspiroval. Dle *Národní politiky* „obecenstvo přímo jásalo“, *Pražský deník* uvedl, že se „diváci v potlesku ani neunavovali, volajíce přední herce i autory po každém z pěti aktů“. A *Lidové noviny* napsaly: „Všemožně odstrkovaná *Maryša* měla úspěch přímo senzační, neboť od prvního jednání stržen celý hustě obsazený, vyprodaný dům v nadšený potlesk a udržován v téže příznivé náladě během všech jednání.“

Maryša se stala součástí repertoáru českých profesionálních a ochotnických divadel, ba i nejhranějším českým realistickým dramatem v cizině, a právě roku 1935, kdy Marie Turková poslala svou žádost, vznikl též film (režisér Josef Rovenský i představitelka titulní role Jiřina Štěpničková obdrželi první u nás udělené Filmové ceny a na Biennale v Benátkách získalo dílo čestné uznání).

Není tedy divu, že ještě po čtyřiceti letech, která uběhla od pražské premiéry, paní Turková spoléhá na svou spřízněnost se slavným dramatem, když prezidenta pokorně žádá o podporu nebo o slevu na daních. O výsledku jednání nic nevíme, ale je možné dobře rekonstruovat úřední cestu dokumentu: razítko v horní části svědčí o doručení prezidentské kanceláři (23. března 1935, byla též zaznamenána absence příloh), ovšem rukopisná poznámka na dolním okraji informuje, že dopis byl v dubnu předán zpět do Brna: vzhledem k zemskému uspořádání Československé republiky patřila taková žádost úřadům Země moravskoslezské. Červeně si úředník podtrhl údaj o žadatelce („jest to moje osobní“), modře pak předmět žádosti („a poskytl mně podporu — neb slevu daní“). Cestou, kterou již neznáme, se dokument dostal do jednoho z brněnských antikvariátů a zde byl před čtyřiceti lety zakoupen, aby obohatil mrštíkovský fond tehdejšího Moravského muzea: fond, v němž najdeme také autograf slavné hry, střídající úpravnější Aloisův a temperamentnější Vilémův rukopis, stránky plné vpisků, škrtnů a oprav, umožňující sledovat genezi textu.

Hana Kraflová je kurátorka Oddělení dějin literatury MZM. Zabývá se především historií žurnalistiky.



R8

V Praze dne 15 března 1935.

KANDELAŘ PRESIDENTA REPUBLIKY.

23. III. 1935 12876/35 9

PŘÍLOHY:

Milovaný pane presidente

Znajíce Vaši laskavost předkládám
Vám svoji utírnou prosbu.

Již hodně roků se hraje v nár. divadlech
hra „Maryša“ - jest to moje osobní -
Proto prosí Vás milovaný pane presidente
ta panna „Maryša“ - teď jest mi 70 roků
již sem 7 roků vdova - bydlím sama se
synem který jest v Brně na studiiích
a mám obavu že mi nebude moči ho penězími
udržovati -

Jsem práce neschopná mám jen několik
měric pole jež pro stáří nemohu obdělávati -
mám pole v nájmu však po zaplacení daní
veškerých - a zák. plevy nájemníka
málo zůstane na pokřý osobní.

Proto se obracím s důvěrnou prosbou
ke Vám milovaný pane presidente - a prosím -
byste byl tak laskav - a poskytl mi podporem -
nebo plevu stáří -

V hluboké úctě se znameňám
Vám hodně zdraví - a Božího požehnání
na P. Bohu vyprosíte ve Vašem těžkém
povolání „Maryša“

Marie Turová

Přesmyč 40. Morava

Přesmyč 2674 JH



Hitler a umění

„Hitlerismus“ jako literární téma

Jedno celé století uplynulo od začátku první světové války — ve své době nepředstavitelného celosvětového konfliktu, který se již neměl nikdy opakovat. Její vyhlášení však nebudilo jen obavy a hrůzu, ale u některých jedinců, kteří třeba v Rakousku ani nebyli uznáni bojeschopnými, i nadšení. Jedním z těch, kteří válku uvítali, byl Adolf Hitler — muž, který se zasloužil o to, že světová válka

získala přídomek „první“. I po sto letech zůstává druhá světová válka stále historickým traumatem, a proto i literárním námětem. Námětem podivuhodně fascinujícím, děsuplným a pro svou nepochopitelnost pravděpodobně nevyčerpatelným. Hitler jako symbol zla — obávaný, haněný, zesměšňovaný, parodovaný, pompézní, nenáviděný. Na všechny tyto podoby je zaměřeno naše téma.





Hitlerův svět jako umělecké dílo

Sirény nacismu

Rostislav Niederle

„Dějiny mutují a národ se chce zušlechtit,“ píše ve třicátých letech Gottfried Benn Klausovi Mannovi do jeho francouzského exilu a vítězně dodává, že Mannova filologická otázka po civilizaci a barbarství se stane tváří v tvář takovému množství legitimace jako dějinného bytí irelevantní.

K domnělé legitimitě přidaly troje německé volby v letech 1930–1932 Hitlerovi i legalitu. Nacistická propaganda tento fakt představila jako zpětnou vazbu národa na výzvu Vůdce. Ve vynucených volbách 5. března a 12. listopadu 1933 vzrostla podpora Hitlerovi na 92,1 procenta. Filozofickou legitimaci Bennem zmíněnému „dějinnému bytí“ nabídl — nepřímou a teoreticky, jistěže — Heidegger návratem k pravé, původní filozofii, k *prařádu*, k presokratovskému konceptu pravdy jako odkrytosti, *alétheia*, pravdy odkrývající se ve vrcholných uměleckých výkonech Rilka či Hölderlina. Ani Benna, ani Heideggera, ba ani mnohé další, kteří se takzvaně „zapletli“, ovšem nelze označit za nacisty. Pokusíme se stručně ukázat, že to byly spíše oběti klamně svůdné krásy. Hitler svedl německý národ, to je fakt. Že k tomu používal prostředky propagandy, je prokázáno. A propaganda nacismu spočívala na promyšlených normativně estetických principech. V tomto eseji krátce pojednáme právě o těchto principech, jakýchsi sirénách nacistické estetizované politiky.

Sluší se ale nejprve připomenout relevantní literaturu k tématu. Do češtiny byly nedávno přeloženy dva důležité texty věnující se podstatné roli estetiky v politice třetí říše. Jakkoli se téma estetizace moci nacismu v české překladové literatuře objevovalo v té či oné míře často, nebylo to téma dominující. Určité fenomény estetiky nacismu svého času popsali například Josef Petr Stern v knize *Hitler: vůdce a lid* (1992) či patrně nejznámější historik nacistického Německa Ian Kershaw v práci *Hitlerův mýtus* (1992), abychom připomenuli alespoň některé. Pro estetiku je důležité, že se na pultech českých knihkupectví objevila práce profesora politických věd hamburské univerzity Petera Reichela *Svůdný klam třetí říše: fascinující a násilná tvář fašismu* (2004), a zejména pak v roce 2007 kniha *Hitler a síla estetiky* Frederica Spottse.

Svůdný klam zla

„Slibný, stejně jako osudný, mnohoznačný a rozporuplný svůdný klam zla, tedy Hitlera a jím vedeného nacistického režimu, učaroval milionům,“ píše Peter Reichel. Důraz klade na roli estetiky nacismu v mnoha jeho nikách společenských, kulturních, uměleckých: Reichel popisuje propagandu a zábavu, film, práci a volný čas, bydlení a architekturu, *Entartete Kunst*, všímá si německé literatury, sportu, nevynechá olympijské hry, krásu práce, ba ani Volkswagen či povolnost některých umělců vůči režimu. Nejde o minuciózní analýzy akademického stříhu, Reichel je suverénní esejista, duchaplným stylem a přístupnou formou dává mnohdy překvapivé informace.





Adolf Ziegler: Akt (1942)

Příliš se o tom nemluví, ale kromě Benna a Heideggera se nechali sirénami režimu svést i Carl Orff, Richard Strauss, Arnold Gehlen či Herbert von Karajan. Vějíři Reichelova tematického záběru odpovídá spektrum cílových čtenářů. Na své si přijdou historici i politologové nebo sociologové, na první pohled — ale skutečně jen na první — nikoli esteticí. Přesto lze text číst nenásilně tak, jako by svorníkem všech popisovaných aspektů nacismu byla právě estetika. A jaká že vlastně byla? Estetickou normu deklaroval Hitler ve svém spisku z landsbergského fešáckého vězení a z něj je patrné, že vůdce o estetiku jevil zájem do té míry, do jaké byla mocna sloužit jeho vizi světa. Životu a umění vnucené propagandistické cíle měly v posledku vyústit ve svět, který měl být sám uměleckým dílem, sladce neronovského stříhu, sluší se dodat. K tomu se ještě krátce vrátíme. V knize *Mein Kampf* (hlava I, kapitola 6) Hitler k věci uvádí: „Osudové otázky významu boje národa o existenci ruší veškeré závazky vůči kráse. [...] Vyloučíme-li [...] hlediska humanit

a krásy jako měřítko v boji, potom nemohou být použita ani jako měřítko pro propagandu. [...] Krásné byly pouze takové metody, které pomáhaly zajistit národu důstojnost svobody.“ Jakou že to svobodu měl autor na mysli, již víme. Hitler tedy uvažoval estetiku normativně, jako služební recept na politické přesvědčování mas: „Není úkolem propagandy zjišťovat objektivní pravdu, pokud je to výhodné pro druhou stranu, a předkládat ji mase v doktrinářské upřímnosti, nýbrž nepřetržitě sloužit pravdě vlastní.“ Hitler diktuje takový pojem krásy,

● Příliš se o tom nemluví, ale kromě Benna a Heideggera se nechali sirénami režimu svést i Carl Orff, Richard Strauss, Arnold Gehlen či Herbert von Karajan. ●

který spočívá ve všeobímající persvazi, v obsahových a formálních prostředcích sloužících určenému cíli. Reichel před takovou estetikou, která jako neodmyslitelnou součást zahrnuje adoraci zla, varuje. Ihned se nabízí příklad: známý opus Riefenstahlové *Triumf vůle*, ona filmová oslava Hitlera sestupujícího jako *deus ex machina* z nebeských výšin k nevědomým smrtelníkům, aby jim zvěstoval rasově darwinistické dobrodiní. Koneckonč lze podobně uvažovat i *Olympii* Leni Riefenstahlo-



Adolf Reich: Větší oběť (1943)

vé, onu thorakovsko-brekerovskou oslavu dominance silných a zdravých. Mezi neschopností onu magneticky klamnou krásu prohlédnout a státem organizovaným vražděním milionů existuje přímá souvislost, soudí Reichel. V tom spočívá jádro estetizace politiky — a též politizace umění. Již antičtí Damón a Platón varovali před mocí estetiky či umění — je s to měnit politická zřízení, klamat, nabízet přelud. Jak charakterizovat ono nacistické *simulakrum*? S určitou mírou zjednodušení jako výrazové prostředky oslavující sílu, odvahu, věrnost a kamarádství, ctnosti to vlastní árijské rase, jako koktejl mytických témat a rustikální romantiky *Blut und Boden* a moderní válečné technologie, striktní konformity a obrazové transparency. Takový recept zavrhuje tajemství a víceznačnost, pravda a správnost byly Vůdcem jednou provždy odhaleny. Reichel tuto estetiku v souvislosti s již zmíněnou Bennovou polemikou s Klausem Mannem charakterizuje jako „nihilistický esteticismus“ nebo „estetický eskapismus“. Tímto neologismem poukazuje na již zmíněný rys, totiž úsilí o únik do stylizované historie, vzorové a nadčasové. V transparentním zobrazení tužeb Hitlera a jeho kamarily lze zahlédnout zdroj sladkobolného nacistického kýchče. Pokud lidová moudrost definovala socialistický realismus jako pravdivé zobrazení představ

funkcionářů prostředky jim srozumitelnými, o estetice nacismu to platí stejně tak. Reichel nacismus nechápe pouze jako dějinnou úchylku, ale především jako memento poukazující na janusovskou povahu krásy, či lépe: jako historický důkaz, že existuje klamná, nepravá kráska.

Pompézní Germania

Spotts je v *Síle estetiky* z výše uvedených autorů, kteří tak či onak píšou o estetice v nacistickém Německu, ve vztahu k estetice nejvýšlovnější. Podobně jako Reichel i Spotts tvrdí a dokládá zdroji cíl Hitlerovy manipulační moci, jeho vizi světa jako uměleckého díla: vizi spočívající zpola v anachronické představě zhmotněné v měšťanských krajinách druhé poloviny devatenáctého století — v obrazech Karla Kolbeho, Elka Ebera, Williho Kriegela, Wernera Peinera a jiných (ale i v obrazech Adolfa Reicha, Adolfa Wissela nebo Adolfa Zieglera) —, zpola v hudbě Wagnerově (po Stalingradu už údajně jen v Lehárově *Veselé vdově*) a sochách Thorakových či Brekerových. A právě v takových kvaziromantických představách lze zahlédnout jádro Hitlerovy vůle. Co vlastně Hitler hodlal dělat po válce? Uvažoval o tom, že vyhrát válku neznamená vyhrát mír? Uvažoval o takových věcech vůbec? Hodiny strávené nad architektonickými maketami



Adolf Wissel: Rodina sedláka z Kahlenbergu (1939)

poválečných měst — zejména nad pompézní Germanií — o tom svědčí. Hitlerova vůle byla ve skutečnosti vedena jeho představami estetickými, jeho vlastní — povrchní, proto klamnou — představou krásy. A to, co Reichel naznačuje, říká Spotts výslovně: Hitler chtěl učinit svět uměleckým dílem. Jeho vizí byl svět, v němž se bude prolínat Wagnerův gigantismus a pompa s líbezností skutečných biedemeierovských krajinek protkaných dálnicemi spojujícími vznosná pseudorenesanční germánská města. Hitler tedy jednal jako umělec, jehož materiálem byl svět, a jako pravý umělec při tvorbě nesl odpor. Cíl byl tedy estetický. Ale i prostředky: masová shromáždění — opět připomínám záznamy z *Triumfu vůle* (Mick Jagger a David Bowie měli ten film shlédnout snad patnáctkrát, podle nich měl být Hitler „velký mediální kumštýř“) —, ohnivá noční přehlídky, gigantické stavby, elegantní černá uniforem SS od Hugo Bosse. Kritický duch Joachima Fes-

ta vidí věc takto: „Styl veřejných obřadů ve třetí říši je nemyšlitelný bez operní (Wagnerovy) tradice, bez v podstatě demagogického umění Richarda Wagnera... (Hitler a Wagner) byli mistry umění oslnivé podvodnosti, nápaditého švindlování...“ Fest nemá švindlem na mysli jen to, že Hitler neuměl gramaticky správně napsat ani „Německo“ — psal „Deutschland“ bez „t“ —, ale něco, co bylo vlastním tématem jak Spottsovy, tak i Reichelovy knihy: totiž podvod v estetickém smyslu. Hitler nabídl líbivou, neproblematickou, proto kýčovitou transparentci. Měl zcela přímočaře za to, že umělé (atraktivní, tedy umělecké) zobrazení krásného spočívá v „realistickém“, neproblematickém zpodobení skutečně krásného (opravdového) statečného svalnatce, dechberoucího skutečného západu slunce, hor, starostlivých, leč spokojených sedláků u večere po celodenní dřině). Hitler chtěl mít takto duálně kýčovitý svět: jen transparentně krásný a jako jen tuto

transparentní krásu zobrazující. Není napětí mezi obsahem a formou: forma je obsah, obsah je forma. Je zjevné, že vše *mimo* krásné, vše, co se vymyká takovému světu jako biedemeierovské idyle, do takto přímočaře zobrazeného světa nepatří, ba víc: patřit nesmí. *Endlösung*, vše cizorodé je třeba co nejdříve „s konečnou platností vyřešit“.

V porovnání Spottsova kniha za Reichelovým *Svěd-ným klamem třetí říše* poněkud pokulhává: je patrně delší, než by měla být, postrádá hojnější obrazový doprovod děl, o nichž pojednává, nabízí pouze několik Hitlerových kreseb a akvarelů, fotografií architektonických maket a dál obvyklá, ba triviální fota Hitlera s tím či oním. Opakující se výčty děl, jmen, orchestrů, obecných fakt jsou na mnoha místech únavné, zdlohavé a někde i zbytečné. Oč přehledněji si s výčty poradila například pečlivá a informativní kniha *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“* redigovaná Peterem Klausem Schusterem (Mnichov 1998) s bohatými seznamy relevantních fakt a přesným a pečlivým obrazovým doprovodem. Přesto je však Spottsova kniha vítaným zpestřením nabídky titulů na dané téma.

Předepsaná krása

Estetika, jak si ji normativně představuje Hitler v knize *Mein Kampf* a jak byla realizována jeho pomocníky od Speera přes Rosenberga po Brekera, je služkou politického aktivismu. Jsme na jedné lodi, ty dělník, ty inženýr, on majitel. Jsme jedné krve, jedné půdy. To je obsahová priorita podobná italským *fascis*, jilmovým prutům, jež samostatně prasknou, jako svazek však odolají. Korporativismus je první obsahovou prioritou nacistického umění. Masa sjednocených osob však potřebuje pevné vedení. Proto je neodmyslitelnou součástí poukaz na nejlepšího z nás: takovou obsahovou prioritu nazvěme vůdcovským principem. Autorita vůdce je metafyzická, právě on byl vyvolen Prozřetelností. Taková garance ovšem deonticky vyžaduje bezpodmínečnou věrnost a poslušnost. Dále je třeba zdůraznit národní kulturní autonomii i hospodářskou autarkii, národ a jeho dějinné poslání. To vše jsou zhruba znaky charakterizující obsah požadovaného umění, předpis na tvorbu, estetická norma. Formálně se vyžaduje mimetický ideál, nikoli detailní naturalismus, ale pseudoklasická obrazová služebnost uvedeným cílům, jimiž jsou především excitované, svalnaté prezentace árijských ctností odvislých od

výše uvedeného: poslušnost vůdci, věrnost pospolitosti a vytyčeným ideálům, kamarádství, přesvědčení o rasovém/národním předurčení či nadřazenosti. Klasická Kantova univerzalistická estetika již nemá platit, či byla vždy mylná: umění se správně neporozumí kantovsky nezaujatě, na základě nezaujaté libosti a volné hry rozvažování a obrazotvornosti, ale na základě rasové národní spřízněnosti recipienta s autorem díla, na základě jejich krevní spřízněnosti. Hodnota díla je v nacistické

estetice přímo úměrná síle, jíž dílo přesvědčuje o správnosti nacistické politické vize světa.

Jistě je nacistická estetika obecně vzato totalitní v tom smyslu, že si nárokuje být jedinou, univerzální normou. Lekce nacismu tedy může posloužit k tvorbě jakéhosi

lakmusového papírku pro rozpoznání jakékoli budoucí totalitní normy. Každé umění je totalitní, když stát prohlašuje, byť implicitně, umění za nástroj ideologie a prostředek propagandy, současně vytváří síť kontroly a řízení toho nástroje, vybere jeden závazný předpis umělecké reprezentace a vyhlásí ho za univerzální normu a vše, co je mimo tuto normu, prohlásí za nepřátelské, čti nehodnotné.

Budiž ještě poukázáno na podstatný kontextualismus nacistického či obecně každého totalitního umění. Hodnota umění je podle totalitních norem heteronomní, spočívá v něčem mimouměleckém, zejména v politické moci, na niž je jí služebné umění vázáno. To je vlastním důvodem, proč, mizí-li moc jako zdroj hodnoty, mizí i hodnota sama a dílo se stává prázdným, mnohdy směšným, nejlépe pak slouží jako pouhé „nevědomé dějepisectví své doby“. Takový je dnes *Triumf vůle*, který Riefenstahlová hájila poukazem na autenticitu: „Ani jedna scéna nebyla hraná. Všechno je pravé. Není zde žádný komentář. Je to historie — čistá historie.“

Autor působí na Semináři estetiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně.

● Jsme na jedné lodi,
ty dělník, ty inženýr,
on majitel. Jsme jedné
krve, jedné půdy. ●



Ach, jaká to držka!

Nad knihou Timura Vermese *Už je tady zas*

Pavel Švanda

Vermesova humoristická novela o podivném znovuzrození Adolfa Hitlera v Berlíně v roce 2011 nabízí docela dobrou zábavu. Text *Už je tady zas* (Argo, Praha 2013) má své specifické půvaby pravděpodobně především pro Němce, ale také pro ty čtenáře, kteří ještě alespoň v posledních odlescích zachytili původní podoby autostylizace hlavního hrdiny a jeho pověstné partaje.

Timur Vermes se poctivě zahloubal do původních pramenů. Jistěže nepropadneme iluzi, že se tu dočteme, jaký „on“ doopravdy byl. Ale Vermes se rozhodně nenechal zmýlit mediálními konvencemi, nakupivšími se za více než půl století. Bystře, až mazaně a rozhodně zábavně rekonstruoval psychické předpoklady a postupy, které kdysi z „neznámého svobodníka“ udělaly německého „Vůdce a říšského kancléře“. Hitler sám o sobě opět referuje obsáhlým monologem, jak bývalo jeho zvykem.

Zásadně kladné cíle

Vermesův Hitler přijde na svět v srpnu roku 2011, v časném odpolední na zanedbaném plácku uprostřed velkoměsta. Zatím si ho nevšimne nikdo jiný než skupinka kluků, kteří si opodál hrají s míčem. Vnější je zhruba

takový, jaký kdysi odešel z tohoto světa na konci dubna 1945. Má na sobě tutéž uniformu, dokonce nesnesitelně nasáklou pachem benzinu. Po fyzické stránce je na tom ovšem mnohem lépe než kdysi. Ani stopy po Parkinsonově chorobě, po intenzivních zažívacích potížích a nespavosti, jež jej na sklonku prvního života silně trápily. Trochu ho bolí hlava, zejména pomyslí-li na jistou značku pistole, již kdysi nosil v kapse. Nevzpomíná si sice na poslední chvíle v bunkru pod kancléřstvím, ale jinak má paměť docela v pořádku, včetně uznalého postoje k Martinu Bormannovi a vžitých animozit vůči některým dávným stranickým i vojenským spolupracovníkům. Celkem je odpočatý, snad až nadprůměrně při silách, možná je na tom zhruba stejně, jako když kdysi diktoval *Můj boj*. (Vermes za to sice nemůže, ale proč vlastně naše média stále poctivě dodržují jazykové nařízení protektorátní správy, která zakazovala překládat do češtiny „Vůdcovo geniální dílo“, včetně titulu? Už přece nepíšeme povinně Wien, Berlin, Pommern, Dresden. Jen nepřekládaný titul *Mein Kampf* nám zřejmě zůstane jako trvalá památka na okupační jazykové konvence.)

Kdybychom rekonstruovali ve Vermesových stopách Hitlerovy první kroky a posléze i jeho docela úspěšné vykročení do reality Německa Angely Merkelové, okradli bychom čtenáře o řadu vděčných gagů. S chutí si přečteme Hitlerovy sarkastické komentáře k televizním programům nebo zprávu o návštěvě Vůdce (abstinenta a vegetariána!) na mnichovských pivních slavnostech. Podstatné je, že Hitler v roce 2011 neslevuje v podstatě nic z názorů Hitlera v roce 1945. A přesto je svým okolím přijímán a ze svízelného postavení bezdomovce (který



nosí podivnou uniformu, připomínající obsluhu na ben-zinkách) se rychle vypracuje na žádaného televizního ko-mika. Dodržuje svou figuru, počíná si jako Vůdce, říká to, co říkal vždycky: obecnost se váli smíchy. (Ostatně Hit-lerova komického potenciálu si přece už dávno povšiml Chaplin a důkladně jej zužitkoval.) Sem tam se ovšem už vyskytne jednotlivec, který spolupracuje víc než hladce, byť třeba jen proto, aby přispěl k „Vůdcově messed ek-tink“. Ten divný, ale rozhodně komický chlapík nikdy neopouští roli. Nevrací se do civilu, ani když leze večer do postele. Tak my mu v jeho profesionálním postoji pomůžeme třeba tím, že ho budeme zdravít zdviženou pravičkou a oslovovat jej „Můj Vůdce“! Energické vystu-pování a mazaná konverzace zkušeného demagoga zís-ká sympatie schopného mladšího zaměstnance televizní společnosti, zřejmě unaveného opatrným našlapováním v prostoru mediálního průmyslu, přeplněném utajenými léčkami. Vůdcova přímočarost mu zvedne náladu. A Hit-ler si tohoto chlapíka, který v sobě postupně odhaluje nadání propagandisty, skutečně všimne a konstatuje, že „bdělým pohledem a pohotovou, nikoli však hloupou vy-řídilkou“ mu připomíná dávné přívržence.

A. H. v roce 2011 nemá sám se sebou žádné problé-my, tak jako je ostatně neměl nikdy, alespoň ne na ve-řejnosti. Zváží-li tento supernarcis všechny okolnosti svého znovuzrození, hladce dospěje k závěru, že Pro-zřetelnost, která má zřejmě s německým národem opět své plány, nenašla v přítomnosti ani v minulosti niko-ho vhodnějšího k realizaci svých cílů. A tak jej opět po-volala do služby. Sice postrádá některé kvalifikované spolupracovníky a leccos by šlo lépe od ruky, kdyby to či ono za něj mohla vyřídít jeho věrná SA. Přizpůsobí se však reálným podmínkám, jak se tomu ostatně vyučil při iniciačních zážitcích na frontě první světové války. Budoucnost je jeho!

Brecht kdesi napsal, že historie Hitlerovi přece jen neodepře jisté uznání, že totiž o něm řekne: „Ach, jaká to držka!“ Vermes si ovšem povšiml — a to je možná na jeho literární blasfemii to nejcenější — Hitlerova zá-kladního řečového postoje: svůj osobní poměr k lidem, tak jako své politické cíle, formuloval zásadně kladně.

Od konce druhé světové války postupně převládł me-diální obraz mrtvého Führera jakožto nenávislného hys-terika, který kolem sebe věčně plival oheň a síru: „Zavřít do koncentráku! Zastřelit! Pověsit! Zaplynovat!“ Uječeny paňáca byl přece do té míry v zásadním rozporu s rea-litou, že každému musí být na první pohled jasné, o ja-kého zlého blázna šlo! Když to nepochopili naši před-kové, vidíme to o to jasněji my, kteří jsme samozřejmě už proto, že jsme se narodili později, o moc chytřejší.

Kdepak na nás s Hitlerem! Kdepak na nás s populistic-kým žvaněním!

Demagogie a tento „On“

Ano, žvanění bylo zřejmě velkým tématem třetí říše a Vůdcovou přední vlastností. Heinrich Böll v půvabné rané povídce dává slovo německému rozhlasákovi, který kdysi dostal za úkol z časových důvodů zkrátit o dvě mi-nuty Vůdcův několikahodinový projev. Aby byl schopen rozhodnout, co škrtně, musí si projev dvakrát poslech-nout. „Když jsem začal poslouchat, byl jsem nacistou. Když jsem skončil druhý poslech, už jsem nacistou ne-byl.“ Ovšem přesto platí postřeh Brechta (jenž se ostatně také vyznal v umění propagandy), že historický Hitler byl aspoň na počátku především řečovým fenoménem. Také Vermesův Vůdce dokáže znamenitě operovat jazy-kem. Svým vnitřním monologem, v němž zručně splete dohromady obě světové války, své osobní zážitky a sou-časnou realitu Spolkové republiky (aby konstatoval, že v současnosti jsou mu svým programem nejbližší Zelení), utvrzuje sám sebe ve své fyzické existenci a duševní in-tegřitě. Vermesovi se také povedlo vtipně rekonstruovat Hitlerovo řečnické šejdířství, s nímž svádí každou pole-miku do kolejiště vedlejších motivů a posléze do bludiště reálně neexistujících rozporů. Taková studie demagogie se každý den nepovede.

Z dobových svědectví víme, jak si historický A. H. po-čínal, dostal-li se zrovna do úzkých: spustil řeč, zrekapi-tuloval svou životní dráhu, svou frontovou zkušenost, vylíčil těžké počátky NSDAP a popsal trnitou, avšak úspěšnou cestu k moci, aby v závěru vyjádřil nezlomnou víru ve své historické poslání a konečné vítězství. Svě kritiky už předem proměnil ve své posluchače, což byl jistě výhodný manévr. Víme, že Hitlerovi nešlo o to, svět vysvětlit, nýbrž jej chtěl změnit, anebo jej aspoň slovně přizpůsobit svému chápání reality. Řečnění herce, hraji-cího sebe samého, jemuž svět koneckonců dost dlouho pozorně naslouchal, neboť slovní násilničení bylo pod-pořeno dobře organizovanou záplavou fyzického násilí, ovšem jednoho dne končí přízračnými scénami v bunkru, nad mapou, po níž se slovně posunují již skoro neexis-tující německá vojska.

Vliv slov má své meze. Ale co když slovo spojíme s obrazem a budeme šířit fiktivní realitu prostřednic-tvím televizní obrazovky, která, jak známo, umí učinit neskutečné skutečným a reálné neexistujícím? Z býva-lého šéfa NSDAP by se pak stal jakýsi supermoderátor, který by nám prodával sám sebe a své názory dokonce formou parodie. Tady se Vermes ani tak moc neodchy-luje od našich běžných zkušeností — kolikrát zíráme na

obrazovku s nevěřícím povzdechem: „Je toto možné? Tohle má být pravda?“ Jak často se právě na obrazovce setkáváme s vrcholnými, s odpuštěním, „činiteli“ působícími jako svěží parodie sebe samých! Ano, Chaplinův *Diktátor* předjal mnohé ze satirických efektů „virtuální civilizace“.

Je tu ovšem židovské téma, jež v sobě koncentruje tragiku voluntaristického nacionalismu. Vermesův hrdina je televizní producentkou postaven před jednoznačné omezení: „Dohodneme se, že téma Židé není ani trochu vtipné!“ Na to A. H. v roce 2011: „Máte naprostou pravdu,“ souhlasil jsem skoro s úlevou. Konečně jsem potkal někoho, kdo opravdu ví, o čem mluví.“ Tento Hitler je ovšem i oním Hitlerem; Vermes pojednává téma antisemitismu v epizodě s šikovnou sekretářkou, která má v sobě, jak vyjde najevo, jisté procento židovské krve: i zde si lehce zamilovaný Vůdce poradí jako mazaný demagog, jenž, je-li třeba, umluví i sám sebe.

Znovuzrozený Hitler se vyjadřuje věrohodně po svém, dokonce — a to je Vermesův významný přínos — v úsečných polovětvách podobných veršům, jež na nás vyštěkává svou výmluvností unášený a svými slovy nanejvýš okouzlený slammer. Ano, i ta nezbytná špetka hysterie, jež jako přísada patří k narcistní sebemanifestaci, je tu přítomna. Ano, tento „On“ uměl řečnit i v intimním tónu. Vemlouval se publiku otcovsky a trpělivě zdůrazňoval, jak rád se ztotožňuje s hledisky zdravého rozumu. Ale ve vrcholných polohách byl především narcisem, měnícím svět v zrcadlo, odrážející obdivným způsobem jeho vlastní obraz. Což je podstata demagogie a kvůli tomu poznatku ani nemusíme chodit za hranice Česka.

Téma Německa je ve Vermesově novele přítomno spíše podmíněně, totiž pokud si je čtenář připustí. Tato země přece jen byla nejméně od sjednocení v roce 1871 do května 1945 přední laboratoří, dílnou i fabrikou na výrobu nacionalistického kolektivismu s militaristickou pečeti. Němci válčili, vyhrávali i prohrávali vskutku brilantně, od prvního výstřelu do poslední patry, od maršála po kaprála. Hitler se v této kultuře narodil, byl v ní vychován a vycvičen, utvrdil její mechanismy hromadného vraždění. Jako její symbol nadiktoval svou závěť plně v tomtéž duchu a sám sebe v oběť bojovné kultuře zabil.

Ani nevím, kdo to byl...

Jak se tedy Vůdce vyrovná s Německem, jež si zvyklo žít pod sloganem „Užijte si, co to dá!“ a to ve zcela reálném blahobytu a záviděníhodné produktivitě? Velké téma rozdílů mezi „předbeatlesovskou“ a „pobeatlesovskou“ civilizací řeší Vermes celkem mazaně: nenechá svého

hrdinu vystoupit ani z jeho osobitého slovníku ani z virtuální televizní reality. Jen když vykročí na scénu neonacisté, kteří komika parodujícího jejich dávno mrtvý idol po vzoru SA zcela autenticky zmlátí (a tím mu opatří sympatie demokratické veřejnosti!), potkává se virtuální realita se zemitostí přízraku, jemuž taky teče krev z rozbitého obličejce. A bolí ho zkopaná žebra.

Chytrá anekdota, jíž je novela *Už je tady zas*, připomíná i zarážející fakt, že Adolf Hitler osobně a jeho třetí říše jsou dodnes na mediálním trhu úspěšným artiklem. „Já ani nevím, kdo to byl ten Napoleon,“ podotkl před časem jeden velkoobchodník s lihovinami, „ale vím, že dodnes umí prodat koňak!“ Jaký šnaps nám dodnes prodává Hitler, že jsou ho plná knihkupectví, projekční plátna a obrazovky? Není to nakonec přece jen příběh chudého chlapce, který se proslavil? Čím ale? Zničením své vlasti, ba Evropy, která už po A. H. nikdy nebude tím, čím byla před ním?

Patrně se tu protíná více úhlů pohledu. Například pro nás je Vůdce (ten skutečný!) obrazem absolutního, nesmrtelného a nepopiratelného ďábelství, jež nelze ničím nahradit. Ve světle, či spíše temnotě takového absolutního zla my, později narození, pak nosíme roucha do bělosti vypraná v krvi mučedníků. Náš mediální obraz zla je rituálně a zároveň pohodlně symbolizován optickým materiálem, který užíváme, kdykoli je třeba zobrazit téma druhé světové války: přehlídka wehrmachtu v Praze po 15. březnu 1939, štuky útočící střemhlav na Varšavu, zavěšení vlajky s hákovým křížem na Eiffelovku, německé PK brázdící běloruská pole, Goebbels vyřvává o totální válce. A následuje několik prostřihů na chudáky za dráty koncentráků, na Židy naháněné do nákladních vagonů. Samý nacistický propagační materiál z doby hitlerovských triumfů. K čemu nám ty záběry jsou a proč si je stále dokola promítáme? Dávne triumfy Hitlera, NSDAP a wehrmachtu jsou pro nás cenným nehynoucím protivníkem, i když s jejich pomocí žádný koňak neprodáme: jsou nám vykoupením. Pro americké, britské, francouzské a ruské dokumentaristy je pak třetí říše a její optické památky vděčným prostředím pro předvádění vlastní síly: Podívejte se, co všechno měli a čím vším byli! A my je do mrtvě porazili!

Německá standardní připomínka druhé světové války ve filmu nebo na obrazovce vypadá opačně: letecké záběry na hektary vyhořelých ruin, uprchlíci na zamrzlých silnicích, lidé bydící ve sklepeních zbořených činžáků.

Nejde jen o zápas s virtuální realitou válečných dokumentů, nýbrž o úroveň našeho vědomí a podvědomí neustále zaplavovaného vlnami násilí, ať už počátečního (tedy německého) nebo pozdějšího (spojenc-



Peníze od Hitlera nebo A to je ta krásně země

Román Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* s podtitulem *Letní mozaika* vyšel v roce 2007, získal cenu Magnesia Litera, nominaci na polskou cenu Angelus, cenu německých literárních kritiků Usedomer Literaturpreis a prestižní Cenu Georga Dehia. I přes příznivé přijetí však byl název knihy v německém vydání změněn zásadním způsobem (*Ein herrlicher Flecken Erde — A to je ta krásná země*). Proč k této změně došlo a jak byla kniha přijata v jiných zemích, vysvětluje sama autorka.

Román je přeložen do angličtiny, němčiny, maďarštiny, polštiny, italštiny, slovinštiny a bulharštiny, v roce 2015 vyjde španělsky a francouzsky, ukázky byly publikovány rusky, rumunsky, portugalsky a hebrejsky. V každé zemi si knihu interpretují jinak a všude si na Gitu roubují své kostlivce ve skříní. V Maďarsku vnímají román — kromě nezbytné připomínky obdobného historického kontextu, kdy byli po válce ze Slovenska Maďaři vysídleni stejně brutálně jako u nás Němci — existenciálně, s důrazem na otázku, kdo je vinen: jestli doba, nebo konkrétní lidé. V Americe a Kanadě pojímali *Peníze od Hitlera* jako drsný, až hororový příběh ženy-přízraku, která si nenechá úplně zošklivit život a vždycky přežije a vždycky překáží. Chválili vymyšlený thriller, já tvrdě oponovala, že tím vším je Evropa prosáklá. V Číně text vnímali hlavně jako metaforu o situacích, kdy se člověk spravedlnosti nedovolá, v Itálii jako příběh paměti.

Ano, v Německu změnili titul románu, který původně ironicky vyrůstal z textu. V jednadvacátém století dostane Gita finanční odškodnění z německé strany za léta strávená v koncentračním táboře. Pro ni to však stále jsou a budou peníze od Hitlera. („Na pomník otci jsem chtěla vyčlenit peníze z česko-německého Fondu budoucnosti. Poslali finanční odškodnění za léta strávená v koncentračním táboře.“ — „No, tak ať ty peníze odškodňují.“ — „Můj život je bláznivá jízda na tomtéž kolotoči, Denisi. Vždyť to jsou vlastně peníze od Hitlera.“) Kniha vyšla pod názvem *Ein herrlicher Flecken Erde*, míněno rovněž ironicky, což byla moje jediná podmínka, s jemným odkazem na českou hymnu: to je ten ráj, ta krásná země. Nechtěli Hitlerovo jméno v titulu: důvodem byli čtenáři, kteří mají tohoto jména, které se stalo symbolem zla, plné zuby, jsou jim — na rozdíl od zemí východní Evropy, kde čtenáři děje nacismu úchýlně a davově hltají — unaveni. Knize by prý původní název ublížil, protože je o něčem jiném, není o Hitlerovi, je o současnosti. Změna titulu není nic zvláštního, je legitimní, mentalita lidí cílového jazyka je jiná než jazyka výchozího, stejně jako je jiný myšlenkový systém příslušných jazyků, se změnou jsem po delší diskusi souhlasila. V maďarském vydání chtěli delší podtitul, v anglickém vydání zase nejsou zvyklí na podtituly, takže zmizela „Letní mozaika“, v hebrejské ukázce byl problém s připomínkou „čestného árijce“ a tak dále. Reakce v každé zemi jsou rozdílné.

Radka Denemarková je spisovatelka.

kého) triumfování. Hitler nám pořád ještě prodává zradlo, v němž se chtěl vidět: svět zaplavený bojovníky komandovanými železnou vůlí k masovému rytířskému zápolení a ovšem i zcela plebejskému hromadnému vraždění. Proto je Adolf H. stále ještě úspěšnou obchodní značkou? Protože naše podvědomí znovu a znovu touží po spoluprožívání slovního i hmotně zorganizovaného násilí? Nebylo by lepší věnovat se koňaku Napoleon?

Ve zprávě o svém probuzení v Německu 2011 skládá Vermesův Hitler hold národu, který nevyhynul, ačkoli sám přece nařídil na konci války likvidaci všech zdrojů nutných k přežití. „Je třeba zničit všechno, vodárny, elektrárny, továrny, zemědělské statky, prostě všechno!“ — aby do nicoty odešel národ, který sám sebe odsoudil porážkou v historickém zápase! Ale Němci přece

přežili a v roce 2011 se jim zjevně dařilo dobře. Zdalipak by ustáli, kdyby jim opravdu opět nabídl své služby nějaký ten znovuzrozený superdemagog? Patrně ano, protože se naučili pečovat nejen o továrny a elektrárny. Systematicky se starají i o své rozvětvené ústavní instituce. Ty by asi omezily i demagoga, který by si vydobyl postavení mediální hvězdy, byť by si ho televizní diváci — diváci, nikoli občané! — zvolili kancléřem, nebo dokonce prezidentem. Větší šance by asi nějaký takový vůdce měl, kdyby se probudil například na Letné, tedy v zemi, kde se kromě nepřátelské skepse ke státním institucím odjakživa pěstují kulty spasitelských osobností.

Autor (nar. 1936) je spisovatel, prozaik, básník a esejista.



Hitler jako literární postava?

Německý tisk o románu Timura Vermese *Už je tady zas*

Zuzana Hrdečková

Jedním z kontroverzních bestsellerů poslední doby byla v Německu románová prvotina Timura Vermese *Už je tady zas*. Důvodem, proč dle hodnocení kritiků z literárního hlediska spíše průměrná satira vzbudila takový ohlas, je skutečnost, že hlavní postavou románu je Adolf Hitler. V německém tisku se tak rozproudila diskuse o možnostech komického zobrazování historických tabu.

Není to poprvé, kdy se Hitler objevuje i mimo stránky naučných publikací. Přesto román Timura Vermese *Už je tady zas* zaznamenal v Německu překvapivý prodejní úspěch. Hitler dosud nebýval ústřední literární postavou. Ztvárnění osudů jeho obětí a následků jeho zvrácených teorií bylo výrazně přesvědčivější. Čím tedy zaujal Timur Vermes?

Podle Volkera Surmanna z deníku *Die Tageszeitung* je Vermesova kniha především zdařilým marketingovým tahem. Román samotný ovšem není ani v nejmenším vtipný, dokonce trochu nudí. Nevadila by ani tak skutečnost, že důvody Hitlerova znovuobjevení v roce 2011 nejsou uspokojivě vysvětleny, palčivá je však nevěrohodnost postav, které Hitlera obklopují. Vůdce třetí říše je okolím vnímán jako komická figura, a ne jako šílenec

vědomě se vydávající za nacistu. „Když se ožehavým tématům nelze vyhnout, vytváří autor humorné situace, kde jedna postava nerozumí druhé a každý mluví o něčem jiném,“ píše Surmann. Pro čtenáře pak mají taková místa hořkou příchutí. Co se týče struktury románu, rozhodnutí napsat knihu v ich-formě považuje kritik za nešťastné, protože vede ke kumulaci zbytečných pasáží na neustále dokola omílaná témata. Současné dění komentuje bizarním, až nemístným způsobem a v podstatě skutečného Hitlera banalizuje. Pokud jde o Hitlerův antisemitismus, autor knihy se vyhýbá otevřeným výpadům a spíše na čtenáře spiklenecky pomrkává (například když nechává Hitlera obvinit Židy ze zavedení eura a vzniku světové hospodářské krize). Takové pasáže nejednomu čtenáři bezpochyby nahánějí husí kůži. Nejslabším momentem románu je podle Surmanna chvíle, kdy se Hitler setkává s těmi, kdo přežili holocaust. Vermes se popisu vlastního setkání jednoduše vyhne a omezí se jen na několik málo povrchních vět. „Tady již nejde pouze o cynickou satiru, tady jde o cynismus autora,“ říká Surmann. I přes výraznou kritiku přiznává knize i pár vydařených míst, jako jsou například role *Bild-Zeitung* nebo návštěva Hitlera v centrále extrémně pravicové strany NPD.

Olivera Jungena z *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oslovila otázka, kterou si podle něj kniha klade: Jsme odolní vůči slepému odhodlání a demagogii? A poukazuje na zhloupení dnešní společnosti vlivem médií a zábavy, které v románu Hitlerovi umožňuje nový vzestup k moci, jenž je ještě rychlejší, než tomu bylo v třicátých letech. Kniha podle Jungena nepostrádá komické situa-



ce. Je však ironií, že „sama představuje to, o čem pojednává: příklad hitlerovské mánie, kterou se ještě dnes vyznačují některé magazíny a televizní stanice. Skutečnost, že Hitler vystupující jako ostrý kritik novoněmeckého bláznovství působí poměrně sympaticky, je sice součástí koncepce knihy, je ale i velkým problémem“. Vermes vrší jednu antisemitskou tirádu za druhou a diktátorovu rétoriku tak patřičně zesměšňuje. Na celou knihu to však nestačí, hitlerovský tón se opakuje a vtipy se po čase vyčerpávají. „Zas tak překvapivé nebo inteligentní satiricky vyslovené ‚pravdy‘ poukazující na cynickou, egoistickou a hloupě politicky korektní společnost nejsou,“ uzavírá recenzent.

Der Spiegel skromně konstatuje, že takováto kniha už jednou vyšla. Poukazuje tak na velice úspěšný komiks Waltera Moerse *Adolf, ta nacistická svině* (*Adolf, die Nazi-Sau*, 1998), kde se Hitler najednou padesát let po válce vynoří z kanalizace a nestačí se divit, jak se jeho země změnila. Knihu Timura Vermese vnímá týdeník jako opakování tohoto úspěšného námětu. V případě románu se tedy věnuje spíše analýze prodejního úspěchu než knize samé a poukazuje na to, že hlavní kupní silou této „neobratně napsané knihy“ je především mladá generace.

Také deník *Süddeutsche Zeitung* píše o románu jako o překvapivém komerčním úspěchu, jehož příčinou však nebude kvalita románu. Hitlerovský jazyk a šroubovanost myšlení podle Corneliie Fiedlerové za knihou *Mein Kampf* v ničem nezaostává. Vše, co hlavní postava říká, myslí vážně, ale společnost, ve které se ocitá, se jeho výrokům dnes již směje — tato společnost má za to, že je dnes již natolik poučená, aby bylo možné se smát. Fiedlerová píše: „Vysoká sledovanost Hitlera v románu má zjevně podobné příčiny jako reálný komerční úspěch knihy. V Německu se totiž vytvořil zvláštní druh fixace na Hitlera, který připomíná mánií.“ Kritika varuje před příliš zjednodušujícím pojetím Hitlera i souvisejících historických událostí. Vermesův Hitler je příliš často pouze vtipnou figurkou. Nejen že se smějeme Hitlerovi, smějeme se s Hitlerem. „Říci přitom, že publikum přeče ví, jak to vlastně bylo, je v naší době poměrně naivní představa,“ uzavírá recenzentka.

Hitler se ve veřejném prostoru vyskytuje více než kdy dříve. Tomuto fenoménu se věnuje i Daniel Erk v knize *Tolik Hitlera bylo málokdy* (*So viel Hitler war selten*, 2012). Erk se tématem nejprve zabýval na svém blogu, jehož příspěvky však nakonec vydaly na celou knihu. S roz-

paky sledoval, jak postava Hitlera zaplavuje mediální prostor, míří do filmu, na YouTube, ale také do reklamy. „Hannah Arendtová hovořila o banalitě zla, my dnes můžeme hovořit o jeho banalizaci,“ shrnuje Erk. Dějinný Hitler je zde sice stále tím rozhodujícím prvkem, ve skutečnosti se však z historické postavy stává postupně jen nálepka — kdykoli a kdekoli použitelný mediální obraz bez původní rozporuplnosti.

Literatura dlouho a pomalu objevovala cestu, jak se vyrovnat se zobrazováním historických postav představujících to nejhorší zlo. Jejich oběti a utrpení, které mají na svědomí, jsou tak nezměrné, že není možné popsat je běžným způsobem. Proto se vždy pracovalo spíše s náznakem a realistickému ztvárnění se spisovatelé vyhýbali: oběti vypovídají o pravé tváři pachatelů víc než oni sami. „Náš vztah ke kategoriím jako zlo, vina a zodpovědnost se v poslední době proměnil. Jejich dřívější platnost ztrácí svou absolutnost, a tak i tragická velikost příběhu ztrácí na věrohodnosti,“ komentoval tento vývoj

v literatuře německý spisovatel Georg Klein při příležitosti vydání románu Jonathana Littella *Laskavé bohyně*. „Zodpovědnost pachatelů a utrpení obětí se v soukolí triviálního literárního realismu mění na hloupou smělu, na pouhou nepřízeň osudu,“ napsal. Spoléhat se na historicky ověřená fakta není zárukou literární věrohodnosti textu a neutváří ani jeho etický rozměr.

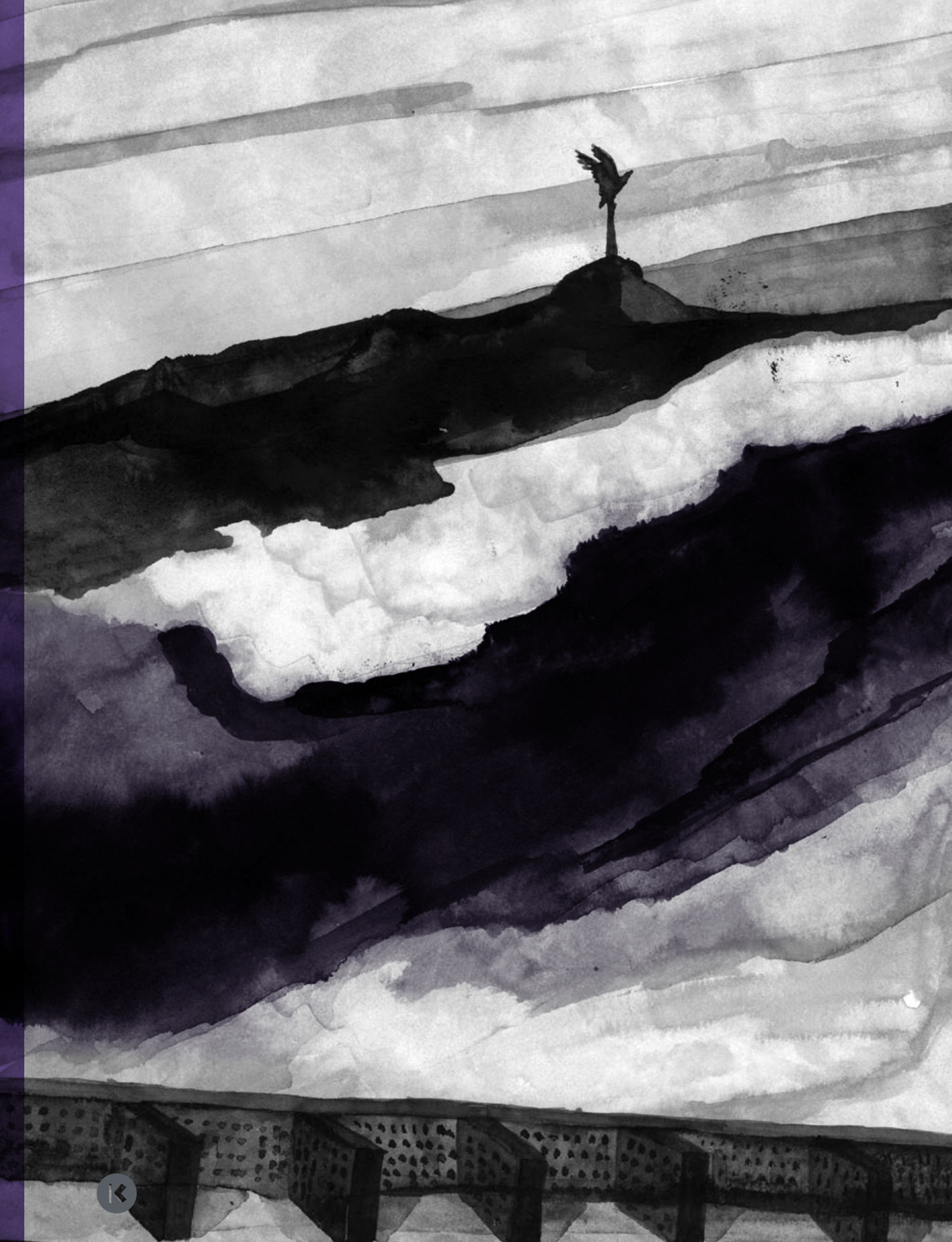
Od války uplynulo více jak šedesát let, o holocaustu i Hitlerovi vyšla řada publikací s cílem zaplnit „bílá místa“. Zdá se však, že o Hitlerovi toho víme stále velmi málo.

Mýtus vůdce a zachránce německého národa, který Goebbels tak neúnavně budoval a s nímž se Hitler zcela ztotožnil, pozřel nemálo ze skutečné postavy. Sám Hitler se snažil, aby se o jeho soukromí vědělo co nejméně. Máme tedy spíše než s reálnou postavou co do činění s oním mýtem? Po skončení války se z něj stal symbol absolutního zla. Zlomem v zobrazování Hitlera jako historické postavy byl v německém prostředí film *Pád třetí říše*. Hitler zde získal reálnou tvář, stal se atraktivním námětem pro zábavní průmysl a další média. Nyní se zdá, že všechna tabu padla. Bylo tedy patrně jen otázkou času, kdy se z Hitlera stane komicí figura. Míra únosnosti takového pojetí zůstává však zcela individuální.

Autorka je germanistka.

9 *Der Spiegel* skromně konstatuje, že takováto kniha už jednou vyšla. 6





Hitler: diktatura jako estetický projekt

aneb Je-li něco z umělce v Hitlerovi...

Pavel Ondračka

Mluvíme-li o Adolfu Hitlerovi, nemluvíme o osobě, která se narodila roku 1899 na rakouském nebo německém břehu Innu, prožila v nepochopení tvrdé dětství, vypravila se s marnou uměleckou ambicí do předválečné Vídně, nechala se z trudného potloukání vykoupit vstupem do války v Mnichově, obrátila se poté k antisemitismu a německému šovinismu, aby vyprecizovanou image zmanipulovala německý národ k rozbití Evropy i sebe samého.

To všecko, včetně početných legend rodících se na konci dubna 1945, je již historií. Nekončící přitažlivost Hitlerových počínů je dána nikoli nevratností historie, ale naopak aktuální hrozbou demokraciím, které se k diktatuře mohou provolit třiceti čtyřiceti procenty hlasů.

Z tohoto pohledu měli absolutističtí konzervativci devatenáctého století pravdu, když se bránili a později už jen ubrzďovali proces, který zastavit nejde. Adolf Hitler nebyl jen dobový fenomén, který překonal němec-

ké tenze z nepochopitelné porážky, zhroucení císařství a hospodářství, pádu kulturních hodnot. Kdokoli jiný se mohl ujmout brutálního „nastolení pořádku“ a „vyplevelit“ příčiny jeho neblahého stavu: sionismus, komunismus, demokracii, liberalismus, uměleckou svobodu. Adolf Hitler do tohoto procesu přidal akcelerátor médií, který umožňuje, aby se diktátorem stal nejen — s prominutím — inovátor jeho formátu, ale každý, kdo média dokáže ovládnout anebo jehož média dokáží na vhodné místo nastrčit.

Vždyť i notoricky známá Hitlerova podoba byla překryta a nahrazena oduševnělou vizí režiséra Olivera Hirschbiegela a herce Bruna Ganze (*Pád třetí říše, Der Untergang*, 2004). Sugestivnost tohoto pohledu prokazují i populární flashové aktualizace známé scény z berlínského bunkru, komentující prudkými zvraty Vůdcovy psychiky naše každodenní banality. Hitler nemohl mít lidskou konzistenci, jakou nám sugeruje Bruno Ganz, ale přesto dokázal elektrizovat masy i vzdělance, musel říkat věci, které chtěli slyšet zdaleka nejen Němci, musel svým věřícím poskytovat to, co postrádali a co jim demokracie nedávaly a nedávají dodnes.

Hitlerovi oblíbenci

Hitlerův mediální obraz po roce 1945 se proměňoval, podobně jako obraz války, v níž každý film končí hanebnou





Hitler předvádí Göringovi obraz Sokolnice od Hanse Makarta

porážkou a rozprášením Němců — a ve skutečnosti přesto průmysl, armáda, pošta, divadla, výstavy a kina v Německu fungovaly až do konce. Když pomínil vděčný obraz Hitlera jako řvoucího psychopata, případně coby individua, které zhypnotizovalo a přimělo kulturní německý národ k nepochopitelným špinavostem, objevil se civilnější pohled na Hitlera jakožto „génia průměrnosti“ (Dušan Hamšík, 1967). Hrůznost konání nacistických zločinců pochází v tomto pojetí nikoli z psychické abnormality, ale naopak ze souznění s masovou společností. Za vhodný motor Hitlerovy zločinnosti se může považovat jeho umělecká frustrace „zneuznaného malíře“, pangermanismus a antisemitismus „Hitlerovy Vídně“ (Brigitte Hamannová), případně početné filozofie a pseudofilozofie, z jejichž nestrávených fragmentů si bytostný eklektik a v podstatě bohém Hitler sestavil své sugestivní „učení“. Do široka se rozprostřely představy o „vlivech“, které skrz Hitlera způsobily holocaust a dramatické převrštění světa do podoby, o které Rusové od napoleonských dob jen snili a Američané si ji ještě ve třicátých letech neuměli představit. Divže ne na seznamy válečných zlo-

činců se dostali umělci a umělecké směry, které Hitler v různých obdobích svého života obdivoval. Zvláštní shodou okolností odpovídaly antipatiím modernistů. Malíři mnichovské školy včetně přítele rodiny Mánesů, Carla Spitzwega, Garnierova pařížská Opera a celé neobaroko, styl vídeňské Ringstrasse včetně elegantního Theofila Hansena. Také opulentní styl Hanse Makarta, v němž až poslední léta objevila muže, který ve Vídni prorazil krustu nazarénismu, byl vzorem pro Mikoláše Alše a předznamenal secesi Gustava Klimta i Alfonse Muchy. Nemluvě o neoromanticích, Moritzi von Schwindovi, který ovlivnil Hanuše Schwaigera, žáka Hanse Makarta, nebo symbolistech, bez nichž bychom si neuměli představit Maxe Švabinského, Jana Preislera, Beneše Knüpfera. A stále snad ještě žije legenda o Richardu Wagnerovi, „protonacistovi“, bez něhož by snad Hitlera nebylo.

Hitlerovy tanky

Rakouská historička Brigitte Hamannová provedla hloubkový průzkum, v němž nepřilíš početné dokumenty a vzpomínky týkající se Hitlerova vídeňského působení

(1906—1913) zasadila do tamějšího složitějšího kulturního a politického kontextu. Výsledkem je studie dokumentující zánik Vídně jako politického a kulturního centra střední Evropy, s analýzou nárůstu velkoněmectví a antisemitismu. V této atmosféře se však Adolf Hitler přátelil se stejně frustrovanými mladými muži českého a židovského původu, z nichž někteří mu dokonce pomáhali vyžít z jeho řemeslných obrázků. Některým dokonce po letech pomohl přežít smrtící vlnu antisemitismu, na které měl osobní zásluhy. Jeho velkoněmecké nadšení patrně vzniklo až v souvislosti s první světovou válkou, jejíž začátek uvítal v Mnichově, a antisemitismus až v poválečném šoku. Mýty o celoživotním maloměstáckém konzervativismu ve vztahu k architektuře, stejně jako mýty další, spolehlivě vyvrací studie Frederica Spottse *Hitler a síla estetiky* (Praha 2007). V ní se prokazuje, že okouzlení stylem Ringstrasse Hitlera ve dvacátých letech opustilo a frustrace z nenaplněného malířského osudu nebyla motorem jeho politických snah. Je ale možné, že si Hitler z Vídně do Mnichova odvezl povědomí o síle státem sponzorované kultury jakožto stébla, kterého se chytala rozpadající se monarchie. Inspiraci ke „kulturní politice“ v rozměrech propagandy mohl ovšem diktátor získat i u svých velkých vzorů, kterými byli poněkud excentričtí Wittelsbachové: Ludvík I. a Ludvík II. Bavorský. I když z Hitlerovy vlastní výtvarné tvorby jsou nejznámější jeho akvarely architektury, malovaných pro obživu podle pohlednic, okrajové kresbičky prokazují zcela jiné ambice. Velmi raná sebestrojka jako rytíř se dokonce stala — možná — předobrazem monumentálního obrazu Huberta Lanzingera. Je škoda, že mladý milovník divadla a opery, zručný kreslíř architektury a scénografi se zájmem o urbanismus nenašel odvahu ke vstupu do pracovny známého scénografa Alfreda Rollera. Jako scénograf se mohl uchytit ve Vídni a možná bychom o něm neslyšeli. Na svou „malířskou obživu“ Hitler nebyl hrdý, práce nechával stahovat a padělatele trestat. Specifickou kapitolou jsou kresby a uvolněné akvarely z první světové války, v nichž se objevuje zájem o moderní танkový boj, jehož význam dokázali Hitler a Stalin docenit s dalekosáhlými důsledky pro svět jako první.

Hitlerův design

Kreslířský talent investoval Hitler v éře cesty k moci a po jejím uchopení do designu nacismu. Možná je skutečně autorem designu nacistických uniforem, standart,

● Adolf Hitler si byl vědom toho, že mnozí jiní „jeho“ architekti jsou lepší než Speer. ●

snad i „Lidového vozu“ — Volskswagenu, ale i betonových pevností. Jeho základní ambicí však byla architektura, pro niž našel služebného ducha Alberta Speera. Jeho vzdělání a inteligence bohužel harmonovaly s obdobnými vlastnostmi části špiček třetí říše, které s profesionální dokonalostí realizovaly Hitlerovy válečné a vražedné záměry. Silou Alberta Speera byla schopnost realizovat to, co měl Hitler na mysli, například představu o „velké německé architektuře“, budované z bosovaných žulových balvanů, typických pro říšské falce, o architektuře, která bude „velká“ i za stovky let, když se octne v majestátních ruinách. Myšlenka, která se primitivnějším nacistům jevila jako podezřelá, pocházela od francouzského mistra preromantismu, „malíře ruin“ Huberta Roberta, jehož Hitler dobře znal. Projekty, které Speer s Hitlerem plánoval a realizoval, vynikaly toliko obrovitostí, až monstrózností.

Takto dopadly tribuny na norimberském Zeppelinfeldu a nové Říšské kancléřství, ještě větší měla být obrovitá Herrenhalle pro Berlín, přestavěná na nadlidskou Germanii. Speer byl spíše oficiálním dekorátérem než architektem. Jeho nejlepším, byť neoriginálním dílem byl „světelný chrám“ vytvářející na nacistických parádách z protiletectvých reflektorů osm kilometrů vysokou architekturu, pročleněnou plynoucími oblaky. Využití podobného principu v New Yorku na památku 11. září 2001 vyvolalo stížnosti židovské obce. Nakonec byl Albert Speer „převelen“ z hlavního architekta do funkce ministra průmyslu, v níž za cenu vykořisťování vězňů a zajatců a dokonale organizované výroby udržel výkon německého hospodářství a dosáhl prodloužení války. Díky Speerově výmluvnosti, která mu vcelku neoprávněně v Norimberku zachránila krk, dlouho přetrvávala představa o jeho architektonické převaze nad říšskými architekty, kterým z konkurenčních důvodů pomohl při čistce roku 1937 do penze.

Hitlerův funkcionalismus

Nacistická architektura nebyla monolitem a relativně — byť fragmentárně — vzdělaný Adolf Hitler si byl vědom toho, že mnozí jiní „jeho“ architekti jsou lepší než Speer. Vedle architektů „řádových hradů“ (Clemens Klotz, Herrmann Giesler) byli jiní blízcí klasicizujícímu funkcionalismu, jak jej definovaly pavilony na pařížské výstavě dekorativních umění roku 1925. Styl byl mezinárodní, vyznačoval se pilíři bez patky a hlavice, které přecházely ve

stejně jednoduché kladí. Jako příklady najdeme muzea (Muzeum hygieny, Drážďany — Wilhelm Kreis) a mauzolea (Paul Bonatz v Ankaře). Obdobně jsou u nás koncipována městská divadla známé dvojice Freiwald—Böhm, Zázvorkův (a Babuškův) památník na Vítkově, případně Právnická fakulta Masarykovy univerzity v Brně od Aloise Dryáka. Podle Spottse je dokonce možné považovat pragmaticky založeného Hitlera za eklektického funkcionalistu. V architektuře byl diktátor asi nejvzdělanější, dokonce měl i nějaké originální myšlenky. V souladu s mnohem pozdější teorií postmodernismu odmítal, aby se veřejná budova tvářila například jako vodojem, ale tvrději než žáky a učitele Bauhausu potlačoval staromilské eklektiky, kteří by benzínové pumpy stavěli nejraději v „domáckém“ německém stylu. Frederic Spotts naznačil, a novější studie mladých autorů to potvrzují, že zdařilým estetickým projektem nacismu byly dálnice. Jejich síť byla budována pro budoucnost, s důrazem na krásu krajiny a železobetonových mostů i benzínových pump Paula Bonatze, Friedricha Tammse a třeba Miese van der Rohe. Jedna taková krásná dálnice měla od sebe odseknout Čechy a Moravu. I když Hitler ideu německých dálnic nepřinesl, ale jen adoptoval, lze je označit, společně s funkcionalistickými průmyslovými stavbami, za nejšťastnější a nejtrvalejší odkaz Německa třicátých a čtyřicátých let.

Hlavním říšským architektem byl Adolf Hitler. Jeho estetický koncept „kulturní politiky“ se v architektuře částečně realizoval, z větší části ale zůstal v urbanistických modelech, dolaďovaných až do konce války. Část z nich byly přestavby měst, dominovaných tvrdými, kamenem obloženými stavbami, budovanými bez ohledu na diváka. „Kulturní monumenty“ měly být postaveny po celém Německu, porobené Evropě a na jejich hranicích po válce, která měla skončit vyvražděním celých národů někdy kolem roku 1950.

Hitlerova závodíště

Podle Spottse byla realizace uměleckých projektů osobním smyslem Hitlerovy politiky. Již jeho nástup k moci měl estetické aspekty v precizní stylizaci projevů, gest, nacistických přehlídek, sjezdů. Hitler byl génielem estetické improvizace. Tou se staly olympijské hry v roce 1936, které naplánoval za protestů nacistů ještě výmarský režim a Hitler je „adoptoval“ po nástupu k moci roku 1933. V jeho režii se však zimní olympiáda v Garmisch-Partenkirchenu a především letní olympiáda v Berlíně staly manifestací nacistického státu jako mírumilovného, hospodářsky a vojensky silného, ale přátelského a schopného zorganizovat velkolepý „svátek světové mládeže“.

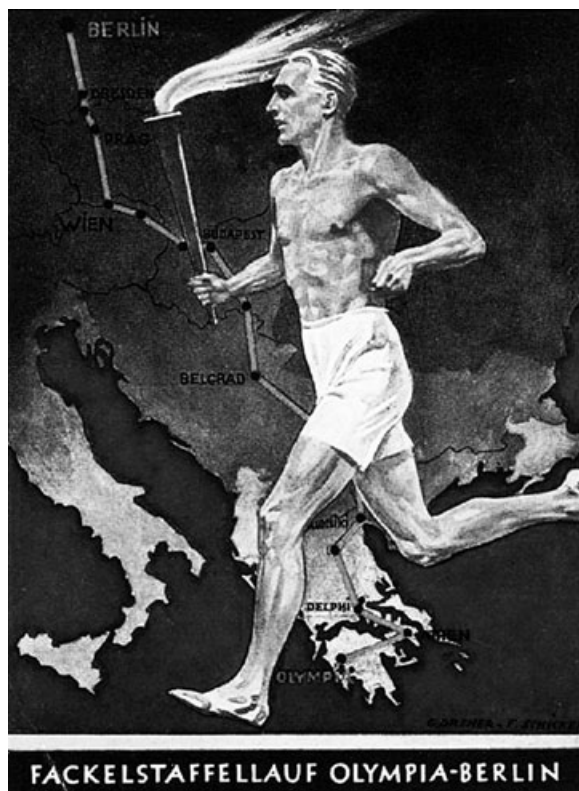


Olympijské plakáty

Ve velkolepém olympijském filmu Leni Riefenstahlové je sugestivně prezentována Hitlerova bizarní ideologie přímé návaznosti nacistické říše na řecké tradice, ztělesněné oživením sochy Myrónova Diskobola. Nově založený „olympijský běh“ s pochodněmi firmy Krupp protne evropské země, které budou do pěti let nacisty okupovány. Ve strhujícím finále úvodní sekvence vbíhá za zvuku olympijského zvonu běžec na olympijský stadion a téměř všechny výpravy hajlují. Nevadí fungující koncentrační tábor Dachau ani židovská krev na rukou nacistických organizátorů, podobně jako zmasakrovaná výprava izraelských sportovců v Mnichově roku 1972. Sportovci jsou na olympiádách od roku 1936 bezvýznamní. Domnuje hlavní herec a estét nacistické říše, Adolf Hitler. Rok 1936 je triumfem Hitlerovy estetiky smrti, hypnotizující svět dodnes.

Hitlerův Myrón

Hitler měl tvůrčí záměry i v dalších uměních. Uspěl jen v sochařství, ve kterém jasně stanovil jeho normu — Myrónovu sochu Diskobola, kterou si vyžádal od spřátelených Italů. V sochařství našel kongeniální neoklasické autory, jejichž talent byl nepopíratelný, morální



hodnoty pochybné. Arno Breker sídlil v Paříži ve dvacátých letech a přátelil se s tamější avantgardou — roku 1940 doprovázel Vůdce při slavné projížďce okupovaným městem. Josef Thorak byl tvůrcem gigantických monumentů k nacistickým budovám i dálnicím. Mnohdy se do souvislosti nacistického sochařství dostali klasikové přelomu století jako Georg Klimsch nebo lyrik ženských postav Georg Kolbe, jehož aktem pointoval Mies van der Rohe svůj barcelonský pavilon.

Oproti víceméně konzistentní linii architektury a urbanismu, kterou si Hitler vzal pod svůj dohled, a sochařství, které „znormoval“, ostatní pokusy o „nové umění“ propadly i v jeho očích. Frederic Spotts upozornil na závažný fakt, že Hitler, typický polovzdělanec s fragmentárními a eklektickými vědomostmi, dlouho nevěděl, o čem mluví, když se sugestivně vyhraňoval proti modernismu. Nesetkal se s ním v předválečné Vídni, dokonce ani v Mnichově éry Blaue Reiter. „Zvrhlé umělce“ svěšoval ze stěn náhodně, v galeriích nebo v Goebbelsově domě. Až do roku 1933 mezi nacistickými špičkami probíhal estetický diskurz, jehož podstatou byla preference primitivního germánství (Himmler) oproti helénismu (Hitler), případně teze ražená Goebbelsem (proti



Rosenbergovi), že expresionisté Munch a Nolde (antisemita a nacista) vytvářejí současné a „nordické“ umění vhodné pro nacistickou říši. Všechny tyto názory Hitler ovšem uvedl na pravou míru.

Hitlerovi zvrhlíci

Hitler a jeho ideologové totiž dokázali jen obecně stanovit, jak „správná“ hudba a malířství nemá vypadat, dokázali vytvořit profesionální „říšské komory“, „očištěné od Židů a modernistů“, roku 1937 zorganizovali výsměšnou putovní výstavu „Entartete Kunst“, která měla nesmírný ohlas v Německu i mimo něj. Na výstavě zastoupená díla a autoři patřili k tomu nejlepšímu ze světového umění od impresionismu. Méně je známo, že ve stejnou dobu se otevírala v Troostově Domě německého umění i expozice umění „správného“. To nebylo Hitlerem definováno a podle toho to dopadlo. Hitler raději předal kurátorství svému dvornímu fotografovi proslulému nevzdělaností. I když výsledky malířské části Hitler považoval za fiasco, dohlížel, aby se výstava opakovala až do konce války, a sám i státními příspěvky, úlevami od vojny a daní, podporoval současné umělce. V tomto oboru průkopnickou publikaci *Hitlerova sbírka v Čechách* (2009) vydali

autoři Jiří Kuchař, Stanislav Motl a Lubomír Mazuch, kteří objevili a identifikovali Hitlerem na „velkoněmec-
kých výstavách“ zakoupený, ve Vyšším Brodě deponova-
ný, rozptýlený a fragmentárně objevený soubor obrazů
a soch. Výsledkem je překvapivě pestrý obraz malířství
a sochařství, které sice vesměs
vznikalo v Německu třicátých
a čtyřicátých let, ale většinou
s nacismem nemělo mnoho
společného. Jeho autoři se
někdy dostali do styku s naci-
stickou ideologií jen epizodně,
na sklonku či uprostřed díla,
reflektujícího secesi, sociální
umění, ozvěny impresionismu,
Neue Sachlichkeit. Některé ze zastoupených autorů lze
označit za „utajené impresionisty“, jiní zastupují pře-
trvávání Hitlerem oblíbeného a příliš agilními nacisty kri-
tizovaného symbolismu. Německé malířství nacistické
éry si žilo svým utajeným životem, který Hitler kupodivu
respektoval. Na rozdíl od sochařství a architektury
nevznikl žádný nacistický styl malby.

Ve stínu spektakulárních výstav „zvrhlého umění“ se
konaly i obdobně zaměřené prezentace „zvrhlé hudby“,
z nichž byli rozpačití i protagonisté nacismu. Součas-
ná tvorba víceméně umlkla po drastických organizač-
ních opatřeních. „Odjudaizované“ orchestry poslušně
sáhly k nezakázanému repertoáru. Nacističtí radikálové
se museli podřídit osobnímu vůdci vkusu a namísto
oblíbeného Beethovena museli absolvovat v Bayreuthu
Wagnerovy opery, jejichž vznik ani provedení nesplňova-
ly podmínky „rasové čistoty“. Zatímco Richardem Wag-
nerem byl Hitler upřímně okouzlen od mládí, jeho jiné
hudební zájmy měly spíše politický původ. I když nemi-
loval Antona Brucknera, dával jeho hudbě přednost před
Gustavem Mahlerem, čímž prodlužoval proslulý vídeňský
spor z počátku století. Hitler dokonce vytvořil víceméně
uměle Brucknerův kult, dokumentovaný působivou me-

ditací u skladatelova portrétu v antikizující Walhalle
u Regensburgu. Bruckner byl totiž spojen s „Hitlerovým“
Lincem, v němž hodlal vůdce na penzi řídit „své“ muze-
um, zaplněné uměním současným i starým, naloupeným
po celé Evropě. V posledních letech války se ostatně od

Wagnera vrátil k Lehárovi, kte-
rého dlouho považoval za kýč.

Spottsova analýza vychází
z představy, že politika, kte-
rou Hitler nemiloval, mu byla
pouhým nástrojem kulturní-
ho povznesení a dominance
německého národa. Je však
možné, že tomu bylo opačně.

Idea „očistění“ umění od „ne-

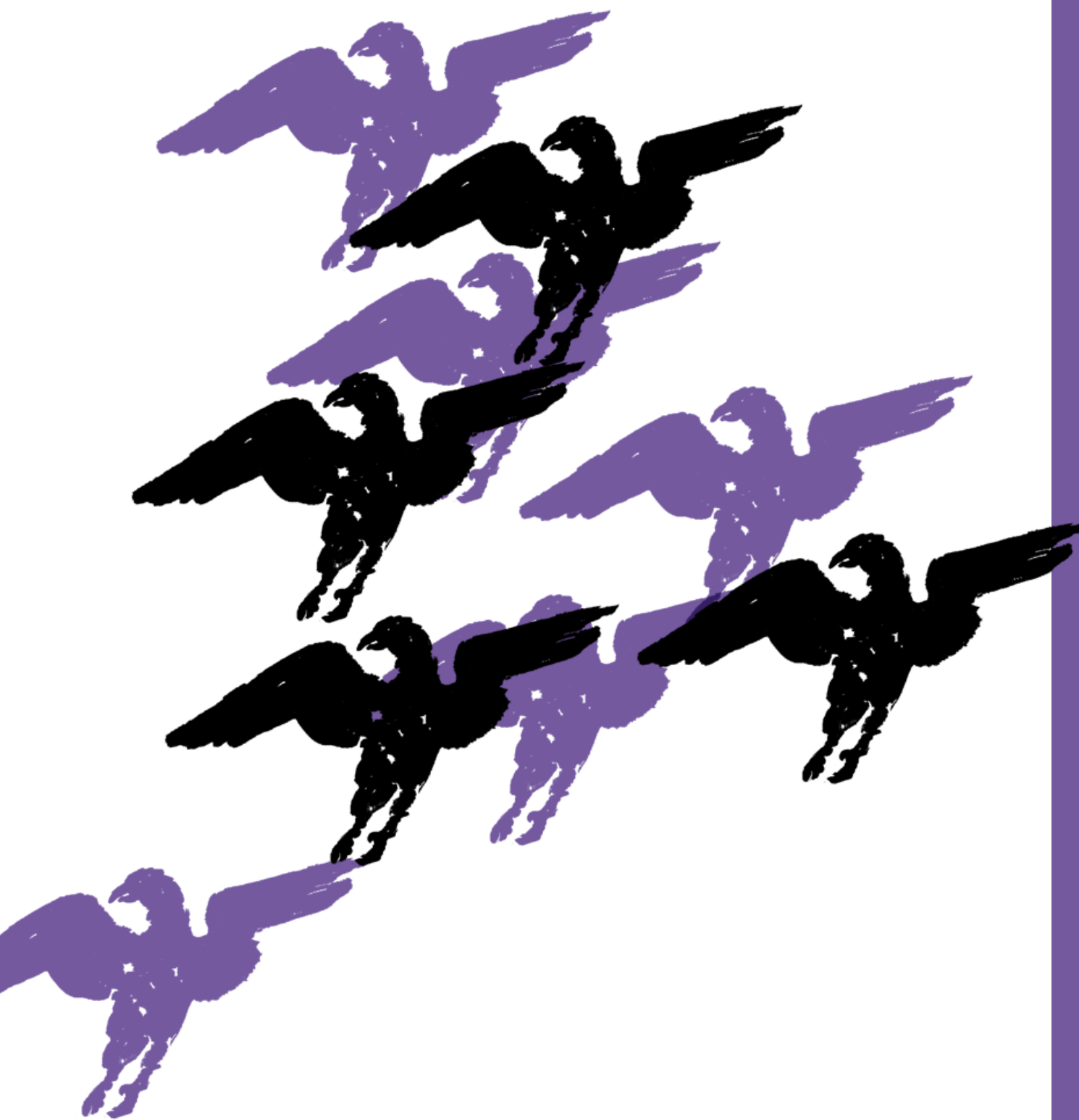
árijských“ prvků je neúplná bez „očistění“ lidstva od jis-
tých ras, národů, menšin. V tomto pojetí byl součástí
estetické koncepce i holocaust, stejně jako součástí fu-
turismu byla válka. Zároveň by již nebylo možné odlišit
Hitlerovy rysy fascinující a zruďné. Sympatie pro ďábla,
řekl by rocker. Přesto je nutné Hitlera zkoumat, aby bylo
možno rozeznat jeho následovníky, které od vlády dělí
pár desítek procent hlasů v demokratických volbách, jež
mohou být poslední.

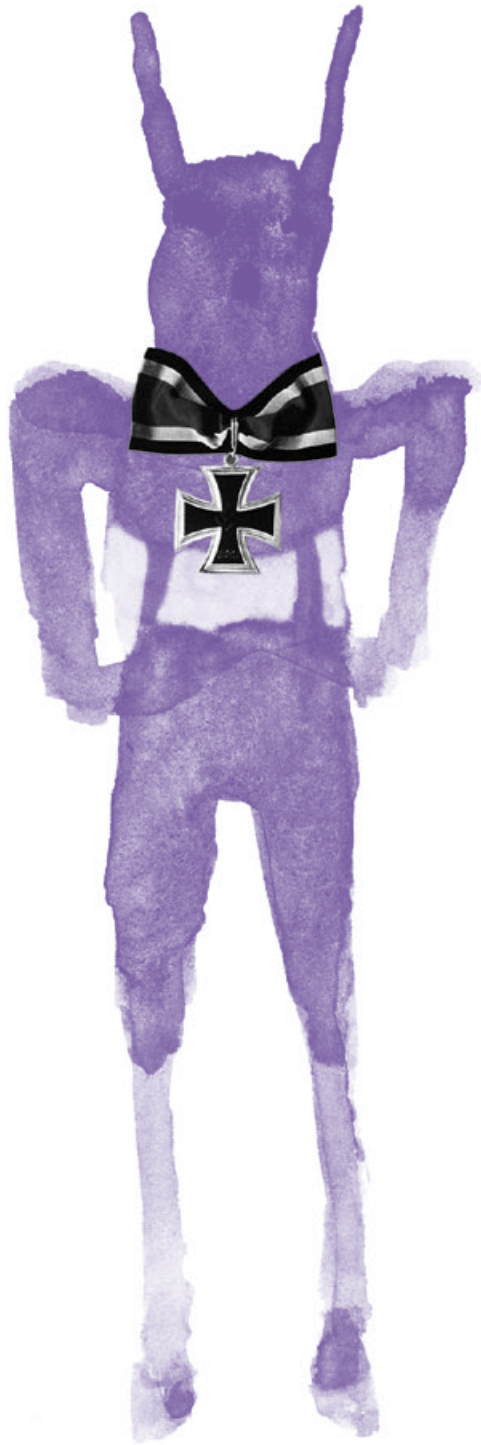
A na závěr reverzní představa: Jestliže v Hitlerovi bylo
něco z umělce, není v (některých) umělcích a teoreticích
i něco z Hitlera? A nebyly vlastně modernistické „ismy“
totalitárními systémy včetně vymezení umění „správné-
ho“ a „nesprávného“, tvůrců určených ke vstupu do řádu
nějaké ceny — a tvůrců zavržených? A jestliže se uka-
zuje, že německá architektura třicátých a čtyřicátých let
byla s Hitlerovým plným vědomím zasažena dobovými
trendy, nebyl nacismus „jenom“ další, smrtelné nejne-
bezpečnější „ismus“?

**Autor je pedagog Fakulty výtvarného
umění VUT v Brně.**

9 Jestliže v Hitlerovi bylo něco z umělce, není v (některých) umělcích a teoreticích i něco z Hitlera? 6







Duchovní spolčení kriplů

Rozhovor s **Janem Širůčkem** o tom, proč i poražený demagog může být obdivován

Součástí demokracie je i to, že nad její podobou nebo mírou lze diskutovat, či dokonce o ní pochybovat. Součástí demokratické společnosti jsou ale i občané, kteří o demokracii ani moc nediskutují, ale rovnou by její nedokonalosti vyléčili nějakou formou totality. Zhlížejí se pak v některé z variant totalitních režimů minulosti a z historických postav tvoří mytologické bytosti. Psychologickými motivacemi nositelů těchto společenských patologií se zabývá Jan Širůček.

Adolf Hitler má mezi historickými postavami jasný primát — čtyři z pěti lidí, kteří se zajímají o historii, se zaměřují na druhou světovou válku a nacistické Německo. Hitlerův obraz (často spíš než co jiného) ale prostupuje do mnoha dalších sfér společnosti: umění, publicistiky, politického žargonu; kolem Hitlera se točí rozsáhlá sběratelská komunita a podobně. Ty různé projevy „hitlerismu“ mají nepochybně odlišné motivace,

lze je ale převést na jeden společný jmenovatel?

Je tam nějaký psychologicky popsateľný moment?

Nemyslím si, že by byla taková převaha „fanoušků“ dějin druhé světové války, dokonce ani v naší zemi. O poměr ale stejně nejde, důležitý je důvod. V naší generaci — tedy poslední generaci dnes dospělých, která ještě absolvovala alespoň část socialistického školství — je otisk jasného protikladu „fašistického Německa“ a „vítězného Sovětského svazu“ věčný a nikdy se jej nezbavíme. Můžeme se s ním jen různými způsoby vypořádávat. Tady celý příběh začíná. Adolf Hitler je dodnes pro mnoho otevřených obdivovatelů — ale nejen pro ně — zosobněním „Triumfu vůle“. Těžko najdeme trvanlivější vítězství propagandy. Například na jednom neonacistickém serveru jsem před pár lety našel zcela vážně míněnou diskusi o tom, že „kdyby se obklopil lepšími lidmi, mohl by opravdu uspět“. Z těch „lepších lidí“ byl ale zmíněn jen (také dodnes mytizovaný) Rudolf Hess, který zmizel ze scény dřív, než se věci pro Německo opravdu zdramatizovaly. Jinak nikdo. Následovala diskuse o tom, že Tomáš Vandas není Vůdce, že Vůdci jen připravuje cestu... Zároveň už ve své době byl Hitler vnímán i zcela protikladně. Třeba Bedřich Golombek ve svých vzpomínkách na dobu německé okupace *Co nebude v dějepise* popisuje, že Hitler byl vnímán jako trapná, nevěrohodná figurka plná frustrovaného vzteku a hysterie. Bohužel všechno nakonec bylo jinak, Hitler se stal zosobněním zla.

Samozřejmě, vývoj jeho obrazu až do zjednodušené ikony byl mnohem komplexnější, zahrnoval i Němce jako národ a později „fašisty“ jako takové, ale pro naši generaci nezbylo nic víc než ta zjednodušená, demonizovaná figura, již v hodinách prvouky vymezená jako nepřítel poražený věčně vítězícím Sovětským svazem. Velmi jednoduchý schematicismus, který nemohl být stoprocentně účinný, a to především z toho důvodu, že Adolf Hitler byl reálnou osobností. Můžeme se mu vysmívat, ale stejně tak lze hledat jeho domněle skryté, či dokonce cenzurované, zatajované stránky. Sovětský svaz o svou hrdinskou tvář porážející nepřátele přišel a J. V. Stalina jako vítězného bojovníka se už nikdy nepodařilo nahradit. Abstraktní idea, státní útvar nebo společenské zřízení nikdy nebudou mít charisma, kterým disponuje vyšinutá osobnost. Ani teď, ani na věčné časy. Fascinace Hitlerem je tedy mimo jiné naprosto nezbytný, nutný důsledek frustrace způsobené schematizovaným, ideologizovaným školstvím, v němž jsme byli vychovávaní a které stavělo věci černobíleji, než bylo možno každému snést. Někdo se přes to dokáže přenést, prostě nemá potřebu upínat se k zakazovanému ovoci, někdo — můžeme to říct s Frommem nebo Adornem — bude fascinován silou, úspěchem (byť dočasným), nekrofilní estetikou třetí říše, prostě dominancí, vládou nad životem i smrtí druhých. Zkrátka fascinován tím, co sám u sebe postrádá, ale tuze rád by na něčem tááák velkém participoval, i kdyby to mělo být jen přiřkládáním polen do pece. Za koupel v odlescích pocitu moci mu to stojí.

Mluvíš o charismatu, nekrofilní estetice, propagandě, jejíž součástí je vždy také nějaká vizuální rovina, ikonologie. Zároveň zmiňuješ to černobílé a selektivní nasvícení dějin socialistickým školstvím. Lze tu hitlerovskou fascinaci chápat nejen jako reakci proti „povinným názorům“, ale i jako generační vzpouru? Reakci, která se identifikuje i tou vizuální rovinou podobně jako jiné subkultury?

Je v tom vzpoura, nebo spíš jen pokus o ni. Reakce, vymezení se proti povinným názorům frustrující doby přece nemusí mít jen podobu čirého negativismu. Mohou být tvůrčí, originální... ale jen stěží v okamžiku, kdy jsou současně spojeny s motivy, které jsem už zmínil — nenaplněná touha po moci, síle, ocenění, neuspokojení vlastního pocitu důležitosti. Něco jako parazitismus; člověk, který má dojem, že je společností odepsán, se upíná k někomu také odepsanému, ale kdysi přece silnému, mocnému, vlivnému. Duchovní spolčení kriplů.

Podobné motivy můžeme samozřejmě najít u všech generací a realizují se obdobně. Ale se změnou doby se

rozšířilo spektrum osobností a ideologií, které lze tímto způsobem následovat, takže vedle primitivní fascinace extrémní pravici tu máme i primitivní fascinaci extrémní levice (má-li smysl pravici a levice ve svých extrémních projevech odlišovat). Vůči novému levicovému autoritářství však naše společnost stále není tak citlivá jako vůči odkazům k fašismu či nacionalismu — a ani k těm není citlivá dostatečně.

Jakou roli tu hraje časový odstup? Pochybuji, že obdivovatelé Hitlera a spol. jej vnímají v historickém kontextu a dobové podmíněnosti. To by obraz jejich miláčka značně pobledl. Z Hitlera zbyla spíš jen identifikační nálepka, do níž si mnozí projikují kde co ze současnosti. Podobně jako z Che Guevary zbyla hlavně trička s jeho stylizovaným portrétem. Tyto historické postavy působí na polovzdělané jako magnet, ale jejich odkaz se přizpůsobuje současnosti.

Dostatečný časový odstup od války je naprosto nezbytný pro to, aby vůbec mohl být obraz Adolfa Hitlera, třetí říše a souvisejících událostí danou skupinkou populace vykládán tak svévolně. Stejně to platí pro rozměňování pohledu na komunistickou éru u nás a pro současnou kritiku antikomunismu. Vzdálenost těchto událostí umožňuje navazovat na jejich obraz svévolné interpretace, poplatné vlastním potřebám. A dále — umožňuje tak činit s podstatně menším rizikem trestu. S takovou mírou rizika, které je energizujícím vzrušením dodávajícím dotčeným pocit mužnosti, nikoli strach z postihu, jemuž by nebylo možno čelit. Strach je v úvaze o autoritářské osobnosti klíčový pojem: autoritářsky orientovaný člověk prožívá většinu života ve strachu... tu z vlastní nedostatečnosti, tu z nepříjemného pracovního úkolu, tu z nadřízeného v práci, cizinců ohrožujících pracovní trh a tak dále. Příkladů lze najít mnoho. A právě přimknutí se k „autoritě“, ať už živé, mrtvé, personalizované nebo zastoupené ideou, je cesta, jak na ten strach, nejistotu zapomenout. Adolf Hitler je tu opravdu jen nahraditelná figurka. Specifický význam má v našich geografických a historických podmínkách. Pro „autoritářsky“ disponovaného (možná je lepší říct zranitelného) člověka však může stejnou roli sehrát J. W. Jones, zmínění Che Guevara a Rudolf Hess, Lev Davidovič Trockij, Kristian Vikernes nebo Anders Breivik. Roli „autority“ ani nemusí představovat konkrétní historická osoba, může to stejně dobře být ideologie — dokáže-li nějak naplnit zcela subjektivní potřebu moci a výlučnosti svého druhu.

Jakou měrou se s tímto může vyrovnávat humanisticky založená demokracie? Jsou vůbec osvětové



a vzdělávací nástroje účinné, funkční? Není spíš důležitější represe, jasné postavení extremismu mimo zákon? A co vlastně s tím levicovým, který je v politice zapouzdřen asi na věčné časy?

Nedokážu si představit zřízení, které by se dokázalo s autoritářstvím vyrovnávat lépe než demokracie. Bude-li k tomu i humanisticky založená, bude to skvělé. Demokratické zřízení má nejlepší možnost zprostředkovat svobodný přístup k informacím, a tedy vzdělání. To samozřejmě neznamená, že některé osvětové a vzdělávací nástroje nebudou naprosto nefunkční... Ale aspoň bude možné o nich diskutovat a nahradit je jiným, adekvátnějším přístupem.

Represe je důležitá v reakci nebo prevenci konkrétních činů. Nesmí však mít nikdy podobu plošné tabuizace témat, myšlenek, osobností... Tím by byla zcela kontraproduktivní, stejně jako to v ideové rovině dokázalo socialistické školství. A hlavně — příklonem k takové represi by se stát stal opět autoritářským. Je to začarovaný kruh... Lidskou slabost a hloupost, které vedou k nutkání napravit problémy světa s klackem v ruce, prostě nikdy nelze léčit tím stejným klackem.

Pokud jde o levicové autoritářství — nejsem politolog, ze své profesní perspektivy vidím rozdíl mezi pravice-
vým a levicovým autoritářstvím pouze v obsahu vyznávaných hodnot. Ne však v motivech, které k vyhraněným orientacím vedou. Ty jsou stále stejné — touha po uplatnění přerostlá v potřebu disponovat mocí nad druhými, jež nebude téměř nikdy naplněna. A která dokáže libovolně ušlechtilou hodnotu obrátit v její karikaturu.

Tak snad nebude. Nebezpečí je v tom, co si myslí demokratická většina — oni „slušní (tvrdě pracující) občané“, kteří sami sebe někdy vidí jako oběti „systému“ a příčinu své frustrace hledají ve všemožných menšinách (ne jen národnostních). Právě takoví o žádné vzdělání a větší množství informací nestojí, jejich zatuhlé mentální mapy jsou pro ně jedinou jistotou. A politická reprezentace, stejně jako bulvární média, je (logicky) často na jejich straně. Můžeš zde jako psycholog poskytnout naději?

Pokud mluvím o autoritářské orientaci, nemám tím na mysli většinu populace. Samozřejmě, že jsme všichni vystaveni marketingu různých populistických stran, mezi nimiž je zejména v poslední době obtížné rozlišit, co je vlastně pravé, levé či úplně pitomé, laciné nebo nenávistné. Ale většina stále volí to, co jí nabízí nějakou naději, a upíná se spíš k pozitivním aspektům té naděje, a za to promíjí nedostatky tamtéž. Intelektuální pózu, která v extrému bere „demokratickou většinu“ za ty frustra-

né, kteří jsou pasivní obětí populismu, moc neumím ocenit. Takový postoj zavání elitářstvím, a v důsledku může autoritářské tendence jinde jen posilovat. Naše společnost se ještě pořád učí převzít odpovědnost sama za sebe. Po sametové revoluci jsme si naivně mysleli, že se to stane skoro hned. Nestalo se to tak rychle, ale děje se to.

Ptala se Eva Klíčová.

Jan Širůček (nar. 1979) vystudoval psychologii na Masarykově univerzitě v Brně. Na Fakultě sociálních studií se dnes zabývá vývojem osobnostních charakteristik člověka a možnostmi psychologické diagnostiky rozumových schopností.



**Ale no tak,
Ádo, snad sis
nemyslel,
že u nás budeš
pracovat,
že ne?**



Hitler a jeho svět

Ve čtyřech minutách parodického běsnění na jútubu

Patrik Linhart

Režisér filmu *Pád třetí říše (Der Untergang)* Oliver Hirschbiegel v roce 2004 ještě nepochybně netušil, že z jeho díla se stane vpravdě *tabula rasa* amateurských i profesionálních parodistů od Španělska po střední Evropu. Před několika lety se však Hirschbiegel vyjádřil o tomto fenoménu pochvalně, říká: „Který tvůrce by nebyl rád citován?!“ Film byl pro diváky natolik excitující, že dal vzniknout neskutečnému množství parodií, lze říci celému paralelnímu světu komiky. Nejde však pouze o specificky kultovní humor, ale také o společenské, politické i lokální revokace slavné scény, kterou vyznavači nazývají pracovně „Hitler v bunkru“. Tyto parodické „remejky“ nemusí každý pochopit. Milé bylo zjištění, že českého uživatele YouTube hned tak někdo nepřelstí. Nick *Pepa* napsal v reakci na jeden z klipů: „Ten, kdo dělal překlad, vůbec neumí německy, celej text je úplně vymyšlenej blábol.“ Leč možná že i to je parodie?!

Už v roce 1940 vytvořil Charlie Chaplin ve své černé grotesce *Diktátor* parodický portrét Vůdce, ale teprve Hirschbiegelův vážný epos otevřel stavidla. Tak se o věci vyjádřil tvůrce první filmové parodie na německé půdě, režisér Dani Levy. Jeho drsná komedie *Můj vůdce: Skutečně pravdivá pravda o Adolfu Hitlerovi* z roku 2007 vzbudila nadšení i odpor — představitel Hitlera Helge Schneider dokonce pod tíhou mediální kritiky se vši statečností a rozhodností prohlásil, že kdyby věděl, jak Levy film sestříhá, určitě by v něm nehrál. Základ komiky filmu spočívá v konfrontaci židovského herce a deprese zmořeného Hitlera. To samozřejmě není nic nového, ale důležité je, že poprvé byl Hitler jako ikona zla detabuisován právě v Německu. Kritici tvrdí, že Levyho Hitler vyvolává soucit — tomu ostatně musel čelit i Hirschbiegel, jenž Hitlerovi přisoudil i takovou nevšední vlastnost jako laskavost —, oponenti mají za to, že zesměšněním ztratí svou stále ještě magickou přitažlivost. Zde se lze dovolat slov Susan Sontagové o *fascinujícím fašismu* nebo Jeana-Paula Sarrtra, jenž v *Cestách k svobodě* přiznává vzrušení, které pocítil při pohledu na jednotky SS pochodující pod Vítězným obloukem. Kruciólní argument proti paradisování Hitlera a třetí říše spočívá v tom, že díky této nové popularitě je nacismus kooptován populární kulturou a staví se tak po bok Mickey Mouse, Lady Gaga a Dana Browna. Nechci zde srovnávat, ale například množství knih, které Brown po světě expeduje, zdaleka převýšilo počet obětí Hitlerovy politiky a následné škody, byť nikoli makavé, jsou zřejmé už teď.

Běs ve Vlčím doupěti

Ačkoli se uvedené diskuse o vhodnosti či nevhodnosti bourání tabu okolo Adolfa Hitlera týkají i parodicky pojatých předabování filmu *Pád třetí říše*, jisté je, že Hitler je použit pouze jako obecně srozumitelný symbol.



Význam má i nepopíratelný fakt, že představitel titulní úlohy, švýcarský herec Bruno Ganz (mimořádně v roce 1993 odmítl hrát Oscara Schindlera ve Spielbergově filmu) se svého partu zmocnil se šturmem a nadšením. Parodisté si z filmu vybírají ze tří oblíbených sekvencí: Hitler se v bunkru dozvídá o konečné porážce a mírně řečeno se rozzuří, Hitler telefonuje s Kollerem a hostina Hitlera, jeho blízkých a spolupracovníků. Slováci ve své parodii o nákupu vánočního stromečku použili ještě sekvenci o vyjednávání míru mezi ruskou a německou generalitou. Přestože nejrozšířenější je scéna z Hitlerova amoku v generálním štábu, vůbec první parodie vznikla na poslední hostinu Adolfa Hitlera. Objevila se na YouTube v únoru 2006 pod názvem *La Caída (La verse No oficial)* čili Pád (Neoficiální verze) a je, jak ti bystřejší tuší, ve španělštině. Hitler, drže v ruce desky se zlou zprávou, se rozčiluje nad cenami jídel. Po roce 2008 se objevily stovky parodií (jejich délka se pohybuje okolo čtyř minut), které těží ze scény v bunkru, naprostá většina z nich byla s anglickými titulky. V Českých zemích (podobně jako na Slovensku, v Polsku a Maďarsku) se objevují první parodie v roce 2009 — Hitler se dozvídá, že přišel o titul na plzeňských právech, nebo reaguje na smrt Michaela Jacksona, kterého chtěl pozvat na oslavu svých padesátých šestých narozenin. V poslední větě svého extempore před generálním štábem, která v originále zní: „Tun sie was sie wollen“ (Dělejte si, co chcete), říká zlomeným hlasem — ovšem dle českých titulků: „A odvolejte klau-na.“ Pro přesnost dodejme, že tento legendární klip měl původně anglické titulky.

Leč i v samotném filmu *Pád třetí říše* zaznamenáme několik třeskutě sebashazujících dialogů. Například rozhovor mezi Heinrichem Himmlerem a SS-Obergruppenführerem Hermannem Fegeleinem o Hitlerovi. Na Himmlerovu repliku „Mezi námi, ten člověk je vyřízený“ odpovídá jinak loyální Fegelein: „Co čekat od někoho, kdo nekouří, nepije a ještě je vegetarián.“ Právě kolem Fegeleina (označovaného někdo jako *idiot* nebo *zlatý chlapec*) se vytváří další ohnisko parodického vesmíru *Pádu třetí říše*. V anglických variantách navrhuje kupříkladu nové zbraně popírající veškeré fyzikální zákony a ohýbá časoprostor dle své libovůle. Jedním z kreativních přístupů (stříhy, triková animace) je klip, v němž *Fegy* plní Hitlerovi tři přání — v anglické verzi *Hitler's Three Wishes*.

Blogger Michal Ledwoń ve svém článku o vývoji parodického vesmíru *Pádu třetí říše* hovoří o komunitě *untergangerů* (podle německého názvu filmu). Ti během let vytvořili specifickou subkulturu „s vlastními zákony a charaktery“, a tak se tyto parodie staly „prakticky

nesledovatelné pro běžného diváka a dá se říct, že untergangeri své parodie vytvářejí především pro kolegy“. Hermann Fegelein se v této komunitě stal démonickou postavou, skutečně obdařeným *Übermenschem*. Do jisté míry odpovídá Stierlitzovi — akurátně řečeno jeho roli komického nadsamce v komunitě vyznavačů *Sedmnácti zastavení jara*.

V českém prostředí tvoří několik untergangerů, ale většina klipů reaguje na aktuální situace v české společnosti. Sledovanost českých klipů na YouTube se pohybuje od rekordních 874 tisíc shlédnutí (*JUDr. Hitler v Plzni*) k tisícové hranici.

Vědecké fantasie třetí říše a poetiku zpráv TV Nova dovedně skloubil klip *Hitler plánuje dát vodu na mráz*, který personálně považuji za jeden z nejpovedenějších. Hitler generalitě oznamuje, že se rozhodl uspět jako vědec. Na doporučení generála Krebse (všimněme si, že Rolf Kanie je mnohem pohlednější než skutečný Hans Krebs a ideálně by se hodil jako představitel Clarka Gablea ve filmu o Clarku Gableovi), aby experimentoval s vodou, se Hitler rozhodne postavit konvici s touto stále ještě záhadnou tekutinou na mráz. Generál Jodl — ve většině parodií, ba i ve skutečnosti vystupuje jako známý kverulant — prorokuje, že voda zmrzne. Hitler vypálí: „Abyste se nedivil... Nikdo neví, co se stane s vodou na mrazu!“ Na okraj: před dvěma lety tento pokus zarazil i vděčné obecenstvo nováckých zpráv, loni však zpravodajci ČT dokázali, že v parném létě se roztaje i čokoládová tyčinka. Jak záhy nastíníme, Země české skýtají ideální prostor pro nekonečný počet scén v bunkru.

Svět untergangerů i prostých konsumentů

„To byl rozkaz! Útok Steiner byl rozkaz! Kdo jste, že se opovažujete odporovat mým rozkazům? Tak daleko to tedy došlo... Armáda mě obelhávala, každý mě obelhával, dokonce i SS. Celá generalita není nic jiného než banda podlých, věrolomných zbabělců!“ Tak zní jeden z Hitlerových zuřivých výpadů proti důstojníkům generálního štábu ve Vlčím doupěti v Hirschbiegelově filmu. Originální titulky se objevují i v úvodu klipu *Hitler odmítá dělat legrační videa*. Pak generál Alfred Jodl oznámí, že Steiner požaduje další legrační video. Hitler vybuchne: „Vás snad rozesmálo video, jak Michael Jackson nepřijel na mé narozeniny, protože náhle zemřel? Nebo jak jsem přišel o přátele na Facebooku? Děsná sranda, málem jsem spadnul ze židle!“

Na vyhlášení cen ankety Křišťálová lupa 2013 (ocenění pro kreativní tvůrce českého internetu) byl promítán klip *Zase další parodie*, v němž se Vůdce před svými důstojníky rozčiluje nad *smějícími se bestiemi*. Tvůrci si



ironicky pohrávají s oblíbeností untergangerského leitmotivu: „Jeden vohranej nápad a lajkuje to každej kretén, a že jich je v Böhmen und Mähren nekonečně. Je to ještě trapnější než Debliní kecy, horší už je jen ten kryptonácek Okamura s Evou a Vaškem!“ pění Hitler.

Během čtyř let se Hitler rozběsil nad leccím — od nešvarů veřejné dopravy a telenovel na českých televizních stanicích po vánoční oslavy. Úroveň klipů je někdy tak tristní, že divák by se samou trapností raději zakopal pod podlahu. Příkladem je *Hitler kupuje auto*. Zde stojí za povšimnutí reakce uživatelů YouTube. Nevídaně mimomístná hádka dvou trotlů nad „věrohodností“ parodie vehnala jednoho z uživatelů k této odpovědi: „Si určitě jeden z těch, co nečtou smlouvy :))) Tam se u vaku jasně píše kategorie ‚D‘ — náhradní díly. Takže lidé jen doplácí na svou hloupost :) A nejde jen o čtení smlouvy, ale o zdravý rozum. Pokud někdo chce octavii, diesel, rok 2000 za padesát tisíc a myslí si, že bude top stav, je to mega debil a s tím AAA nemá nic společného.“ Specifickou kategorií tvoří hudební remixy se střihy z *Pádu třetí říše*. Výtečný je *The Fegelein Song / Lollipop Remix*, naopak ukrutně zoufalé jsou verze hitlerovského Gangnam Style. Českým specifkem je série klipů věnovaných presidentským volbám v roce 2012. Hitlerova reakce je frugální: „To jsem mohl rovnou kandidovat já, lidi třeba už taky zapomněli, kdo jsem!“ V klipu *Adolf nejde k volbám* se Hitler dozvídá jména presidentských kandidátů a jde do vrtule: „Polovina z nich má německý příjmení. Na co si sakra hrajou?“

Zajímavé je sledovat, jak tvůrci překládají Hitlerovu výzvu: „V místnosti zůstane Keitel, Jodl, Krebs a Burgdorf.“ Namátkou vybírám dvě varianty: „Všichni vysmahněte, zůstanou jen ti, co mají chatu na Vysočině!“ / „Ti, kdo nechtějí slyšet nehorázný sprostárny, ať okamžitě vypadnou!“

Téměř sedm set tisíc shlédnutí má klip *Hitler volá věštce*, jenž lze označit za jeden z nejinvenčnějších. Zde je poprvé použita scéna, v níž Hitler telefonuje Kollerovi. Ve filmu Hitler zakončí telefonát slovy: „To jsou Rusové tak blízko? Celé vedení letectva by se mělo okamžitě pověsit. To je neslýchané! Rusové stojí dvanáct kilometrů od středu města a já se to dozvím až na vlastní žádost.“ V klipu Hitler volá postupně třem věštčům, zda vyhraje válku. Mostrosní televěštec z Primy Vlastník Plamínek odpovídá: „Vaše láska je přímo vedle vás.“ Hitler se — patrně jako většina z nás, kteří pravidelně Vlastíkovi voláme, zda už konečně vyhraje tu Magnesii Liteuru — rozkřikne: „Co to kouříte za sračky. Na to sem se vůbec neptal!“ V další varietě Hitler hovoří s pterodaktylským teleshopperem Horstem Fuchsem nebo s cikán-

skou kartářkou Jolandou, kterou však zcela korektně, byť nespisovně označuje za Romku. Dosud dostatečně vytěžena není scéna poslední večere Adolfa „Ádi“ Hitlera. V dokonale sladěném klipu *Nespokojen s hudební hitparádou* se jeví jako konciliantní společník, který nadšeně vykládá o svých hudebních láskách, než začne trojčit nad výsledky hitparády: „Kde je nějaká normální kapela, kurva! Patku jsem měl první já a svět s ní dobyl ten skřet Bieber?“

A v tom spočívá velké nebezpečí těchto hitlerovských parodií. Neumíte si představit, kolik uživatelů YouTube s Vůdcem při podobných manických extempore souhlasí!

Pokud lze soudit, čeští tvůrci tuto „řiši zla“ obohatili nejen o lokální kolorit (totéž najdeme u Slováků či Poláků), ale také o vyložené konkrétní ataky. V této sérii považuji za humorem obdařené zejména klipy *Hitler zjišťuje komisi své neteře*, v němž právem rozhořčený Hitler lituje, že v komisi není „mladý Balaščík“ (na své důstojníky rve: „Žádný z těch zkoušejících by nejspíš nevěděl ani polovinu toho, na co se ptá jeho kolega!“) a *Hitler reaguje na situaci v Teplicích*, kde Hitler důstojně supluje mistra hlásek, primátora a senátora Jaroslava Kuberu (resignující Vůdce na zprávu, že hokej v Teplicích je mrtev, odpovídá — na místě věty „Tun sie was sie wollen“ — „Stěhuju se do Ústí!“).

Soumrak parodií?

V jednom z klipů je upozornění: „Tento film je chráněn autorskými právy Adolfa Hitlera. [...] V případě zjištění nelegálního šíření tohoto filmu bude ve spolupráci s říšským zástupcem a oddíly Schutzstaffel (SS) zahájeno trestní stíhání z důvodu porušování autorských práv.“ Jak zaznělo ve slavné parodii *Připoutejte se, prosím 2*, „ironie je někdy ironická“, tak i tomuto hitlerovskému demimundu s komickým potenciálem hrozí zánik. Filmová společnost Constantin Film od roku 2010 postupně s větším či menším úspěchem stahuje z YouTube veškeré parodické verze svého filmu *Pád třetí říše*. Nicméně přesto se můžete pokusit vytvořit si svou vlastní visi klasické scény z bunkru. Na fanouškovských stránkách českých untergangerů www.facebook.com/padtretiriseparodie je odkaz na stránku downfall.jfedor.org, kde si můžete napsat vlastní libreto k Hitlerovu amoku. Co třeba vytvořit parodii parodie? Anebo předstírat, že Hitler je ve skutečnosti špión a jen délka nehtu ho dělí od prozrazení?

Autor (nar. 1975) je spisovatel, básník, performer a znalec hororů.





Věrně překreslit či snad invenčně převést?

Pokus o typologizaci komiksových adaptací literárních děl

Pavel Kořínek

Diskutujete-li o komiksech s představiteli učitelského stavu, dříve či později na ty otázky prostě nutně musí dojít. „A co ty adaptace, třeba jak tuhle vyšla *Kytice*, co vy si o tom myslíte? Je to dobré? Je to při výuce použitelné? Jak vy se k tomu stavíte?“ otázka se vás ze svého pohledu naprosto logicky pedagog, který doufá oživit mládeži mnohdy poněkud staromódně zatuchající literaturu trochou těch navoněných aktuálních trendů.

Uspokojivou odpověď se mi zatím přes mnoho pokusů nalézt nepodařilo: vždy jen blábolivě odpovídám, že hodnocení kvality adaptací možná nejvíce odvisí od našich očekávání, která na tyto adaptace klademe, že ve výuce komiksově adaptace jistě využít lze, ale nejlépe pro výklad tematizující rozdíly mezi příběhem a jeho konkrétní mediální realizací (kterýmžto prohlášením jsem právem přiřazen k té snůšce bláhových radilů, co si školní výuku zdálky představují jako prostor vhod-

ný pro intelektuální dialog), a že pedagogické využití nemusí být tím jediným hlediskem, které bychom měli při posuzování adaptací brát v potaz. Pro uvažování o adaptacích je totiž mnohdy vhodnější tento nabízející se, ale zároveň nutně zkrslující didaktický rozměr na čas opomenout.

Pieta a kánon

Vztah komiksu (respektive komiksu coby scény — autorské, čtenářské i kritické) k literárním adaptacím je nesporně v mnohém schizofrenní: na jednu stranu představují adaptační pokusy často velmi dobře prodané a populární práce, které dokážou ke komiksu (jako k piktoverbálnímu médiu) přilákat velké množství čtenářů a získat pro něj velkou oblibu, na stranu druhou ale takto vzniklé komiksově povídky, seriály či knihy bývaly v minulosti (a jsou leckdy i dnes) mnohdy uváděny a vykládány — z hlediska argumentujícího — coby průzračné a neproblematické příklady pokleslosti a nedostatečnosti komiksově formy jako takové. Adaptovaný komiks nabízí svým hodnotitelům samozřejmou příležitost k srovnávání s literární předlohou, tato konfrontace však jako kdyby často od posuzovaných komiksů vyžadovala naprosto pietní přístup k předloze či například replikový purismus, podle kterého by se do komiksových bublin a vypravěčských textových polí

neměl dostat žádný text, jenž nevezšel z geniem vedeného pera či stroje Spisovatelova.

Klasické přístupy k adaptaci, jež velevy hodnotit kvalitu a „úspěšnost“ mediálního převedení na základě věrnosti výsledného díla ve vztahu k předloze, se spojovaly s přezíravými „předneporozuměními“ komiksu a pospolu dávaly vzniknout generalizujícím odsudkům, jež na základě pokřivené analýzy náhodně voleného seriálu nevaly konstatovat leccos ošklivého o komiksu, popřípadě o adaptaci jako takové. Svou roli jistě sehrávala i skutečnost, že adaptovaný komiks byl dominantně vnímán nikoli jako svébytné dílo, ale právě jako svého druhu didaktická pomůcka, polopatické zjednodušení, neinvenční a umělecké hodnoty pozbývající digest pro méně soustředěného příjemce.

Dopouštěli bychom se ale nemalého zkreslení, kdy bychom — třeba ovlivnění znalostí moderní adaptační praxe — přehlíželi zřejmý fakt, že řada starších, ale i dnešních komiksových adaptací byla a je skutečně vytvářena právě s tímto záměrem: poskytnout netrpělivým, obvykle školou povinným čtenářům příležitost seznámit se s klasickým dílem literárního kánonu (ať již toho vysokého, nebo populárního) bez většího úsilí a prostřednictvím „lákavých“ obrázků. Snad v žádné z velkých světových komiksových tradic nechyběl v průběhu dvacátého století institucionální, nakladatelský či autorský pokus o takové zkomiksování národního i globálního (západního) kánonu: ve Spojených státech takto dlouhá léta vycházela sešitová řada *Classics Illustrated*, předkládající především převody dobrodružné klasiky od Dumase ke Cooperovi, otec japonského komiksu (manga) Osamu Tezuka do série *Nanairo Inko* líčící osudy divadelního herce včlenil zhuštěné verze několika desítek kanonických dramát západní tradice a německý prostor nabídl hned několik takto orientovaných edic (rozsáhlý a velmi fundovaný rozbor těchto adaptačních edic nabídl ve své knize *Literatur-Comics* z roku 2012 Monika Schmitz-Emansová). V domácím kontextu přitom tento v podstatě didaktický zřetel sloužil nejen coby motivace vzniku, ale rovněž jako formulace existenční obhajoby: komiks či obrázkový seriál, který byl po většinu dvacátého století v československém prostoru vnímán jako něco cizího, nepatřičného, popřípadě imperialistického a škodlivého (a pokaždé dětem určeného), se prostřednictvím adaptování ozkoušených a kladně hodnocených literárních předloh snažil uhájit svou přítomnost na stránkách dětských a mládežnických periodik.

Ilustrovat, připomenout, stvořit

Pro orientaci na poněkud nepřehledném trhu s komiksovými adaptacemi se jeví jako přínosné pokusit se na-

bídnout nějakou, byť jen pracovní-provozní typologií, která by umožňovala do toho chaotického pole vnést alespoň zdánlivý řád. Bez výjimky zde přitom platí to, co je více méně vlastní všem takovým klasifikačním systémům: totiž že konstrukce jakéhokoli typologického druhosloví nutně zkresluje (zejména při posuzování méně obvyklých, funkčně periferních případů) a že jednotlivé kategorie radno vnímat nikoli jako izolované „škatulky“, ale jako aproximace vybraných „zákoutí“ spojitého spektra.

Do první, co do kvantity relativně progresivní kategorie, kterou si můžeme provizorně pojmenovat třeba jako komiksová adaptace 1) *transmediálně expanzivní*, budou přináležet takové komiksová adaptace, jež vznikají coby rozšíření úspěšných předloh, které se objevily obvykle před nedlouhou dobou a právě sklízí slávu v jiném médiu (pro naše uvažování tedy v kontextu literatury). Kromě nejrůznějších předkračování (prequelů), pokračování přímých (sequelů) i nepřímých (spin-offů) nabízí (pop)kulturní seriálová praxe celkem běžně i převedení aktuálně úspěšného díla do komiksově podoby. I když adaptační směr literatura > komiks nepatří mezi ty nejvíce využívané (o takovou pozici by jistě spíše zápolily transpozice televize > komiks, televize > literatura, respektive literatura > film), nalezneme i na českém trhu sdostatek takových příkladů, jakkoli takřka výhradně překladových. Zejména žánrově popkulturní literární senzace začaly v posledních letech běžně vycházet v komiksových adaptacích: českému čtenáři se takto nabízí například komiksová verze Larssonova *Milénia*, upířská teenagerská romance *Stmívání* od Stephenie Meyerové i rozmáchlá epická fantasy George R. R. Martina *Hra o trůny*. Komiksová adaptace tohoto typu jsou převážně motivovány snahou rozšířit mediální „záběr“ úspěšné fikční franšízy, a bývají proto připravovány a vydávány bezprostředně nebo jen s malým časovým odstupem po původní literární předloze. Obvykle relativně věrně následují syžet i fabuli pretextu, děj jen příležitostně zjednodušují o dílčí zápletky. Zásadním tvůrčím procesem, na který adaptátoři v těchto případech kladou velký důraz a jehož zdařilost či nezdařilost často výrazně promlouvá do jejich hodnocení, je akt vizualizace (a s ní nutně spojené konkretizace). U adaptací transmediálně expanzivních tak můžeme hovořit v původním slova smyslu o záměru původní příběh *ilustrovat*.

Jakkoli lze jistě uvažovat o překotném nárůstu této praxe v posledních dekádách, stojí určitě za zmínku drobná historizující poznámka, která dobovou podmíněnost tohoto adaptačního typu minimálně problematizuje. Pohlédneme-li totiž k samotným počátkům českého



komiksu, nalezneme již ve dvacátých letech dvacátého století právě takto utvářenou parakomiksovou adaptaci. Ladovo převedení Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka*, jež vycházelo v *Českém slovu* v letech 1923—1925, představuje jeden z prvních skutečně rozsáhlých domácích sekvenčních obrázkových seriálů vůbec, zároveň ale svým charakterem plně odpovídá výše uvedeným rozlišovacím rysům.

Zdaleka nejvíce zástupců jistě nabídne druhá proponovaná kategorie, jejíž příslušníky můžeme nazývat třeba jako adaptace 2) *kánonom determinované*. V tomto případě je pretextem lety, čtenáři i kritikou ověřené dílo, obvykle považované v nejširším slova smyslu za „klasické“. Stejně jako u předchozího typu zde platí, že takováto komiksová adaptace přistupuje ke své předloze poměrně pietně, tradičně se soustřeďuje na základní dějovou linii, a pokud existuje, mívá ve zvyku rámcově následovat zažitou vizualizaci na vzor navázanou. Právě v tomto typu asi nejvýrazněji zaznívají ony v úvodu zmiňované didaktické motivace; u těchto adaptací bývá autory či nakladateli nejčastěji přímo tematizována snaha o oživení, přiblížení a opětovné zpopularizování starší předlohy, popřípadě předlohy vnímané coby zastaralé. Chtěl-li předchozí typ ilustrovat, snaží se tento *připomenout*. „Edici Manga Shakespeare tak ocení všichni, kteří se chtějí seznámit s nádherně barevným, krutým i laskavým světem Shakespearových her, ale bojí se kvůli tomu zajít do divadla či sáhnout po ‚pouhém‘ textu,“ prohlašovalo před několika lety bezelstně nakladatelství Albatros v upoutávkách na licencovanou sérii shakespeareovských adaptací, zřejmě vedeno flagelantskou snahou poskytnout případným kritikům úhledně předpřipravené argumenty pěkně po kupě na zadní obálce.

Posledním a zároveň nejvíce rozkolísaným druhem jsou komiksově adaptace, kterým říkáme třeba 3) *v užším smyslu transponující*. Ty nejsou primárně řízeny marketingovými (typ 1) či marketingově-didaktickými (typ 2) motivacemi, ale vznikají v autorské gesci a snaze nabídnout tvůrčí přepracování vytyčeného literárního díla. Z toho vyplývá i jejich největší volnost: mnohdy rozrušují původní kompoziční organizaci a s replikami i literou původního znění nakládají zcela volně. V pozici pretextu zde figurují jak práce aktuální (takto například Karasikovo a Mazzucchelliho převedení Austerova *Skleněného města*, v komiksu do češtiny bohužel zatím nepeložené), tak díla kanonická (aktuálně například Jerieho/Voltairův *Candide* či Mairowitzův a Švejdíkův/Kafkův *Zámek*). Zcela výjimečné ale nejsou ani adaptace jinak prakticky zcela pozapomenutých textů (z těch v češtině dostupných stojí za zmínku především brilant-

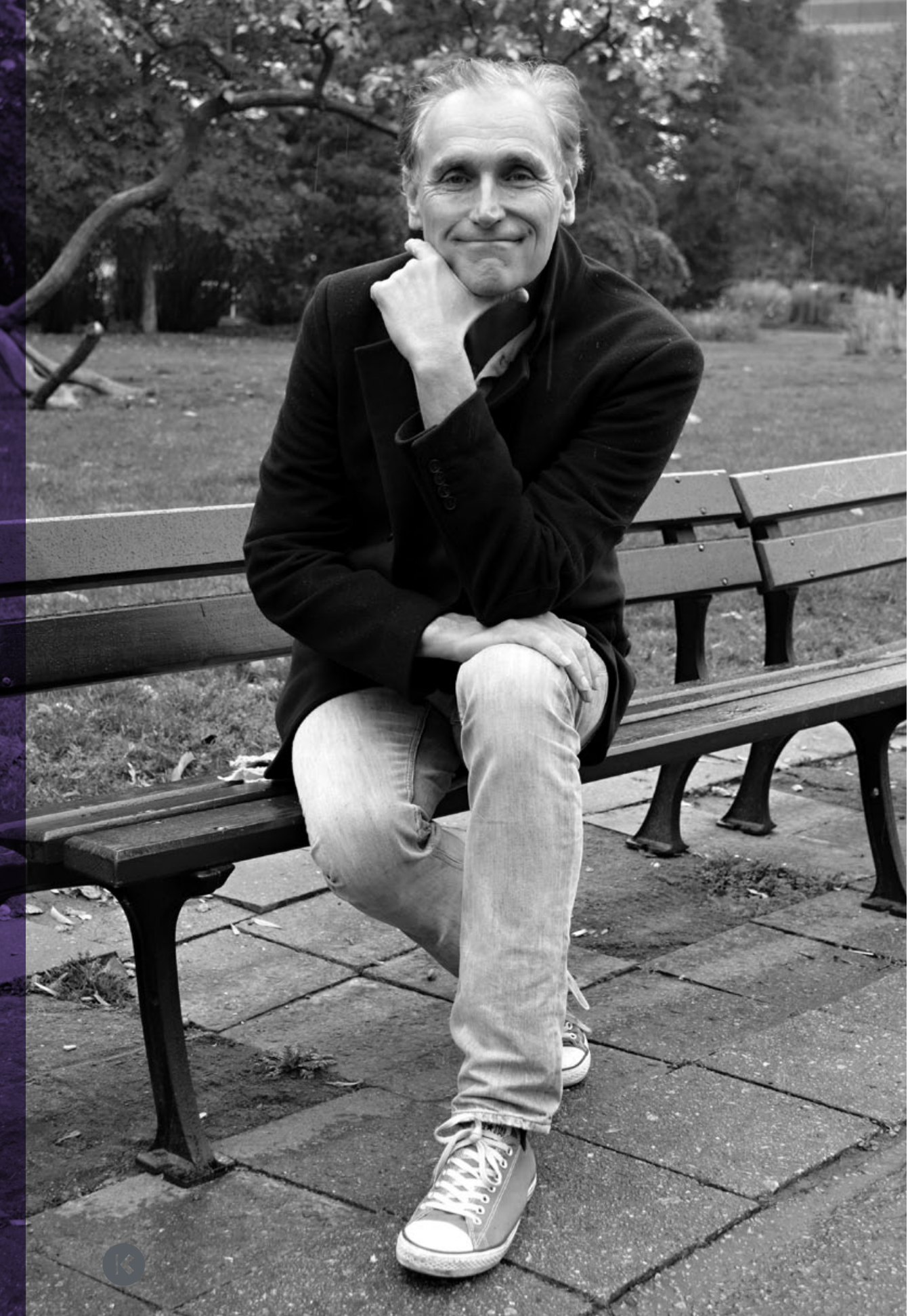
ní *Ibikus* Pascala Rabatého, adaptující jeden z románů Alexeje Tolstého). Adaptace této třetí kategorie, čteněji se vyskytující zhruba od osmdesátých let dvacátého století, kladou na své čtenáře obvykle největší nároky, zároveň se ale — v těch nejzdařilejších případech — nejvíce přibližují komiksem tolik (a možná trochu úsměvně) touženému statutu uměleckých děl. Jejich rozvoj nesporně souvisí s rozšířením kategorie graphic novel, s plošnějším vstupem komiksových knih do tradičních bašt „literární kultury“ (knihovny, knihkupectví) a v neposlední řadě s celospolečenskou proměnou vnímání komiksu jako takového. Zároveň tyto adaptace dobře ilustrují ono učitelské dilema z úvodu: toužíme-li zadat komiks jako „trochu méně bolavou školní četbu“, zdají se být k tomuto účelu adaptace v užším smyslu transponující jako nejméně vhodné. Pro „náročnějšího“ čtenáře se ale přitom mnohdy jeví jako nejzajímavější. To proto, že takové komiksově adaptace jenom neilustrují, ani se nesnaží o resuscitaci zmrtnělého kánonu. Takové adaptace totiž *tvoří* svébytná, jakkoli adaptací definovaná díla.

Jiné možnosti

Navrženou typologii rozhodně nelze chápat jako jakkoli hodnotově stratifikující. V každé z navržených kategorií nalezneme adaptace zdařilejší i nepovedené, dobře realizovaná didaktická připomínka může být tisíckrát povedenější než selhávající snaha o umělecký převod. Stejně tak je zřejmé, že by bylo možné vymyslet řadu alternativních či přímo konkurenčních typologických sestav: nabízí se třídít komiksově adaptace podle domáckosti/cizosti předlohy a jistě by stálo za úvahu vzít v potaz i případy, kdy je adaptace neúplná, fragmentární, popřípadě kdy je adaptace včleněna do jiného metanarativu (jako v případě zmiňovaného *Nanairo Inko*). Jediné, nač jsem se pokoušel tímto textem upozornit, je toliko skutečnost, že v každém z navržených adaptačních typů můžeme izolovat odlišné realizační rysy, které budou sehrávat klíčovou roli při našich interpretačních a hodnotících snahách. Snažit se mluvit o všech komiksových adaptacích literatury bez jejich rozlišení, snažit se formulovat, jestli „je to dobré“, se totiž ve světě těchto rozdílů jeví jako nejspíš neřešitelný a vlastně i dost nesmyslný úkol.

Autor je členem Centra pro studia komiksu ÚČL AV ČR a FF UP.





Za příběhem ašantských princů

S **Arthurem Japinem** o afrických princích, xenofobii a o tom, jak mu Fellini přebral holku

Nizozemský spisovatel Arthur Japin (nar. 1956) navštívil Českou republiku poprvé na podzim roku 2006 u příležitosti vydání svého románu *Nádherná vada*. V říjnu 2013 sem přijel podruhé, aby na autorských čteních v Praze, Olomouci a Brně představil svou další knihu přeloženou do češtiny. *Černoch s bílým srdcem* je příběh dvou afrických princů, kteří byli v dětství přivezeni do Nizozemí, oba zde dospěli, ale každý zvolil jinou cestu k vlastní identitě. Jeden se pokusil přizpůsobit, druhý zůstal věrný svým kořenům. Skutečný příběh z devatenáctého století způsobil, že se z herce Japina stal spisovatel.

Rozhodl jste se tento příběh vyprávět poté, co jste ho slyšel od svého kamaráda, na knize jste ovšem pracoval dlouhých deset let.

Původně jsem chtěl jenom zkusit napsat román. Po pár měsících psaní jsem ale pocítil stud a říkal jsem si: takhle to nejde, vymýšlet si věci o lidech, kteří skutečně žili, měli pohnuté osudy. Začal jsem znovu a mnohem detailněji shromažďovat podklady, jezdil jsem po světě, snažil se najít co nejvíce podrobností a doufal jsem, že z tohoto sesbíraného materiálu nějak vyplyne, kdo byli, co dělali, jak se cítili. Nepsal jsem samozřejmě nepřetržitě, mezitím jsem dělal spoustu jiných věcí, ale za tu dobu jsem opravdu nastřádal obrovské kvantum materiálů a podnětů, abych tu knihu mohl dokončit.

Odkud jste začal po stopách Kwameho a Kwasiho pátrat?

Na počátku to byl zcela zapomenutý příběh. Věděl jsem, že Kwasi a Kwame pobývali v Delftu, ale neměl jsem tušení, kde dál hledat. Začal jsem bádát v archivech. Pro mě je to pokaždé jako zamilovanost. Ty okamžiky, kdy něco objevím, něco, co mé postavy ožíví, to jsou ty úžasné chvíle, pro které to dělám. Vybavuji si příhodu z Výmaru, kde Kwasi pobýval v blízkosti své lásky, princezny Žofie, našel jsem tam v archivu obálku, ze které — když jsem ji otevřel — vypadly suché kvítky, a na obálce bylo francouzsky napsáno: „Mé sladké dceři, ráno, kdy opouští nás



dům, květiny, které jsem natrhal v naší zahradě. Guillaume“ — a to byl král Vilém, její otec. A najednou se tento král, který pro mě byl doposud jenom jménem, stal skutečnou osobou.

Kam všude vás příběh ašantských princů přivedl?

Jel jsem do Ghany, protože Ašanti mají v Kumasi velmi dobrý archiv, kde je soustředěno vše o jejich tradicích. Sice jsem nenašel nic přímo o princích, ale byly tam informace o jejich rodině. Potom jsem v Nizozemí požádal o grant, abych mohl podniknout studijní cestu na Jávu. Paní, která vedla tu nadaci, mi řekla: „To je skvělý příběh, dáme vám grant, ale nemusíte jezdit na Jávu, já jsem vyrůstala s jeho vnučkou, žije v našem domě v Arnhemu ve vedlejších dveřích.“ Skoro jsem tomu nemohl uvěřit! V té době byla naživu ještě dvě z Kwasiho vnučat, mezitím jedno zemřelo. Tato vnučka se narodila v roce 1927 — a to ti najednou ten příběh tak přiblíží... Říkáš si — devatenácté století, to je dávno, ale vlastně není, vždyť Kwasi byl její dědeček. Rozhodl jsem se, že nejdřív dokončím výzkum a až potom ji navštívím.

Na Jávu, kde Kwasi strávil větší část svého života, jste tedy nakonec cestoval, nebo ne?

Ano, vydal jsem se i na Jávu, chodil jsem tam se starou mapou ostrova, na které byl zaznačen Kwasiho dům a jeho plantáže, a snažil jsem se ta místa najít, ale nic tam nebylo. Jáva je přelidněná, všechno zastavěné... A z ničeho nic jsem v jednu chvíli našel do země zasazený kámen, který označoval okraj Kwasiho pozemků — to byl hotový zázrak. Kámen, který pro nikoho nic neznamená. Říkal jsem si tehdy, že jsem asi jediný člověk na celé planetě, pro kterého je ten kámen důležitý, že je to mé spojení s Kwasiem. Když jsem se vrátil domů z cest, měl jsem k příběhu sesbíráno poměrně velké množství údajů.

Muselo být těžké vnést do toho nějaký řád a seskládat údaje do příběhu.

Není tak těžké udělat seznam významných okamžiků a událostí a chronologicky je seřadit, ale není v tom život, jsou to jenom fakta. Takže jsem měl spoustu informací a byl jsem za ně vděčný, protože se týkaly osoby, do které jsem se prakticky zamiloval. Ale já chtěl vědět, co stálo v pozadí, co se skutečně odehrálo, jaké byly příčiny a následky těchto přelomových okamžiků, co si z nich Kwasi nebo Kwame odnesli, jaké zkušenosti, a především jak se s nimi vyrovnali, jak se dostali od jednoho vypjatého momentu své historie k tomu dalšímu. V duchu jsem se přitom opakovaně ptal Kwasiho: „Bože, jak jsi něco takového vůbec přežil?“ Což je mimochodem

otázka, která mne provází každou mou knihou, která doprovází každou hlavní postavu, o níž píšu — Jak jsi to jenom přežil?

Takže jste měl linii příběhu a snažil jste se odhalit jeho emocionální stránku?

Ano. Kdybych psal striktně historickou knihu, nikdy bych odpovědi na takové otázky nenašel, ale po tak dlouhé době, kterou jsem s Kwamem a Kwasim strávil — v archivech, na cestách, v Africe, na Jávě, ve Výmaru a tak dále —, se stali mojí součástí, už jsem je znal, uměl jsem se do nich vcítit. Když se pak dostaneš k některé z těch mezer, vnímáš, že se tam něco významného stalo, ale nevíš proč; a najednou ti začne pomáhat takový vnitřní hlas: „Mám dojem, že by to mohlo být takto... Musel jsem udělat toto a stalo se to kvůli tomuto...“ Jsem to já, ale cítím za tu druhou bytost.

A jak dopadlo setkání s Kwasiho vnučkou?

Byl jsem na tu návštěvu nesmírně zvědavý, očekával jsem, že se mnohá bílá místa zaplní autentickým vyprávěním a vzpomínkami. Jaké bylo mé překvapení, když jsem zjistil, že o svém dědečkovi a jeho osudu skoro nic neví! V rodině se jenom tradovalo, že měl těžký život, ale zdálo se, že to byla zřejmě natolik traumatizující rodová vzpomínka, že se o ní dál nemluvalo. Dlouho jsem jí vyprávěl o všem, co se mi podařilo zjistit, a i později jsme zůstali v kontaktu.

Árie v chýši

Slyšel jsem, že jste byl během svého pobytu v Africe unesen.

To byla děsivá zkušenost. Trvalo to jenom jeden den a co je fantastické — to jsem se dozvěděl až potom —, ti chlapi, kteří mě unesli, se jmenovali Kwasi a Kwame.

To není možné!

Opravdu, ono to není až tak nemožné, protože děti tam dostávají jména podle dne, kdy se narodily, a Kwasi a Kwame znamenají myslím čtvrtek a sobotu, takže to není natolik fantastické, jak by se mohlo na první pohled zdát, nicméně... Přijel jsem hledat Kwasiho a Kwameho a byli to oni, kdo mě několik týdnů sledovali. Odchytili mě, když jsem si vyšel na pláž, zavřeli mě do nějaké hliněné chýše, nic jsem u sebe neměl, takže jsem pro ně byl bezcenný a ještě jsem je svou přítomností ohrožoval. Říkal jsem si, že mě možná zabijí, přemýšlel jsem, že bych zkusil prorazit stěnu a utéct, ale co jsem nakonec udělal, bylo, že jsem zpíval.



Zpíval?

V jednu chvíli jsem totiž začal křičet a jeden z nich mě tišil: „Ne, ne, uslyší tě moje matka!“ V tu chvíli jsem si řekl: „Aha,“ a začal jsem chodit po chýši a hlasitě cvičit operní árie, to je vystrašilo. Odvedli mě přes pole k nějaké cestě. Když jsme tam došli, hledal jsem záchranu v prvním autě, které jsem viděl, ale řidič se s nimi spojil, protože samozřejmě i on chtěl peníze. Cestou jsme zastavili na benzince a na druhé straně silnice byla policejní stanice, tak jsem se tam rozběhl, vysvětloval jsem policistům situaci, ale i ti se k nim přidali (smích). Nakonec jsme dojeli k bráně areálu velké nizozemské společnosti, u které jsem byl ubytovaný, přišla ozbrojená stráž, vzali mě dovnitř, dali jim nějaké peníze a dopadlo to dobře.

Kniha *Černoch s bílým srdcem* je nesmírně úspěšná, byla přeložena asi do čtrnácti jazyků, získal jste za ni několik ocenění, jenom v Nizozemí se jí prodalo čtyři sta tisíc výtisků a stále se prodává, zatím poslední je padesáté šesté vydání. Který z těch úspěchů je pro vás nejcennější?

Zažil jsem s tím příběhem mnoho krásných situací, ale asi nejcennější pro mě je, jak u nás ten příběh vešel do obecného povědomí. Vypravuji si jeden okamžik, který mě velmi zasáhl — zašel jsem do obchůdku s fotopotřebami v Amsterdamu, chtěl jsem rozmnožit Kwasiho portrét a poslat ho několika překladatelům, kteří na knize zrovna pracovali, aby ho mohli mít během práce na očích a být s ním tak v kontaktu. Za pultem stál nějaký chlapec, který pravděpodobně nedokončil školu a zřejmě se ani nikdy nezajímal o knihy. Položil jsem obrázek na pult, chlapec zrovna obsluhoval zákazníka, najednou se zarazil a říká: „Jé, to je ten slavný princ!“ Když uvážím, že Kwasi byl sto padesát let zcela zapomenutá postava, a teď o něm ví skoro každý... Že jsem se o to mohl přičinit, je pro mě výjimečný pocit.

Jaký ohlas měla kniha v rodišti ašantských princů, v Ghaně?

Do Ghany jsem znovu odcestoval čtyři roky po vydání knihy. Měli jsme tam v souvislosti s návštěvou našeho premiéra a ministra pro rozvojovou spolupráci rozdat ve školách, knihovnách a na univerzitách několik set výtisků anglické verze *Černocha s bílým srdcem*. Vezl jsem Kwasiho domů... K mému velkému překvapení se ukázalo, že mnoho Ghaňanů mou knihu už zná. Všude kolovaly výtisky, které si lidé koupili v Londýně nebo Paříži, a kniha měla být co nevidět zařazena do povinné četby. Do Afriky jsem se ještě několikrát vrátil, zvláště vzácná pro mě byla cesta s královskou rodinou, korunním princem Vilémem-

Alexandrem a princeznou Maximou, byla to jejich první oficiální cesta, krátce předtím se vzali (v roce 2002, pozn. red.). Navštívili jsme Elminu, dělal jsem jim průvodce a zúčastnili jsme se představení Kwasi a Kwame, které nastudovalo Ghanské národní divadlo. Je to obrovský soubor, zahrnující i filharmonii a balet, a celý ten soubor se podílel na zpracování příběhu ašantských princů, úžasný zážitek. Viděli mé dojetí na zkouškách a zeptali se mě: „Prokázal byste nám tu čest a hrál Kwasiho?“ Odpověděl jsem: „To přece nejde, už to měsíce zkoušíte, a navíc, podívejte, já jsem bílý a je to příběh o černochovi.“ Jenže oni vůbec neřeší tu rovinu s barvou pleti, rasou a otroctvím, je to pro ně jiný příběh, sami Ašanti měli otroky. Nakonec jsem opravdu vystoupil, ale jenom krátce v úvodní scéně.

Zmiňujete otázku otroctví, musím říct, že mě šokovala zmínka o černochovi, kterého ještě v roce 1910 ukazovali v kleci v zoo. Říkal jste, že po vydání *Černocha s bílým srdcem* se v Nizozemí otroctví nově stalo diskutovaným tématem a že tehdy byli lidé vůči této stinné stránce národní historie otevření. Potom jste ale dodal, že dnes už by tak vstřícní nebyli. Proč?

Ta událost se zoo, to se stalo v Antverpách v Belgii, což je sice u sousedů, ale pořád je to naše kulturní oblast. Je to i politická otázka — když jsem napsal tu knihu, většinu dospělé společnosti tvořili lidé jako já vychovaní v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy se zdůrazňovala svoboda a rovnoprávnost. Když proto byli lidé s tímto zažitým smyšlením konfrontováni s faktem, že jejich nedávní předkové byli otrokáři, prožívali šok a reagovali mimo jiné názorem, že je třeba být vstřícnější například vůči přistěhovalcům. Byli tak nějak připraveni převzít svůj díl viny a odpovědnosti za tuto část historie, což ale podle mě není nutné, protože já přece nemohu za to, co udělal můj prapradědeček. Bavil jsem se o tom s královnou Beatrix, která se kvůli tomu cítila špatně, a říkal jsem jí: „Nemusíte se z toho vinit, nebyla jste to vy, kdo to způsobil a schvaloval.“ Za těch patnáct let se mnohé změnilo, v tom dobrém smyslu postavení černochů v nizozemské společnosti, protože najednou, v souvislosti s množstvím imigrantů přicházejících do Nizozemska, začali být vnímáni jako problém muslimové, zvláště pak po 11. září, a černoši se naopak stali součástí společnosti — doslova přes noc jako mávnutím kouzelného proutku. A v návaznosti na to se značné popularitě začali těšit politici hrající na nacionalistickou notu — samozřejmě s protimuslimskou rétorikou, to se ukázalo jako velice účinné. Ještě to posílil proces okolo vraždy Thea van Gogha, praprasynovce Vincenta van Gogha. Musím říct, že to pro mě byla asi nejvíce šokující událost v mém životě, znal jsem se s ním,

byl to režisér, nesmírně milý a přátelský člověk, nicméně otevřeně mluvil o tom, jak co cítí, a mnoho lidí tím provokoval. V televizním vysílání kritizoval muslimy a jejich víru a jednoho dne byl přímo na ulici cestou do práce jedním muslimem brutálně zavražděn, vrah na něho několikrát vystřelil, potom se mu pokusil uříznout hlavu a do hrudníku mu zabodl vzkaz. Takže kdyby *Černoch s bílým srdcem* vyšel dnes, myslím, že lidé by zase byli šokováni otrokářskou minulostí své země, ale už by se asi nezatěžovali vinou, jako to bylo v roce devadesát sedm.

Pochopit Federica

Impulzem k napsání příběhu Kwasiho a Kwameho bylo vyprávění vašeho přítele.

Jak to bylo u vašich dalších románů?

Vždycky se inspiroji reálným příběhem, a má druhá kniha je dokonce autobiografická. Když jsem zjistil, že už nechci být hercem, odjel jsem se svou přítelkyní Rositou Steenbeekovou do Říma. Poznal jsem ji v devatenácti, byla nádherná, zářivá, silná, nezdolná, energická — všechno to, co já jsem nebyl. Vštěpovala mi, jak být nezávislý, jak se povznést nad mínění druhých lidí, jak prožívat život. Zamíloval jsem se do ní a měli jsme spolu poměr. Vtipkovali jsme, že bychom mohli sedět někde na terase v kavárně a že by okolo mohl jít Fellini a říct nám: „Vás přesně potřebuji do svého filmu.“ — A to se opravdu stalo. Nešel okolo, navštívili jsme ho v jeho kanceláři a on se do Rosity zamíloval, stala se jeho poslední milenkou. Byl jsem na něho příšerně naštvaný, nejen kvůli jejich románku, ale taky kvůli tomu, že s ním ztrácela to, co jsem na ní miloval. Viděl jsem, jak se na něho upíná, jak je na něm závislá až do té míry, že jsem ji nedokázal dostat z domu, protože Federico by mohl kdykoli zatelefonovat. Měl jsem pocit, že bych o nás měl napsat, ale nechtěl jsem psát ze žárlivosti, vzteku nebo hněvu. Uvědomil jsem si, že musím pochopit Federica, musím s ním udělat totéž co s Kwasim, dostat se do jeho hlavy a zjistit, jak on vnímal nás. Jedna z věcí, které jsem hodně řešil, byla, že nemůže milovat svou ženu, jak stále tvrdil, a současně milovat Rositu. Začal jsem s průzkumem a přihodilo se mi totéž (smích). Takže jsem ho pochopil a to už jsem pak nemohl žárlit ani být naštvaný. Pár týdnů před smrtí byl Fellini v kómatu a od toho se odvíjí můj příběh — režisér

během těchto chvil vidí dva nizozemské herce, Rositu a mě, a v mysli z toho udělá jeden ze svých filmů. Moc mě bavilo to psát.

Dalo by se říct, že vaše postavy jsou nápadné, že se vymykají průměru?

Ano, určitě, ať už je to Fellini, Kwasi, Casanova nebo liputi, vždycky vím, že v nich je něco odlišného, vždy si zvolím stejný typ lidí, takové, kteří nějakým způsobem nezapadají do své doby nebo společnosti, kteří jsou svého druhu outsideri. A v tom jsem, myslím, zase já odlišný od jiných nizozemských spisovatelů, protože ti většinou popisují život běžných lidí — nemám s tím problém, ale já chci vzít život, který nedokážu pochopit, a učinit ho srozumitelným.

Když píšete, uvažujete nad tím, jak ovlivníte čtenáře?

To ne, snažím se napsat příběh, kterému jsem sám porozuměl, protože — a to je úplný základ — mě na začátku vede zvědavost. Jsem zvědavý, co objevím v životě toho člověka, který mě zaujal, a potom o tom píšu způsobem, abych to chtěl sám číst.

A kontaktují vás lidé, aby vám sdělili, jak je kniha ovlivnila?

Ano, celou tu dobu. Konkrétně v případě *Černocha s bílým srdcem* mi lidé dodnes posílají i různé materiály, nosí mi své objevy, přidávají své postřehy. V Surinamu jsem zažil zajímavou příhodu. Jeden muž chtěl knihu pořídit jako dárek a zeptal se mě, jak že se to přesně jmenuje. Odpověděl jsem, že *Černoch s bílým srdcem*, a on na to: „Aha, vy myslíte *bounty!*“ — Ten pojem samozřejmě znám, ale nevěděl jsem, že je to mezi Surinamci běžné označení pro ty, kdo odjeli do Holandska, vrátili se zpět a zjistili, že už nezapadají mezi ostatní. Těm se říká „*bounty*“ a je tím vlastně vystižen ten stejný jev — navenek tmavý, uvnitř světlý. Mám štěstí, a to se všemi svými knihami, že lidé mým hrdinům rozumí, jsou jim blízcí a ty příběhy je ovlivňují. Často mi o tom píší nebo říkají na autorských čteních a já vždy odpovídám, že je to jenom z poloviny moje zásluha, protože druhá polovina je jejich vlastní život. Moc to pro mě znamená, protože ze stavu izolace, kdy jsem nebyl schopný otevřeně komunikovat s lidmi, se dnes skrze knihy propo-

9 Vtipkovali jsme, že bychom mohli sedět někde na terase v kavárně a že by okolo mohl jít Fellini a říct nám: „Vás přesně potřebuji do svého filmu.“ — A to se opravdu stalo. 6



juji i s lidmi, které neznám, o nichž nic nevím, a z toho kontaktu mám radost.

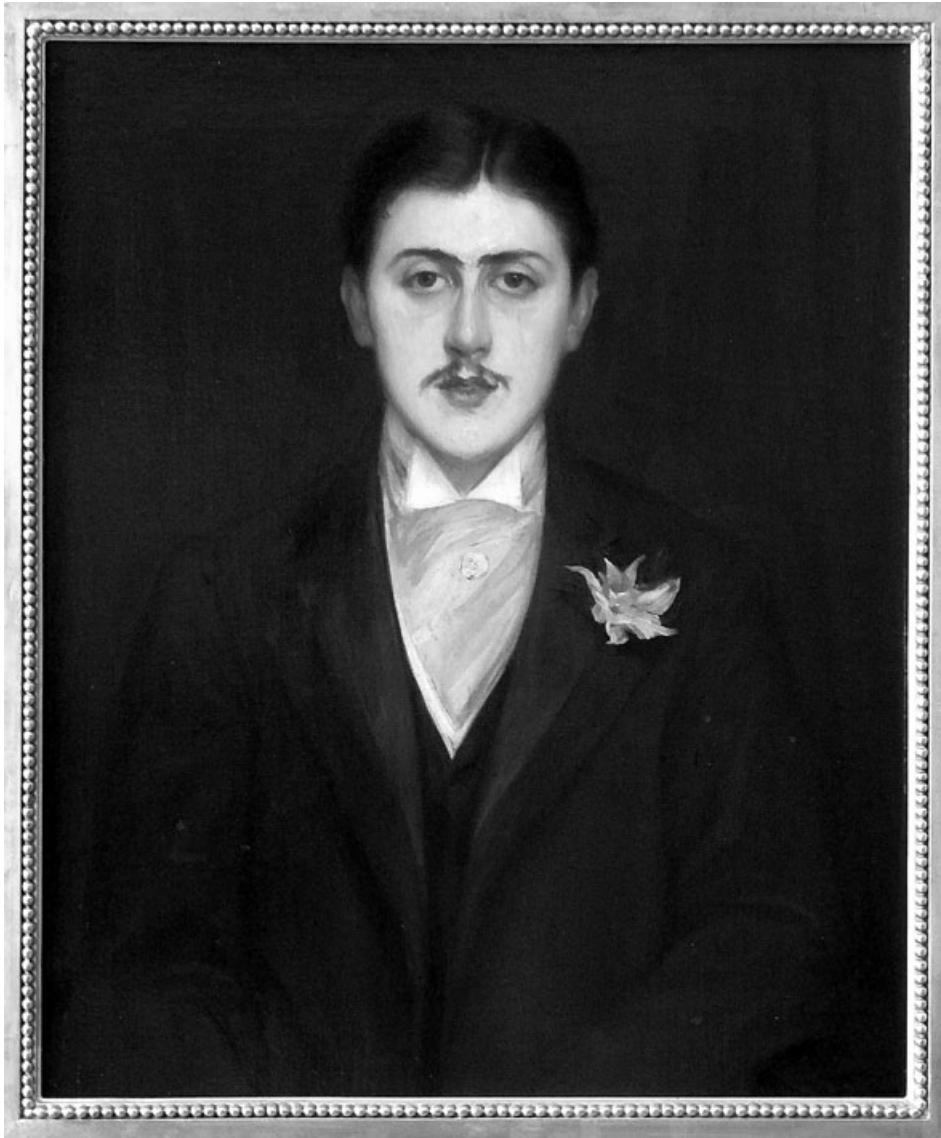
Na závěr osobní otázka — nijak se netajíte tím, že jste homosexuál, že žijete s mužem, milujete ho a že vás inspiruje. Nestaví vás to znovu do pozice outsidera? Vnímáte rozdíly v míře tolerance v různých zemích?

Když cestuji, tak se s žádnými rozdíly v přijetí nesetkávám, ale nacházím se v privilegované pozici, takže se to tak nějak dá očekávat. Něco ti k tomu povím — koncem devadesátých let v Amsterdamu probíhaly takzvané Gay Games. Zdálo se mi to úsměvné, nedělím přátele podle toho, zda jsou, nebo nejsou homosexuálové, prostě se stýkám s lidmi, které mám rád. Říkal jsem si, k čemu je dobré, že se homosexuální sportovci z celého světa sjedou na jedno místo. Opravdu se mi to zdálo až trochu směšné — do chvíle, než přijeli. Akce trvala několik dní a já byl najednou ve městě, kde jsem patřil k většině. Nikdy předtím jsem ten pocit nezažil. A až tehdy jsem pochopil, o co jsem přišel — být jako všichni ostatní, z určité perspektivy samozřejmě. S nikým jsem se nebavil, prostě jsem jenom chodil po ulicích a vnímal, jak jsou ostatní okolo stejní. Zároveň jsem si uvědomoval, že celý můj život prostupuje ta odlišnost, což není problém, pokud žiješ v Nizozemí, ale ve spoustě zemí, dokonce bych řekl ve většině, to problém je. Homosexualita je ilegální, můžeš za ni být odsouzen i k smrti. Ta pozice outsidera se ovšem netýká jenom homosexuality, ale mnohem více oblastí mého života. Ve škole mi denně říkali, že si nezasloužím žít a že bych se měl stydět za to, jak vypadám, jak mluvím, jak se cítím, kým jsem. To bylo takové břímné hanby, že mám pocit, že celý zbytek mého života je bojem o to, být sám sebou, takovým, jakým jsem byl stvořen. A to vlastně dělají i moje postavy — snaží se najít způsob, jak ve společnosti, která je více či méně nepřijímá, zůstat věrný sám sobě, svému určení. Udělali to Kwasi i Kwame, každý svým způsobem. To se nám ten kruh hezky uzavřel, že?

Ptal se Adam Kubát.



Arthur Japin (nar. 1956 v Haarlemu) po dokončení klasického gymnázia studoval herectví v Londýně a pak dva roky nederlandistiku v Amsterdamu. Hrál v divadle, filmech i televizním seriálu, ale u herectví nevydržel. Román *De zwarte met het witte hart* (1997, česky *Černoch s bílým srdcem*, 2012) o životních osudech ghanských princů Kwasiho a Kwameho zaznamenal značný ohlas doma i v zahraničí. Japin zpracoval téma i jako filmový scénář a operní libreto. V roce 1998 vyšla sbírka příběhů z cest *De vierde wand* (*Čtvrtá stěna*). Cestu do Říma za filmovou legendou Federicem Fellinim ve společnosti bývalé kolegyně ze studií a spisovatelky Rosity Steenbeekové zpracoval v románu *De droom van de leeuw* (*Sen lva*, 2002). V roce 2003 vyšel pod názvem *Een schitterend gebrek* (*Nádherná vada*, česky 2006) historický román o první lásce Giacoma Casanovy. Autor za něj získal významnou knihkupeckou cenu Libris 2004. Následovaly romány *De overgave* (*Odevzdání*) z dobývání Divokého západu a v roce 2010 román *Vaslav* o slavné rusko-polské baletní hvězdě Václavu Nižinském. Problematiku zneužívání dětí zpracoval v románu *Maar buiten is het feest* (2012).



Jedenadvacetiletý Marcel Proust na obraze francouzského malíře Jacquesa-Émila Blancha

Ztracený čas, celer a koláčky s čajem

O cestování v čase a nejhlubších zákoutích Proustovy myslí

Ľudmila Lacková

Přibližně před sto lety stála francouzská literatura na počátku změn, které vedly k velké revoluci v románovém žánru. Začínaly se využívat nové narativní postupy a vyjadřovací prostředky. Zola, Balzac a Maupassant se pomalu, ale jistě stávali starou školou. Ústřední společensky pobuřující témata z temných uliček Paříže devatenáctého století byla zatlačena do kouta náměty ještě víc šokujícími: zkorumpovanou společnost, lichváře, otce Gorioty a prostitutky vystřídala homosexualita, židovská otázka a válka. V prvních dvaceti letech minulého století se zrodil moderní román. Přesně v té době Marcel Proust vyhlásil pátrání po ztraceném čase.

Příběh slavného románu

Nový český překlad *Hledání ztraceného času* (Voskovec, Pechar) z roku 2012 svědčí o tom, že i po sto letech od prvního vydání prvního svazku románu Proust ještě dokáže nadchnout a oslovit čtenáře na celém světě. Při příležitosti kulatého výročí si jeho mohutné sedmisvazkové dílo s úctou připomínáme. Otázku, zda je vůbec v kontextu Marcela Prousta na místě nadchnout se pro něco tak přízemního, jako je fyzikální čas, nechme filozofům. Pro nás, obyčejné lidi, je sto let hezké jubileum a Proustův román jedna z nevlivnějších knih minulého století.

Přestože *Hledání ztraceného času* považujeme za notoricky známou knihu, málokdo ji přečetl (celou) a zřídka kdo tuší, co ten Proust s tím časem vlastně měl. Ti, kdo se do čtení pustili a vydrželi to alespoň po stranu tisíc (celkový počet stran románu se pohybuje kolem tří tisíc), se neubrání myšlence, že autor při výběru názvu pro své dílo narážel na čas, který čtenář věnuje četbě. Za podobné úvahy se nikdo nemusí stydět, stejnou reakci vyvolal rukopis prvního svazku u nejprestižnějšího francouzského vydavatelství Gallimard. Rukopis odmítlo vydat na doporučení samotného Andrého Gida (dnes považovaného za spoluzakladatele moderního románu). Proust byl nucen první svazek románu publikovat na vlastní náklady. Gallimard román odmítl s argumentem, že nikdo nebude číst sto stran o tom, jak dítě leží v posteli



a čeká na polibek matky. Nemalé množství stran prvního dílu opravdu pojednává o malém Marcelovi, jenž neumí usnout bez rituálního polibku a v napětí očekává matku, kterou zdrželi hosté. Proustův román se navzdory odmítavému přístupu dočkal uznání, dokonce mu byla udělena mnohá literární ocenění. Gide svého rozhodnutí později litoval, tak jako i vydavatelství, v té době spojené s prestižním literárním časopisem *La Nouvelle Revue Française*. Gide se Proustovi omluvil a druhý svazek už vyšel u Gallimarda. *La Nouvelle Revue Française* vzdal Proustovi velkou poctu rok po jeho smrti, kdy vyšlo speciální číslo obsahující eseje anglických spisovatelů věnované jeho památce. Mezi autory figuruje i Virginia Woolfová, známá svým nadšením pro Prousta. Woolfová v jednom ze svých dopisů přiznává, že při čtení Prousta pláče a pocituje obrovskou touhu psát jako on.

Četba pro odvážlivce

Už jen samotné odhodlání pustit se do čtení sedmisvazkového románu vyžaduje odvahu. Když se čtenář začte do první strany, uzná, že té odvahy bude potřebovat o něco více. Složité syntaktické struktury a věty na několik řádků (nejdelší věta románu obsahuje pět set osmáct slovy) odradily mnohé. Kdo ale vytrvá, odhalí kouzlo Marcela Prousta, nádherné poetické obrazy, genialitu jeho inovativního vyprávěče a... možná odhalí i něco, co odhalit vůbec nechtěl. Tak například autorova posedlost homosexualitou čiší z každého řádku, až se Proustova paranoia přenáší na čtenáře a v jistém momentě čtení *Hledání ztraceného času* se přistihne, že podezřívá každého ze svého okolí ze sexuálních deviací.

Dojmy čtenáře během dobrodružné cesty Proustovým dílem by se zkrátka daly zařadit někde mezi Gidův odmítavý přístup a nadšení Virginie Woolfové. Teprve při čtení *Hledání ztraceného času* opravdu pochopíte, co znamená výraz „smíšený pocit“. Proust je jako jablkovo-celerový salát. Při prvním soustu si nejsme jistí, jestli nám chutná, nebo ne. Po chvíli si řekneme, že nám spíše chutná, ale nejsme schopni definovat, jakou má chuť. Nevíme, kde přesně končí sladkokyselá chuť jablka a kde začíná trpká chuť celeru. U jablkovo-celerového salátu je ovšem ještě jiný problém než umět definovat jeho chuť. Ne každý dojí takový salát do konce. Celer je totiž nejagresivnější potravinový alergen a ve spojitosti s jablečkem může mít okamžité fatální následky.

Monty Python

Přirovnání k celerovému salátu jsme nezvolili náhodně. Definovat Prousta na základě smyslových vjemů je prvotní přirozená reakce na otázku: „O čem ta kniha je?“



Marcel Proust zasvětil psaní *Hledání ztraceného času* posledních čtrnáct let svého života; jeho jméno se stalo synonymem románové revoluce počátku minulého století

Umberto Eco přirovnává *Hledání ztraceného času* k impresionistickému obrazu a u zmiňované Woolfově Proustův styl psaní vyvolává sexuální napětí. Román by se dal vnímat jako jedna enormní třítisícstranová synestezie. Smyslový vjem je u Prousta základní prvek, pomocí kterého si vybavujeme dávno zapomenuté chvíle a následně vytváříme realitu, v níž žijeme. Emblematický a nejslavnější okamžik knihy se spojuje s ochutnáváním koláčků madelaine namočených v čaji, které jakmile se dotknou chuťových pohárků Marcela-vyprávěče, vykreslí v jeho mozku vzpomínku na konkrétní zážitek z dětství a v té chvíli vzpomínka přestává být minulostí a stává se přítomností přítomnější než skutečná realita (pokud něco takového jako skutečná realita existuje). *Hledání ztraceného času* se nám tedy jeví jako něco těžko popsatelné a neuchopitelné, ukryté v oparu mlhy. I když odolně jedinec po sněžení celerového salátu zůstal bez újmy na zdraví a přečetl úplně poslední stránku, umí jen s velkou námahou popsat děj Proustova díla. Na toto téma si dělali legraci Monty Pythoni. Ve skeči z roku 1972 se herci účastní kvízu, který spočívá ve shrnutí obsahu *Hledání ztraceného času* v patnácti minutách. Vtip je v tom, že žádný ze soutěžících nedokáže v tak krátkém čase sumarizovat děj sedmisvazkového knihy. Kdoví, jestli autoři Monty Pythonů *Hledání ztraceného času* četli, ale Proustovi čtenáři by mohli považovat vtip za ne zcela povedený, a to z důvodu, že zkrátka shrnout děj *Hledání ztraceného času* do pat-

nácti minut není nemožné. Problém by byl spíše v tom, co vůbec říct. Selhání pokusu o resumé se ani tak netýká děje, neboť děj je u Prousta v pozadí a popravdě za celých tři tisíce stran se nic světoborného neodehraje. Potíž je uhodnout, o čem ta kniha vlastně měla být. A to není ani náhodou jednoduchá otázka. Monty Pythonovskou hru si zahráli i významní literární teoretici. Gérard Genette se pokusil shrnout román v co nejméně slovech vícekrát. Jeho odpovědi byly: „Marcel se stává spisovatelem.“ Nebo: „Marcel končí tím, že se stává spisovatelem.“ Na oficiální webové stránce *Hledání ztraceného času* si tuto hru vyzkoušeli i čtenáři. Zde jsou některé vtipné pokusy o shrnutí románu: Marcel. — Hmm... cookies. — Tea time. — Marcel's not gay. — Madeleine and tea are nice. — How I justified wasting my life in empty socializing. — Marcel goes to bed early. He can't sleep, he remembers a lot of stuff, grows old and plans to write about it.

O čem to tedy je?

Román je jakýmsi zvláštním typem autobiografie, kde autor, vypravěč a protagonista nemají explicitně stejnou identitu, každopádně autobiografický prvek je očividný. Všechny postavy jsou inspirovány autorovými reálnými přáteli a příbuznými, ačkoli jména byla změněna. Jen hlavní hrdina si ponechal původní jméno (Marcel), to však za celý román padne jen dvakrát či třikrát. Vypravěč vykresluje celý svůj život od vzpomínek na rané dětství až po okamžik, kdy si uvědomí, že chce o tom všem napsat knihu. Román tak končí ve chvíli, kde začal. Tisíce stran mezi začátkem a koncem mají být svědectvím života francouzské smetánky na přelomu století. V románu však převažuje protagonistův subjekt a původní autorův záměr zachytit svět v jeho celistvosti selhává. Sám Proust přiznává, že kdyby chtěl svůj záměr naplnit, musel by místo jednoho večera stráveného ve své posteli popsat všechny večery všech lidí ve všech postelích. Proust nenaplnil ani svůj záměr ohledně kvantity románu. Plánoval napsat jednu knihu. Když zjistil, že by toho chtěl říct víc, plán pozměnil na dvě knihy (*Hledání ztraceného času* a *Čas znovu nalezený*). Nakonec mu ale ani tento plán nevyšel a dílo nabylo oblundných rozměrů. Například celý pátý díl *Uvězněná* popisuje jediný den v životě Marcela. Záleží na vkusu čtenáře, zda Proustovo neplánované rozšíření románu přisoudí ke kvalitám, nebo nikoli. Proustova schopnost zaplnit stovky papírů popisem šatů, jednoho večera nebo jednoho pocitu by se dala chápat na dvou úrovních. Buď neměl soudnost, nebo byl výjimečně vnímavý člověk. Samozřejmě v románu najdeme četné podnětné filozofické úvahy či poetické pasáže, jež bychom právem označili za hotové

básně v próze a které jsou svědectvím o jeho vnímavosti. Je například hodně zajímavé, jak Proust popisuje první světovou válku. Marcel-protagonista vidí ve všem jistou poetiku, Paříž zmítanou válkou z toho nevyjímaje. Válečná letadla jsou pro něj ptáci, kteří nás nutí obracet pohledy k nebi. Jenže kromě skvostných úseků svědčících o Proustově géniu v díle najdeme i sáhodlouhé pasáže, které žádnou úvahu neobsahují a daly by se charakterizovat jako sebestředné pitvání vlastních dojmů z banálních událostí do nejposlednějšího detailu. Marcel Proust si nevedl deník. Možná to byla chyba. Možná by mu pravidelné psaní deníku pomohlo napsat lepší román. Možná by ale nezískal takovou slávu. A možná by byl slavnější. Už se nikdy nedozvíme, jaký by byl úspěch Marcela Prousta, kdyby jeho román zůstal u dvou svazků. Rozhodně by nezpůsobil tak velké haló, ale kdoví, jaký by to mělo vliv na výslednou kvalitu díla. Někdy snaha o inovativnost a originalitu uškodí výslednému efektu, hranice mezi uměním a exhibicí je tenká a nejasná.

Co by na to řekl Freud

Proust rozhodně byl výjimečně vnímavý člověk. Dokázal hodiny rozjímat nad růží v zahradě. Očividně o tom dokázal i hodiny psát. Rovněž byl neuvěřitelně citlivý. Proust-protagonista v tomto ohledu dokonale odráží svého autora. Pokud se ocitl v nepřízni některého z přátel, byl zdrcen a své trápení dlouho rozebíral. Pozorný čtenář ale spatří, že za touto přehnanou citlivostí se skrývá jistý egoismus, Marcel se zamýšlí nad tím, koho má rád, jak přesně ho má rád a proč ho má rád, a na tom, zda ho mají rádi ostatní, mu záleží jen z hlediska ješitnosti. Zdá se, že jediný pravý a hluboký cit přítomný v románu je ten k babičce. Ostatně, pasáže popisu nemoci a smrti babičky jsou jedny z nejemotivnějších a nejkrásnějších vůbec. Smrt se v románu objeví vícekrát, ale jediné v případě babičky se čtenáře opravdu dotkne. Když umře jediná žena, se kterou měl Marcel opravdový (i když svébytný) vztah, protagonista toho využije a konečně se vydá na dlouho plánovanou cestu do Benátek. Řeč je o hlavní ženské hrdince Albertině, jejíž jméno figuruje i v názvu šestého svazku (*Zmizelá Albertina*) a nepřímý odkaz na ni se nachází i v názvu pátého svazku (*Uvězněná*). Oba díly vypráví o chorobném soužití Albertiny s Marcelem a o jejím následném odchodu. City Marcela k mladé ženě se nedají nazvat zamilovaností, nýbrž jistou posedlostí, která přejde do patologické žárlivosti a paranoidního podezřívání z lesbických vztahů. Protagonista se v těchto částech románu jeví opravdu jako emocionálně nezvzáhlý jedinec s mentalitou čtrnáctiletého dítěte. Navíc vzbuzuje dojem neschopnosti hlubších emocí. Vadí mu, když

Albertina chodí ven, a to ze dvou důvodů. Zaprvé je to kvůli žárlivosti a zadruhé proto, že když jde Albertine ven, musí otevřít dveře a Marcel s vetším zdravím se bojí nastydnutí. Albertinina potenciální lesbická dobrodružství jsou jen vláknem ve složité pavučině homosexuálních vztahů románu a zajímavé je, že Proustovi byl předlohou pro postavu Albertiny jeho vlastní milevec. Ústřední homosexuální postavu barona de Charlus autor vykreslil jako šarmantně působícího pána ukrývájícího perverzní choutky a pořádajícího milostné orgie. Díl *Sodoma a Gomora* věnoval odhalení už dávno tušené orientace barona a podrobnému popisu jeho milostných orgií. Odhalování homosexuálních vztahů se stává jedním z hlavních témat románu. Pro Marcela-protagonistu bylo odhalování těchto vztahů bolestné (v jistých chvílích má čtenář dokonce pocit homofobie ze strany hlavního hrdiny) a časté: čtenář nabývá přesvědčení, že heterosexuálně orientované postavy jsou v menšině. Marcel je zdrcený představou lesbických setkání Albertiny a homosexuální orientací svého nejlepšího přítele. Z náklonnosti barona de Charlus má panický strach. V této souvislosti podotýkáme, že autor sám měl homosexuální sklony. Co by na to asi řekl Freud?

A co s tím časem?

Hledání ztraceného času se ovšem neomezuje jen na poněkud zvláštní milostný život postav. Zkusme nechat stranou kuriózní psychologii hlavního hrdiny a podívejme se, jak to vlastně má Proust s tím časem. Obvykle se tvrdí (především v učebnicích literatury), že Proust se inspiroval filozofií Henriho Bergsona a jeho rozdělením na fyzikální čas a ten, co Bergson nazývá „la durée“, jakýsi biologický, subjektivní čas odlišný pro každé individuum. Přímá inspirace Bergsonem nebyla u Prousta nikdy prokázána, ale subjektivní vnímání času a prostoru je rozhodně zjevné. Marcel pozoruje, jak jsou čas i prostor relativní pojmy. Místa, která známe z dětství a po letech se na ně vrátíme, nás překvapí svým novým vzezřením: to, co se nám v mládí zdálo jako nekonečná cesta či obrovský prostor, očima dospělého člověka najednou vnímáme zcela jinak. Strukturou celého románu proniká obraz subjektivní reality. Dokonce smrt blízkého člověka nezávisí na jeho biologické smrti, ale spíše na naší představě, jestli ho vnímáme jako mrtvého, nebo živého. Marcel se po zprávě o Albertině smrti náhle dozví, že žije, ale zpráva ho překvapivě netěší. Nedokáže přijmout myšlenku, že by měla být znovu živá, když už jednou přijal její smrt. Pro něj existence lidských bytostí končí krátce po jejich smrti. Nejprve na ně vzpomíná — a tím jsou pro něj stále živé — a pak je začne vnímat na stejné úrovni jako antic-

ká božstva, na která už nikdo nevěří. U Prousta najdeme také problém identity a opakování. Tak jako kniha čtena podruhé není toutéž knihou, kterou jsme četli poprvé, tak ani žena, jež nás nechala, není ta, se kterou jsme žili. S časem se měníme my sami a mění se i náš pohled na druhé. Proto je každý okamžik jedinečný a zdánlivě neopakovatelný. Říkáme zdánlivě, protože Proust přišel s trikem, kterým tuto smutnou skutečnost oklamal. On si totiž dokáže jakýkoli okamžik z minulosti znovu vybatvit, a to právě prostřednictvím určitého smyslového vjemu, jenž nám připomene přesně ten pocit, který jsme již v minulosti zažili. Není to samozřejmě tak jednoduché, nemůže si takový požitek dovolit, kdy se mu zachce, přichází to samo a nečekaně. Ať už je to koláček madelaine nebo pohled na stromy připomínající přesný okamžik z dětství, podstatné je, že se na vteřinu přeneseme v čas do vzpomínek. Důležité je to proto, že podle Prousta je nemožné být šťastný v přítomnosti, šťastní jsme jediné ve vzpomínkách. Vzpomínky jsou pro Prousta reálnější než přítomnost. Tvrdí, že opravdová realita se nenachází v přítomnosti, ale právě ve vzpomínkách, případně ještě v umění. Proto se Marcel rozhodne stát spisovatelem a uchovat své vzácné myšlenky pro budoucí generace. Pouze tak jeho existence nabývá smyslu. A nejen jeho. Smysl dostávají i existence všech jeho přátel a známých, kteří najednou jako by všichni žili pouze proto, aby mohli být zachyceni jeho perem, aby se stali postavami v jeho románu. Vyznívá to sice v neprospěch Proustovy skromnosti, neměli bychom mu však křivdit. Proust se nám pouze snaží předestřít představu subjektivní reality, kde každý vnímá svět podle svých vlastních pravidel. Ne proto, že bychom všichni byli strašně egoisté, ale proto, že jinak to není možné, protože realitu si utváříme pouze na základě toho, co vidíme, a to, co vidíme, vnímá každý jinak: „Člověk je bytost, která ze sebe nedokáže vystoupit, která ostatní vnímá pouze v sobě, a pokud tvrdí opak, lže.“ V Proustově knize sotva najdete nějaké logické argumenty, vše je založeno na pocitu, vnímavosti a subjektivní interpretaci. Cit stojí nad rozumem. Proust vidí rozum jako něco dvourozměrného, kde teprve cit přináší třetí rozměr.

Přibližně takto Marcel Proust hledá a nachází ztracený čas. Závěr románu se podobá nefalšovanému americkému happy endu, ztracený čas je nalezen, Marcel se stane spisovatelem a všechny postavy jsou zachyceny a jsou krásné jak na impresionistickém obraze, o kterém mluví Umberto Eco. Přestože jsou už staré, šedivé a některé i mrtvé.

Autorka je studentkou obecné lingvistiky a italské filologie na Univerzitě Palackého v Olomouci.





Lascivní pohled mladíka Marcela hrajícího na tenisovou raketu napovídá, že zřejmě nemyslí na koláčky s čajem

kritiky

- Zdá se, že Němec ve svém románu nechce být soudcem, chce spíše porozumět a porozumění zprostředkovat. 6

Kateřina Kírkosová o románu
Jana Němce *Dějiny světla*

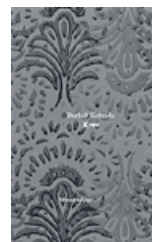
• 76



- Zůstali pouze zmatení lidé, v jejichž životech se s novým režimem až tak moc nezměnilo, strnulé úřady, které prostě musejí fungovat dál, komunističtí kádři, kteří jediní ví, jak a co v republice funguje a co ne. 6

Zdeněk Staszek o románu
Rudolfa Slobody *Krev*

• 82



a recenze



• Některé momenty jsou tak přímočaře naivní, že se vnucuje podezření, že celá kniha je jakousi metakarikaturou sebe sama, případně napůl okouzlenou, napůl parodickou poctou žánru ve stylu Quentina Tarantina. 6

Sára Vybíralová o románu
Joëla Dickera *Pravda o případu
Harryho Queberta*
84



• Nejsilnější stránkou románu je vyobrazení společenského kontextu příběhu. Autorovi se podařilo minimalistickým způsobem zachytit americké předměstí procitající z amerického snu. 6

Zuzana Fonioková o románu Jeffreyho
Eugenidese *Sebevraždy panen*
86



Černobílý svět



Kateřina Kirkosová

**Jan Němec: *Dějiny světla*,
Host, Brno 2013**

Po prozaické prvotině, souboru devíti povídek *Hra pro čtyři ruce*, přichází Jan Němec s dílem zřetelně ambicióznějším, románem *Dějiny světla* o životě Františka Drtikola, průkopnického a zároveň kontroverzního fotografa. Ačkoli je text románu stylisticky velmi zdatný a evidentně promyšlený, není tak úplně možné jej radostně a bezvýhradně přijmout.

Obecná znalost praví, že Drtikol proslul především tím, že jako jeden z prvních fotografoval a vystavoval dívčí a ženské akty. Ti užštepáčejší by mohli dodat, že byl rovněž prvním buddhistou s rudou knížkou. Byl tedy originálním umělcem, nebo spíš samolibým pokušitelem středostavovské morálky? Zdá se, že Němec ve svém románu nechce být soudcem, chce spíše porozumět a porozumění zprostředkovat. Ty zdánlivě protikladné aspekty Drtikolova vnímání světa šikovně propojuje motivem světla, z něhož vytváří klíčový tvůrčí i existenciální princip fotografova jednání. *Leben — licht — liebe*, jak je heslovitě (a symptomaticky) zapsáno na „žluté látce horkovzdušného balónu“, což si mladý František Drtikol okouzleně opakuje jako modlitbičku.

Přeexponovaný „bildungsromán“

Román je formálně rozdělen na devět částí: Prolog; tři nepojmenované, pouze očíslované celky; Intermezzo sestavené z Drtikolových válečných deníků; tři další nepojmenované, pouze očíslované celky a Epilog. Vyznačá

mysticismu a numerologie jistě v tomto dělení mohou hledat svébytnou logiku, ostatním postačí příjemný, nicméně pro pochopení románu nijak zásadní pocit ze zrcadlového uspořádání díla. Němec sleduje linii Drtikolova života od raného dětství — text je uveden formativním zážitkem tragického požáru v příbramských stříbrných dolech — až po konec s fotografováním a pohroužení se ve východní duchovní nauky. Závěrečnou etapu Drtikolova života a otázku jeho členství v KSČ Němec vynechává, respektive informuje o ní skrze stručný životopis zaznamenaný Drtikolem pro „úřední účely“ v roce 1948. Toto spisovatelovo rozhodnutí je knize prospěšné. Jednak, přistoupíme-li na to, že Drtikol již před druhou světovou válkou dosáhl stavu nirvány a jeho putování za světlem se završilo, znamená to, že další podněty z vnější reality, tedy i komunismus, byly vnímány touto „dokončeně neukončenou“, prosvětlenou perspektivou a nijak zásadně ji už nepřevertily — proč je tedy rozmazávat? Za druhé polemika buddhismu a tehdejší verze marxismu-leninismu, to by bylo téma pro úplně jinou knihu. Ať by zde byla zpracována lehčeji či erudovaněji, potenciální výtky vůči zapracování takové rozpravy do románu a jejímu pojetí jsou jistě zřejmé.

Jistou a nikoli jen skromnou námitku vůči Němcově verzi *bildungsrománu* však mám — totiž, že těžko dnes psát stále tak, jak jsou napsána Goethova *Vilémova léta učednická*, s klasicky humanistickým, osvícensky optimistickým a utěšlivě poučujícím patosem. Pro zjednodušení to budu nazývat mytologizující (tedy zkreslující) tendencí Němcova textu a ta pro mne představuje základní zdroj rozpačitostí a pochybností nad románem.

Tedy, ona neblahá mytologizující tendence je nejvíce vidět v oddílu popisujícím Fráňova léta mnichovsko-studentská, kde nepříjemně nivelizující bezčasovost (šablonovité hospodské dialogy, strnule pokrokářské

přednášky) a nedůvěryhodná bukoličnost („Kdosi ti jde v ústrety, mezi mladým ječmenem se plouží stará žena s nůši trávy. Jsi plný dobré vůle a nabídneš se, že jí s tím nákladem pomůžeš.“) přebíjejí téměř vše ostatní. Nicméně námitka je pochopitelně platná pro román jako celek. Protože: zachycovat život jako lineární spění od neznalosti, respektive duchovní slepoty, k prozření, to mi připadá velmi diskutabilní. Onen syntetizující motiv světla je v Němcově ztvárnění bohužel i dost zplošťující. Kde je světlo, musí přece být i stín... Ovšem jakékoli zřetelnější a zároveň jemné mezistupně mezi jasným světlem a ponurou tmou v románu víceméně chybějí. Což nevyhnutelně musí vést k jisté atrofii smyslu původně mnohovrstevnatého díla.

Nablýskaná, ale poloprázdná rekvizitárna

Knihy, ačkoli velmi silná v minuciálních popisech vztahujících se k fotografickému řemeslu (například míchání fixačních roztoků, vysvětlování principu clony a závěrky), mlčí, pokud jde o tvůrčí inspiraci samotných snímků. Hovoří se o tom, že si Drtikol své snímky i jejich kompozici promýšlí, ale už se nedozvíme jak. Co zvažuje? Co vylučuje? Jedná intuitivně? Jedná racionálně? Němec sice naráží na souvislost mezi fotografováním žen v pozici Krista na kříži, sexuálním vzrušením a umělecky plodnou perverzností či například zmiňuje, proč chce Drtikol u fotografie Vlna co nejvíc snížit kameru („Máš v úmyslu ponořit se do těch vln za ní, dostat se pohledem na stejnou úroveň.“), ale čtenář má stále jen dojem prostého výčtu rekvizit. Navíc podobné přiblížení tvůrčího procesu se děje jen dvakrát — právě u zmíněných příkladů. Takže, je to všechno moc pěkné, ale co to vlastně znamená? Co ty fotografie mizející Prahy? Co fotky z příbramských dolů?

Čímž se dostáváme k dalšímu zdroji rozpačitosti: k dojmu významové potřanosti zaznamenaných epizod. Ty se k sobě vzájemně vztahují jen prostou časovou sousledností, nejsou tu žádné retrospektivy, opakované promýšlení, váhání (ano, i ta Drtikolova krátká životní deziluze a touha „projít jedoucím vlakem proti směru jízdy“ působí jen jako součást předem naplánovaného lineárního schématu, možná i strategie pro posílení finální katarze). Nazíráno touto perspektivou, text je dohromady spíš splácánina, nikoli působivá mozaika. Zkusím ilustrovat ještě na jiném příkladu: co třeba opakující se přízračný obraz shrbené ženy — „Nemá žádná prsa, zato záda ohnutá, a to břicho vystrkuje tak, že se jí suk-

ně vepředu zvedá vysoko nad kotníky, kdežto vzadu jí má úplně rozedranou, jak ji vláčí po zemi.“ — výborné. Nicméně to, že ji Drtikol nakonec potká ve vlaku — obyčejná venkovanka! — a ani neuzná za vhodné odpovědět na otázku, kterou k němu žena směřuje, působí absurdně, až směšně (což, hádám, nebyl úmysl). Proč tedy to symbolicky-mystické opakování, když zní dutě?

K dojmu vnějškovosti konečně přispívá i zvolený způsob vyprávění. Spisovatel několikrát vysvětloval, proč se rozhodl pro neobvyklou du-formu (dialogičnost, zprostředkování pohledu Drtikola čtenáři), a těžko mu tedy vytýkat nereflexivnost. Přesto pro mne tato forma zůstává dost nepřesvědčivá, a to především v souvislosti a v součinnosti se zmiňovanou mytologizující tendencí románu. Stylizovat text tak, že určuji, kam se druhý

dívá, co při tom říká, co u toho cítí, mi připadá skoro troufalejší než zavrhnutá ich-forma. Působí to autoritářsky, kazatelsky, osudově, neodvolatelně. Problematicčnost imperativů je

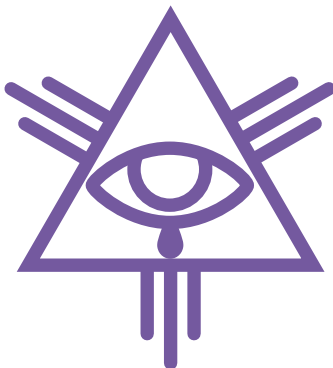
evidentní, proto jiný příklad. Třeba když Němec píše: „Nepatříš mezi ně. Nejsi ten typ člověka, který ke svému životu potřebuje společnost. [...] Jsi-li příliš dlouho mezi lidmi, vyhladovíš po sobě: po svém vlastním bytí, jež nikdo neruší a neporuší.“ — je to implicitní, ale stále rozpoznatelný hodnotový soud, který je nadto předveden jako konstatování objektivního stavu reality. Podobně vytrvalé recyklování romantických mýtů umělce/génia/buřiče a mýtu falše společnosti a společenskosti román vnitřně vyžírá, takže vlastně není divu, že se mění v klišé...

Němec píše: „Lidská potřeba uzavřených příběhů je veliká.“ Dovolím si doplnit: ne za tuto cenu. Myslím si, že funkce literatury nemá být čistě terapeutická a literatura by se jednoduše neměla podílet na mytologizaci reality. Měla by mnohem spíš přispívat k jejímu kritickému zhodnocení (což, pro jistotu připomínám, není totéž, co demaskování a odmítnutí). *Dějiny světla* to nedokážou a naplnění původního cíle porozumět historii a lidem skrze vyprávění je tímto znejistěno. Závěrem si říkám: Přibližuje čtenáři román osobnost Františka Drtikola? Příběh legitimizace fotografie z řemesla na umění? Prvo-republikovou společnost? Stačí stylisticky vybroušený text s řídkým sdělením? Ten výsledný obraz je pak jako hodně rozmazaná fotka.

Autorka je literární kritička.

Klidný mladý muž „František Drtikol“

Kryštof Špidla — Pavel Janoušek — Kateřina Kirkosová — Eva Klíčová



Literární kritici, brodící se po kolena v drobném kvítí soudobé české prózy, občas hovořivají o velkém románu. Velkém samozřejmě nejen počtem stran, ač ty se počítají i v těchto případech. *Dějiny světla* Jana Němce na první pohled vzbuzují očekávání, že čas onoho velkého románu právě nadešel. Jenže, jak už to tak bývá, všechno je složitější. Kdo chce vědět jak, nechť čte dále.

Kateřina Kirkosová pohlédla na *Dějiny světla* Jana Němce poměrně přísným zrakem, co na to pánové?

KŠ: Každé hodnocení je zároveň otázkou nastavení měřítek a jde podle mého názoru o oboustranný proces, tedy dílo samo spoluurčuje měřítka, podle kterých bude nakonec hodnoceno. Román *Dějiny světla* neskrývá ambice být zásadní výpovědí o světě (postava Františka Drtikola slouží v tomto případě jako její zprostředkovatel), a tudíž si zasluhuje výrazně přísnější kritéria než texty, řekněme, mainstreamové literatury. Nicméně slabiny románu nevidím ani tak v onom goethovském (mytologizujícím) přístupu — onen odkaz na klasický bildungsroman mi naopak připadá funkční —, jestliže je Drtikolův ži-





9 Dílo samo spoluurčuje měřítko, podle kterých bude nakonec hodnoceno. 6

Kryštof Špidla

vot ovlivněn konfliktem mezi klasickým pojetím umění a avantgardou, pak mi přijde střet mezi tradiční prózou a jistou fragmentárností jako produktivní.

Na druhou stranu negativně hodnotím spíše jistou ztrátu dynamiky vyprávění, popřípadě mizivou motivaci jednání postav. Chvilkami mi to připomíná například paměti Otakara Vávry, ve kterých je detailně rozebráno, jak se která scéna natáčela, jak se získávala jednotlivá povolení, ale chybí odpověď na otázku „Proč?“. V tom se ovšem s Kateřinou Kírkosovou vlastně shodují.

PJ: Čtu tento román jako projev ve světě velmi produktivního žánru, který ale v české literatuře víceméně absentuje, tedy životopisného románu, jenž kombinuje prezentaci faktů o životě určité osobnosti s její mytologizací, se snahou vykreslit hrdinův životní běh jako sled pozoruhodných a mimořádných událostí mířících k vyšší kvalitě. Tomu odpovídá způsob vyprávění i konstruování Drtikolova životního osudu jako cesty za světlem. Z této perspektivy je užití formy druhé osoby skutečně vybočením z pravidel, neboť do vyprávění včleňuje subjekt toho, kdo osobu, o níž se vypráví, oslovuje, tedy autora. Musím se přiznat, že jsem takovýto postup z počátku přijal s potěšením, jako odklon od pravidel středního proudu k literárnímu experimentu. Podle mne vyjadřoval potenciální možnost dialogu mezi vyprávějším a vyprávěným, čili i možnost určitého střetu, hodnotového konfliktu, či dokonce hádky. Záhy jsem si však uvědomil, že jde spíše o formální trik, který se velmi rychle zaběhne, stane se konvenčním, aniž by přinesl nějaké hlubší významy. Autor totiž nemá potřebu se se svou postavou hádat a přít. Naopak: kdykoli se dostane k něčemu, co v jeho chování a životě považuje za problematické, raději uhne stranou. Nepochybně proto, že by to mohlo rozbít popularizačně-mytologizující konstrukci celku. A to včetně závěru vyprávění, kdy Němec svého hrdinu vyjme z dobového kontextu a z jeho komunistického buddhismu (či buddhistického komunismu) vytvoří obdobné jablečné pyré. Jenže právě v reflexi takových chvil

neuvěřitelných rozporů mívá lidský svět schopnost začít o sobě skutečně vypovídat.

KK: Osobně jsem z celého románu měla dojem, že se postava Drtikola pohybuje trochu mimo dobové souvislosti, jaksi paralelně, jako neintervenující, ale rovněž fakticky nepodmanitelný subjekt. Hodně jsem přemýšlela, co s tím, zda to mohu kritizovat, protože ukázat Drtikola právě jako naprosto svobodného a výjimečného umělce byl dost možná autorův záměr pro otevření prostoru pro filozofující dialog. Nicméně i ten v románu chybí, jak se asi shodneme. A potom, když výpovědi k individuální i strukturní rovině jdou jen po povrchu, není moc čeho se chytit. Možná je symptomatické, že nejkrásnější scény z románu jsou ty, které zaznamenávají Drtikolovo dětství...

Zdá se mi, že *Dějiny světla* si na kritice vynucují subjektivněji formulované postoje než jiné knihy. Dráždí samozřejmě du-forma, jež může na někoho působit až autoritativně a pro jiného být signálem experimentu, ač posléze snad jen manýry. Mně osobně se líbí její přímočarost, která narušuje zautomatizovaný mnohoúhelník vztahu čtenář — postava — autor — vypravěč... Místo, kde se ono subjektivní hodnocení láme snad vždy, je právě protnutí mezi ambiciózností textu (historický námět, nejednoduchá uchopitelnost samotného Drtikola, uměleckohistorické a filozoficko-duchovní kontexty) na jedné straně a zároveň výběrem konzervativního žánru (životopisného románu) a chronologického lineárního vyprávění. Propast mezi komplikovanou osobností Františka Drtikola a harmonizující optikou autora (což chápu jako onu mytologizaci). Z tohoto rozklížení může vzejít jakési dvojí hodnocení, buď kritérii vysoké literatury, nebo žánru, kontraproduktivně a vypovídá o tom, že hranice mezi vysokou a střední hladinou literatury je ztracená. Možná už je nesmysl čekat



• Autor prokazuje schopnost poctivého studia pramenů i nadstandardní jazykovou a stylistickou dovednost. Jeho adresátem je pak čtenář „opravdických příběhů“, který skrze hladce plynoucí vyprávění získá základní představu o životě a díle dané figury. •

Pavel Janoušek

na formálně experimentální výboje, porovnávat text s nějakým hypotetickým dílem (neboť se mi nezdá, že by se v poslední době objevil onen zlomový, stylově paradigmatický román). Jak se vlastně lze dívat na *Dějiny světla* v kontextu současné prózy?

KŠ: Je fakt, že život ústřední postavy (záměrně neříkám Drtikola), navzdory jejím rozporům a době, ve které žije, plyne nakonec až příliš nevzrušivě. Událost b) následuje po události a). A paradoxně to platí i pro milostný život hlavního hrdiny. Jako by hloubka milostných vztahů zůstávala pouze napsaná. Nemůže to být tím, že vzhledem k postavám Elišky Jánské a Erviny Kupferové zkrátka není hlubší ponor možný? Nevím. Nicméně je třeba vy zdvihnout jeden fakt. Nenapadá mě pro něj příležitější označení než autorská poctivost, tedy precizní a promyšlená práce s prameny. Myslím, že v kontextu současné české prózy jde o neobvyklý jev.

A ještě k tomu dětství — ve sportovní terminologii se tomu říká přepálený začátek. Myslím, že právě ten vzbuzuje vysoká očekávání, a tudíž přísná měřítka pro zbytek románu.

Co se týče oné du-formy, tak v tomto případě se podle mého jedná pouze o gramatický jev, nikoli o skutečné narušení distance čtenář — postava — autor — vypravěč. Z hlediska vnitřní struktury vyprávění jde o autorského vypravěče v er-formě. Ono „du“ je pouze součástí vnější struktury textu.

KK: Myslím si, že i kdyby vzhledem k charakterním rysům jednotlivých Drtikolových lásek nebylo možné jít hlouběji, bylo by stále možné aspoň minimálně reflektovat samotnou tuto nemožnost, ne ji jen lehce přeběhnout, jak to Jan Němec dělá. Vadí mi taky porůznu roztroušená blazeovaná konstatování, například když se František rozhodne nevysvětlovat svému otci, co ho motivuje a přitahuje na fotografování ženských aktů: „Nepochopil by to. S jistým úlekem sis díky tomu uvědomil, že jsi ho v něčem přerostl.“ Přitom vysvětlení se nedočká ani čtenář — viz absentující motivace, jak jsem psala výše.

Taky by ji nepochopil? Nebo se předpokládá, že rozumí jaksi samozřejmě?

To všechno naznačuje, že román je nedotažený. Stylově je to myslím nadstandardní, i důkladnou rešeršní práci vnímám velmi pozitivně, ale ideově je to nehotové. Jinými slovy — nevádí mi nikterak, že nejde o „velký román“, ale zřejmě by textu prospěla delší doba zrání.

PJ: Pokud začneme o *Dějínách světla* uvažovat v kontextu současné české literární produkce, tak představují kultivovanou podobu čtenářsky přívětivého žánru, který u nás doposud schází, a už tím jsou vlastně zvláštní. Autor prokazuje schopnost poctivého studia pramenů i nadstandardní jazykovou a stylistickou dovednost. Jeho adresátem je pak čtenář „opravdických příběhů“, který skrze hladce plynoucí vyprávění získá základní představu o životě a díle dané figury. A až někdy přistě uvidí plakát, jenž ho zve na výstavu Drtikolových fotografií, půjde na ni rád a s přesvědčením, že o něm vše podstatné ví a že mu rozumí. Němcovi se podařilo pravidlům tohoto žánru bravurně dostat. A v tomto slova smyslu byly *Dějiny světla* čtenářským zážitkem i pro mne. Jenže zároveň ve mně zůstával pocit lítosti, že autor má na víc a nevyužil šanci, kterou si připravil. Možná že je to neoprávněné a nevědecké snění o jině, nenapsané knize, která by mohla být, kdyby... kdyby její autor našel odvahu vnímat a vyjádřit konfliktní, dramatické momenty hrdinova života a myšlení. Jít pod povrch jevů a vnímat jejich kontexty.

Poměrně drsného odsudku se románu dostalo ze strany Vladimíra Novotného (*Tvar* 21/13), který autorovi v podstatě vyčítá, že se ve svém „mladickém“ věku do něčeho takového pouštěl, že výsledek je příliš „konvenční“ — nafukuje to, co jste do jisté míry zmínili všichni. Nabízí se pak otázka, zda autor nepíše příliš sám sebe (jak by to bylo, kdyby žil Drtikolův život) spíše než Drtikola, zda tím neporušil „zákon biografie“. Nemyslíte, že skutečnost, že



- Osobně jsem z celého románu měla dojem, že se postava Drtikola pohybuje trochu mimo dobové souvislosti, jaksi paralelně, jako neintervenující, ale rovněž fakticky nepodmanitelný subjekt. 6

Kateřina Kirkosová

Jan Němec Františka Drtikola nevytěžil pokoutně (tedy nepřiznaně), ale že se jeho životem inspiruje takto naplno a vystavuje se porovnávání až v rovině psychologizujících spekulací, mohla knize ublížit?

PJ: Od lidí, kteří autora znají, jsem slyšel, že vlastně píše o sobě, ale nemyslím, že by to byl problém, který by běžný čtenář vnímal. Ani já jej nevnímám. A jestliže je tomu skutečně tak, pak je — literární — škoda, že sám sebe nevidí jako bytost vnitřně protikladnou.

KŠ: *Dějiny světa* jsou románem, tedy v první řadě fikcí. Nejsou tudíž biografií v pravém slova smyslu a postavy vystupující v románu jsou postavami literárními. Zda autor čerpá inspiraci ve svém vlastním nitru nebo v osudech Františka Drtikola, nehraje podstatnou roli. Navíc to nelze prokazatelně vystopovat. Ony psychologické spekulace jsou dokonce součástí daného žánru, tedy realistické a historické fikce. Tyto teze sice nejsou nikterak objevené, nicméně považoval jsem za potřebné je zmínit. Důležité je, zda text obstojí jako román. Jsem přesvědčený, že až na výše zmíněné výtky obstojí. A přesně jak

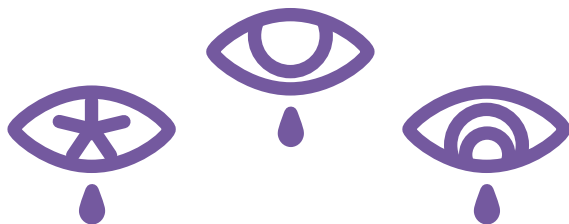
řekl Pavel Janoušek: To, že postava (alter ego?) není bytostí protikladnou, je především škoda literární, nikoli biografická či autobiografická.

PJ: Nevím, jestli jste si všimli, ale vlastně už nemáme o čem diskutovat a uchylujeme se k opakování tezí, které zazněly na počátku. I to něco vypovídá. Například že je to próza jasných kontur, bez vábivých hlubin.

KK: Ano, všimli...

KŠ: Jsem téhož názoru.

V podstatě se shodujeme, odchylky jsou pouze proporcionální, od nejpřísnější Kateřiny Kirkosové po nejlínějšího (a to je co říct!) Pavla Janouška. Zkrátka bude záležet na temperamentu čtenáře, do jaké míry jej absence risku a hazardérství v textu bude dráždit. Osobně si cením autorovy úcty k řemeslu a prostého faktu, že umí psát. To, že v celkovém vyznění nakonec vítězí hebký *biedermeier*, je zkrátka mimo vůli autora.



Filozofie ušpiněná dějinami



Zdeněk Staszek

**Rudolf Sloboda: *Krev*, přeložili
J. A. Pitínský a Ondřej Mrázek,
Větrné mlýny, Brno 2013**

Nakladatelství Větrné mlýny pokračuje ve své misi představit zdejšímu čtenáři slovenskou literaturu — v českém překladu. V šestém svazku z edice „Česi, čítajte!“ tentokrát došlo na jednoho z nejvýraznějších slovenských autorů druhé půle dvacátého století Rudolfa Slobodu a jeho román *Krev*. Svému titulu kniha dostává téměř doslovně — je hutná, vazká a přitom plná různorodých buněk, tekutá, opojná, budící obavy. Vzácná.

Rudolf Sloboda zůstává věrný své metodě tvorby, respektive jedna z jeho posledních knih, *Krev*, je vzorem tohoto způsobu psaní. Hlavní postava, bezejmenný hospodář, sdílí až podezřele moc biografických rysů se svým autorem, včetně bydliště v Devínské Nové Vsi, schizofrenické manželky, myšlenek na smrt nebo bohatého intelektuálního života společenského outsidera. Román nemá pevně danou strukturu, děj, či spíš sled událostí slouží jako rámec pro hospodářovy volně plynoucí meditace o společnosti, Bohu, marxismu nebo sexu, kapitoly na sebe chronologicky ani tematicky nutně nenavazují. Text se nezadržitelně valí vpřed, stejně jako hospodářův — a Slobodův — život. O unikátní čtenářský zážitek se zasadili také překladatelé, Jan Antonín Pitínský a Ondřej Mrázek, kteří obsáhlý, více než sedmi set stránkový román citlivě převedli do češtiny.

V *Krevi*, označované za nejlepší slovenský román dvacátého století, vrcholí všechny tendence přítomné v předchozích Slobodových prózách: literární tematizace vlastního života, neustálé kroužení kolem sebevraždy, vy-

rovnávání se s Bohem a katolictvím, rozsáhlé esejistické výlety do všech možných stran. Ty jsou nicméně zasazeny do unikátního historického kontextu československého přechodu k demokracii. Díky tomu, že Sloboda psal *Krev* v „přímém přenosu“ (první vydání je z roku 1991), se čtenáři skýtá jedinečné svědectví revolučních časů okleštěné o sametovou rétoriku, liberální blouznění, kapitalistickou nedočkavost a lyotardský entuziasmus. Namísto toho přichází svědectví stárnoucího muže, zakleslého v minulém, pochybujícího o současném a netečného k budoucímu.

Chýše z lidí

Aby nedošlo k mýlce, *Krev* rozhodně není žádná rozmáchlá historická freska slovenské společnosti v podání výrazného a v realitě usazeného vypravěče. Ačkoli kniha působí ve výsledku monumentálně, není to kvůli výšce její dramatické a historické klenby, nýbrž díky hloubce výpovědi, kterou Sloboda podává o lidské existenci. Dosahuje toho velmi nenuceným a přirozeným, téměř „lidovým“ vypravěčstvím, v němž se s nebývalou lehkostí mísí každodenní vesnický život s komunistickou pohádkou či existencialistická filozofie s pečením masa.

Hospodář přitom není žádný pábitel, všechny jeho historiky a vzpomínky, jakkoli mlhavé a rozbíhavé, nejsou samoučelné, nebo dokonce anekdotické. Do jedné totiž nechávají nahlédnout do hospodářovy (a Slobodovy) duše, do jejího vývoje a stavu. Rudolf Sloboda zdánlivě neregulovaným tokem slov nebuduje kaleidoskopické světy normalizačních a transformačních postaviček, naopak staví opevněnou chýši hospodářova nitra.

Do tohoto stavení, stejně jako do chalupy na Slovinci, kde se většina knihy odehrává, vstupují pochopitelně i další postavy. Svě místo v ní má jak duševně nemocná manželka, matka alkoholička nebo starý pes Šáh, tak také agresivní novinář, o generaci mladší milenka nebo

ke spolupráci nabádající estébák. Zároveň je ovšem jasné, že ačkoli hospodář až bolestivě nemůže ovlivnit chod dějin ani činy ostatních, není fatalista: pečlivě hloubá nad každou událostí, intelektuálně reflektuje a kritizuje vše, co mu přijde do cesty. A přesně tyto kritické odrazy lidí představují materiál, z něhož je Slobodův román vystavěn. *Krev* proto vyvolává intimní a monumentální dojem zároveň. Hospodář totiž nedělá problém během pár chvil přejít od líčení sousedských neshod kolem sdílené zahrady k až nietzscheovskému přemítání nad zlem a potom se ihned vrátit ke všednosti — protože jej třeba vyruší manželka navrátilví se z nákupu.

Sex, Engels, Kristus

Přestože se *Krev* dotýká až děsivě široké palety témat, nepůsobí dojmem planého plkání nad stavem světa. Rudolf Sloboda je v dobrém slova smyslu sobecký — pokud jeho hospodář přemítá o politice, společnosti nebo Bohu, pak zásadně pro potěchu z přemýšlení nebo z nutnosti vyrovnat se s nějakou zkušeností. *Krev* nemá mesianistickou pachut ani akademické ambice, naopak podává zprávu o filozofii v praxi a praktické filozofii. Tu realizuje hospodář téměř na každé straně: jako intelektuál v ústraní, věčný outsider se sklony k alkoholu a metafyzice, s rozbitou rodinou a minulostí v oficiálních strukturách socialistické republiky. Nezbyvá než filozofii žít, když o ní nelze s nikým mluvit. Lze přitom samozřejmě polemizovat, nakolik je toto únikem před skutečností a nakolik doopravdy vyrovnáváním se s ní. Je nicméně relevantní pokládat si podobnou otázku? Není vlastně únik způsob sobeckého smíření se se skutečným a naopak neustálá reflexe bláhou nadějí na pochopení světa?

Hospodář je v tomto ohledu samotářský cynik, zhnětený alkoholismem i okolnostmi, a utilitárně se snaží uchopit svět vším, co je intelektuálně po ruce. Řečené vyniká zejména v pasážích, kdy se vyznává ze svých křesťanských a marxistických kořenů — paradoxně je zde první věcí rozumu a druhé vášně a přesvědčení. S Bohem se rozešel v mládí, uhranut komunistickou ideologií, a až postupem času, zkušeností a stárí se s ním smiřoval. Nebylo totiž zbytí, marxismem se smířil s podobou světa, nicméně křesťanství potřebuje ke smíření se sebou samým. Podstatným rysem *Krve* je, že se toto smiřování nikdy neděje v nějakém bezčasi, ale, jak již bylo řečeno, v konkrétním kontextu každodennosti, což románu do-

dává téměř existenciální rozměr: hospodář rozmlouvá s Bohem a Marxem i při milování.

Navzdory zapomínání

Ani zachycená každodenní rutina ovšem není nějakým ahistorickým konstruktem. Díky autobiografickým rysům i zásadnosti historického období nám dává Sloboda pocítit sametové časy z neobvyklé a neočekávané perspektivy. Pryč je celá mytologie chrastění klíčů, Palachova týdne, smrti na Národní, demokratické oblevy na Letné a tak dál, jak ji každý rok na podzim recykluje ve svých pořadech ČT 24. Pryč jsou úvahy o historických příčinách pádu komunismu a železné opony. Zůstali pouze zmatení lidé, v jejichž životech se s novým režimem až tak moc nezměnilo, strnulé úřady, které prostě musejí fungovat dál, komunističtí kádři, kteří jediní ví, jak a co v republice funguje a co ne. Hospodář je navíc starý a revoluční či transformační nadšení jej až tak nezajímá — první svobodné volby do Národního shromáždění jsou pro něj spíše intelektuálním cvičením než životní nutností. Tou

je hledání nové práce nebo starost o vnučku.

Krev není historickým románem, ale paradoxně vypovídá zásadním způsobem o historii tím, že zdůrazňuje politické a mocenské kořeny dějinného vyprávění. Hospodář vypráví příběh nám známé společnosti v nám známých časech, nabízí dokonce jejich hlubokou a kritickou reflexi. Jeho interpretace ovšem není součástí sdílených dějin, nebyla do nich zahrnuta kvůli jeho kořenům v minulých strukturách moci i uvažování, kvůli tomu, že se nikdo neptal, možná kvůli jeho nedůvěře ve velké a historické. Jestli je *Krev* v něčem společensky důležitým románem, pak právě ve svém alternativním výkladu nových poměrů, a to nikoli obsahem, i když i ten by jistě mohl být inspirativní pro současné diskuse nové levice, nýbrž jeho sociálním či politickým usazením. Podobných interpretací a reflexí — asi ne tak brilantně napsaných a brisně kritických — by totiž bezpochyby šlo najít tisíce, na všech dědinách a ve všech městech, pravdivých vyprávění, ale nikoli odpovídajících Historií. Dějiny totiž vznikají až zapomínáním podobných příběhů a Sloboda nám jeden z nich, ten svůj, připomíná a s tím vrací hospodáře a s ním i člověka na krátkou chvíli do historie.

Autor je redaktor Hosta.

Jak je možné v sobě zkřížit
marxistu s katolíkem,
zvláště tam, kde dějiny
nejsou monumentální,
ale soukromé



Ještě američtější než Amerika



Sára Vybíralová

Joël Dicker: *Pravda o případu Harryho Queberta*, přeložila Michaela Marková, Argo, Praha 2013

Pod rouškou detektivního příběhu ukrývá mladý švýcarský autor Joël Dicker lekce tvůrčího procesu, řízné a banální jako box. Neostýchá se být naivní a nedělá si hlavu s originalitou. Jeho chuť psát „pro radost ze čtení, na niž se často zapomíná“ mu vynesla znechucené recenze i přízeň porot literárních cen.

Zdá se, že detektivní romány se stále častěji stávají spásou nakladatelství. Nejlépe severské bestsellery, které se čtou samy a přitom mají daleko k braku. Argo nedávno přišlo s detektivkou mírně neobvyklou, jednak co do nacionálně-geografického zařazení (francouzsky píšící Švýcar umístil děj románu do Spojených států), jednak zmínkou o ocenění na obálce: *Pravda o případu Harryho Queberta* získala Goncourtovu cenu gymnazistů, dále cenu Francouzské akademie, a byla dokonce nominována na „velkého“ Goncourta. Kdo by však od knihy pyšníci se prestižním labelem čekal hloubku a neotřelost, může být zklamán.

Městečko náhod

Hrdina románu, mladý autor bestselleru Marcus, se v akutním ataku „spisovatelské nemoci“ (tvůrčí krize) vydává navštívit svého bývalého učitele Harryho Queberta, obývajícího samotu poblíž zapadlého severoamerického městečka. Pronásledován nakladatelem, jenž mu po dlouhém čekání začíná vyhrožovat soudem, zde hrdina za pět minut dvanáct získá zároveň námět i příležitost zachránit přítele, když se na zahradě najde mrtvola dívky, se kterou měl Quebert kdysi poměr. Stereotypní zápletku

vyšetřování dávného zmizení dívky tušíme už z obálky. Jasně společenské struktury malého městečka, kde jsou všichni do zmizení tak či onak zapleteni, poskytují vyšetřování vděčné kulisy, přesto některé detektivkářské postupy působí upachtěně. Šťastné náhody rozplétající děj jsou okatě chtěné: veškeré materiály dokumentující vztah učitele s mladou dívkou tak Marcus najde hned v první krabici, po které z nudy sáhne, učitel se pak „nečekaně“ vrátí domů tak, aby Marcuse přistihl in flagranti a ihned mohl podat vysvětlení. Když pak Marcus hledá kompromitující důkazy v luxusním sídle boháče, zatímco si služebná myslí, že šel na záchod, najde je doslova vystavené za dveřmi, které náhodně otevře. Vedlejší postavy jsou obdařeny schopností rychlých soudů a úsměvnou důvěřivostí: když se středostavovská rodina dozví, že se dívka, do níž byl zamilovaný jejich drahý a až andělsky bezúhonný syn a bratr, ztratila ve stejný den, kdy zemřel i on, jsou ihned přesvědčeni, že ji zavraždil.

Některé momenty jsou tak přímočaře naivní, že se vnucuje podezření, že celá kniha je jakousi metakarikaturou sebe sama, případně napůl okouzlenou, napůl parodickou poctou žánru ve stylu Quentina Tarantina. Jak jinak interpretovat scénu, kdy Marcus zaklepe na dveře policejního inspektora a naléhá: „Chci, abyste mi vysvětlil, jak se vyšetřuje. Já vyšetřovat neumím. Jak se to dělá?“ Polopatičnost je zde ale míněna zcela vážně.

Přiměřeně komplikovaná zápleтка s pečlivě nadávkovaným rozuzlením se nijak nevymyká žánru. Pocítíme-li na zhruba padesáti posledních stranách (z šesti set!) skutečně vzrušení z četby a obdiv nad tím, jak předem připravené, dříve vyšetřovateli nesprávně interpretované elementy příběhu hladce zapadnou do jeho finální verze, není to nic, co bychom od dobrého detektivkáře neočekávali. Ne všechny motivy jsou ale důvěryhodné (opakované se vrací motivace mužských postav pouhým

strachem z toho, že dívka řekne, že se znají či že se se-
tkali) a přesvědčivost některých důkazů nám také může
vrtat hlavou (fakt, že spolu s mrtvolou se našel rukopis
prvního Quebertova románu, se považuje za dostatečný
důkaz k jeho odsouzení k smrti!). Závěrečné rozuzlení je
ale nečekané a konečná verze událostí sympaticky ne-
dramatická, skoro náhodná.

Kurz tvůrčího psaní pro mladé

Joël Dicker však v *Pravdě o případu Harryho Queber-
ta* míří za hranice detektivky, „exoticky“ (pro Francii)
zasazené do prostředí Spojených států. Onen „případ“,
o němž má vyjít najevo pravda, se totiž netýká jen dívky
Noly, ale také — a možná především — psaní. Ve vedlej-
ší, staccatově útržkovité, ale významově hlavní linii se
rozdívá bildungsroman o spisov-
atelském zrání. V jednatřiceti
lekcích vždy uvozujících kapi-
tolu se nám spolu s Marcusem
dostane spisovatelského a lid-
ského poučení. Obviněný starý
spisovatel, figurující jak v základní úrovni příběhu, tak
jako postava románu v románu, prochází zároveň knihou
jako guru. Banalitou a zároveň vehemencí rad přitom
připomíná sportovního trenéra: často ostatně psaní při-
rovnává k boxu. Harryho mentorování v úvodcích kapi-
tol, plně otřepaných frází a patetických přirování („psát
knihu je jako milovat“, „svoboda je neustálý boj“, „knih,
to je boj“) a užitečných konkrétností (první kapitola je
„základ“, druhá kapitola jako „pravý hák na čtenářovu sa-
nici“, zatímco „poslední kapitola musí být vždycky nejlep-
ší“), působí spíše otravně než hluboce. Spisovatelský elév
se zato nebojí klást náročné otázky a přičinlivě se optá:
„Jak se vlastně člověk stane spisovatelem? Jak dlouho
trvá napsat knihu? Jak si má být člověk jistý, že bude
mít vždycky sílu na psaní?“ Či na závěr: „Jak zjistí, že se
spisovatelem už stal?“ Jediným ospravedlněním těchto
floskulí je jejich částečná korelace s textem: stejně jako
tápe mladý spisovatel ve svém zrání, tak také vyprávěný
příběh několikrát změnil trasu. Spolu s pozvolným smě-
řováním k pointě prostřednictvím různých nedokona-
lých a postupně zavrhaných „vyšetřovacích verzí“ tak
dospíváme k všeobecnějšímu „odhalení“: psaní starou
realitu nerekonstruuje, zato ovlivňuje novou.

Příběh úspěchu neohroženého mladého hrdiny pod-
porovaného hecujícím koučem ostatně patří k americ-
kým klišé. *Pravda o případu Harryho Queberta* si v kli-
šé patřících k „americkému příběhu“ libuje, a to zcela
záměrně: Joël Dicker na svých webových stránkách vy-
světluje, že pochopil, že aby „mohl psát o Americe, musí

psát jako Američani.“ Dickerovu inspiraci však nelze
hledat jen v jeho literárním idolu Philipu Rothovi, ale
i v americké popkulturní, spíše televizní než literární
produkcii.

Směle ke klišé!

Již imaginární městečko, kde se příběh odehrává, je vy-
stavěno zcela v intencích „zapadákov“, kde se ale něco
stane“: kostel, střední škola, staré rodinné sídlo na břeh-
u moře a ovšem motorest, kde se smaží hamburgery
a všechny postavy se každodenně potkávají. Také po-
stavy zrovna neoplývají originalitou: pohledný a čistou
láskou zasažený mladý muž, svůdná i obětavá školač-
ka, namyšlená roztleskávačka a její ziskuchtivá matka,
drsný, ale v jádru dobromyslný seržant, zohavený a od-
strkovaný, ale o to nadanější
quasimodo, tupý policista, učí-
cí se pozvání na rande nazpa-
mět z papírku, boháč tající mor-
ální šrám z mládí... Otravná,
pečující Marcusova matka je

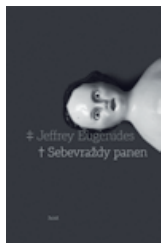
zkarikovaná tak přehnaně, že nejen že by nebyla uvě-
řitelná ani v animovaném filmu, ale není už ani vtípná.
K maňáskovitosti postav se poji místy silně nerealistická
přímá řeč, kdy policejní důstojník donucený přiznat ne-
legální sexuální kontakt s nezletilým děvčetem najednou
mluví jako v pornu: „Pak se dotkla mého *tvrdého* penisu.“
A čerství absolventi střední školy zřejmě postižení am-
nézií nám přímo v dialogu představí postavu: „Chodila
s námi na střední.“

Dickerův román je zkrátka američtější než Amerika,
nejenom „scénografií“, ale i celkovým vyzněním a sty-
lem, svérázně kombinujícím razanci, naivitu a zarytou
víru v úspěch. Na jednu stranu může přivést k zamýšlení
nad falešným pozlátkem literárních cen: jen díky slavné
Goncourtově ceně se tento nevýjimečný, bezelstný pří-
běh dostal do světové distribuce. (Hnidopišsky bychom
přitom mohli namítnout, že Argo v rámci PR čtenáře ba-
lamutí, když se na obálce ohání Goncourtovou cenou, ale
už nedoplní, že nešlo o hlavní soutěž, ale o sekci gymn-
zistů!) Na druhou stranu je možná právě přiznaná naivita
do značné míry intencionální devízou knihy: autor se
zkrátka nebojí ničeho, ani toho, že bude trapný, banální,
ohraný nebo patetický. „Myslíte, že se mi to někdy pove-
de? Napsat knížku?“ ptá se hned na začátku znejistěný
hrdina a dobrácký mentor odpovídá: „Tím jsem si jistý!“
Stejně tak odvážně si je jistý i Joël Dicker.

Autorka je literární kritička.



Tragédie každodennosti



Zuzana Fonioková

Jeffrey Eugenides: Sebevraždy panen, přeložila Martina Neradová, Host, Brno 2013

Po autorových románech *Hermafrodit* (*Middlesex*, 2002, česky 2009) a *Hra o manželství* (*The Marriage Plot*, 2011, česky 2012) se českého překladu dočkal i románový debut amerického prozaika Jeffreyho Eugenidese *Sebevraždy panen* (*The Virgin Suicides*, 1993). Příběh vylíčený v této knize se proslavil hlavně díky filmové adaptaci Sofie Coppolové *Smrt panen* z roku 1999. I samotný román si však zaslouží pozornost pro svou nenápadnou, leč důležitou výpověď o americké společnosti, pozoruhodnou vyprávěcí strategii i čtivě podaný nevšední příběh jedné všední rodiny.

Kniha se odehrává v sedmdesátých letech minulého století na předměstí velkého amerického města, pravděpodobně v Grosse Pointe poblíž Detroitu, kde také vyrůstal a dospíval Jeffrey Eugenides (narozen v roce 1960). Právě dospívání na předměstí, kam se po detroitských rasových nepokojích v roce 1967 stahovaly bělošské středostavovské rodiny, bylo autorovi silnou inspirací při psaní románové prvotiny. Jednak zde v hlavních rolích vystupují mladí lidé ve věku přelomu mezi dětstvím a dospělostí, jednak tkví význam celého příběhu z velké části právě ve vyobrazení společenského pozadí a prostředí, do něž je zasazen. Toto ztvárnění se Eugenidesovi vydařilo i díky netradiční vyprávěcí technice kolektivní-

ho vyprávěče. Román je tak prostředkován v první osobě množného čísla skupinou mužů, kteří vzpomínají na dobu svého dospívání. Ačkoli se dovidáme některá jména i něco málo informací o jejich nositelích, není možné určit, kolik osob tuto skupinu tvoří, ani je mezi sebou rozlišit — svou zaměnitelností a potlačenou individualitou jako by reprezentovali průměrnost obyvatel předměstí, o němž vyprávějí. Zdá se, že je vyprávěč poskládán z většiny těch, kdo byli v době vyprávěného příběhu dospívajícími kluky žijícími v dotyčné čtvrti, což autorovi umožňuje vytvořit pestrou mozaiku předměstského života, jeho zvyklostí a dění.

Příběh se točí kolem rodiny Lisbonových, zejména okolo pětice náctiletých sester, které přitahují většinu kluků ze čtvrti a zároveň pro ně představují nerozluštitelnou záhadu. V jejich domě vládne tvrdá katolická ruka paní Lisbonové, která dívkám zakazuje stýkat se s chlapci, omezuje je v oblékání a líčení, zkrátka se různými způsoby snaží zabránit jejich přerodu z dětí v ženy. Vyprávění začíná neúspěšným sebevražedným pokusem nejmladší z dívek, třináctileté Cecilie. I když se jí tentokrát podaří zachránit, o pár týdnů později se jí už sebevražda podaří, a to během večírku uspořádaného pro její povražení. Román pak sleduje další vývoj rodiny Lisbonových i postojů ostatních obyvatel čtvrti k nim. Snahy dívek vymanit se z tuhého režimu, matčino přitvrzení v podobě zákazu vycházení uvaleného na zbylé čtyři dcery a rozpad rodiny, doprovázený chátráním domu i dívčích těl. Chlapci ze čtvrti, kteří budou později příběhem vyprávět, vše bedlivě pozorují, ovšem pouze zvenjšku — tu a tam zahlédnou za oknem ruku některé dívky, dalekohledem sledují záhadně domlované a tajně prováděné sexuální akty jedné z dívek na střeše domu, dokonce si promluví s některými z jejích partnerů, ale nikdy neproniknou pod povrch.



Proměnlivá skládačka

Čtenář už od první věty ví, že sebevraždu nakonec spáchá celá sourozenecká pětice, takže o napětí detektivního ražení ani nejde. Přesto je samo vyprávění vlastně pátráním po pravdě a po příčinách i smyslu popisovaných událostí, především dívčích sebevražd. K rekonstrukci příběhu vypravěčům pomáhají předměty spojené se sestrami (blednoucí fotografie, zaschlá kosmetika, rozpadající se kousky oblečení a podobně), jež jako kluci nasbírali a nyní je nazývají exponáty číslo 1 až 97, dále rozhovory s pamětníky a hlavně jejich vlastní paměť. Vypravěči ovšem mají k dispozici pouze některé „dílký skládačky“ a nejsou schopni zaplnit zbylé mezery. Překážkou však nejsou jen nedostatečné informace, ale také povaha paměti a přirozená touha po jednoduchých vysvětleních. Vypravěči přiznávají, že se jim už brzy po sebevraždách podařilo „propojit svá tušení a teorie a vytvořit příběh, s nímž bychom mohli žít“. Jako by tedy nešlo o pravdu, ale o verzi událostí, která otupí bodavé hroty záhady. Nyní, o mnoho let později, jsou muži ovlivněni novými vědomostmi a zkušenostmi, jež se projevují i v jejich interpretaci líčených událostí. Když vypravěčský hlas o jiných dívkách říká, že je „čekala [...] vysoká, manželé, výchova dětí a zcela nerefléktovaná nespokojenost — jinými slovy: čekal je život“, odráží se v tom jejich vlastní zklamání z dospělosti. Tato deziluze se pak promítá i do způsobu, jakým zpětně vnímají děvčata Lisbonova a jejich rozhodnutí odejít z tohoto světa — vidí je jako někoho, kdo unikl šedi obyčejného života. Muži s dívkami spojují i skutečnost, že jsou „šťastnější ve snech než se svými ženami“ — vzpomínají na období, kdy jejich sny ještě měly alespoň teoretický potenciál se naplnit, a dívky pro ně symbolicky uvízly v této fázi. Že si příběh žije vlastním životem, se projevuje i v širším měřítku. Zatímco původně si lidé ze čtvrti sebevraždy vysvětlovali nakažlivostí adolescentní suicidity, jelikož tato teorie „leccos usnadňovala“, později „obrátili o sto osmdesát stupňů“ a začali je chápat jako předzvěst úpadku jejich „lepší“ čtvrti. Účelové tvarování reality je znát i v podání tragédie televizí, která si neláme hlavu s rozlišováním mezi fakty a výmysly, ale přesto je schopná svou verzí vnutit i obyvatelům předměstí, kteří oběti osobně znali. Četné proměny příběhu dívek Lisbonových reflektují fakt, že líčení minulosti se často řídí jinými kritérii než objektivitou a pravdivostí; zároveň poukazují na všeobecné neporozumění sebevražedkyním, neschopnost vžít se do jejich kůže.

I am lucky, vždyť ty taky

Nejsilnější stránkou románu je vyobrazení společenského kontextu příběhu. Autorovi se podařilo minimalistickým způsobem zachytit americké předměstí procitající z amerického snu: Eugenides se nerozmachuje k rozsáhlé sáze (na rozdíl od pozdějšího pětisetstránkového románu *Hermafrodit*, zasazeného do stejného prostředí) ani nenudí dlouhými popisy, přesto zprostředkovává plastický obraz místa, do něž čtenář díky kolektivnímu — a tedy mnoha rodin známému — vypravěči získává až intimní vhléd. Poznáváme předměstí a jeho „neslanou nemastnou uniformitu“, místo, kde je všechno „přesně podle plánu“ a kde se radši přemůžete a rozvésíte před domem vánoční žárovky, i když vám pár měsíců po smrti dcery moc do slavení není, než abyste přiznali, že snad nejste tak *happy* jako všichni kolem. Kde lidé dbají na formu, aby se nemuseli zabývat obsahem, takže udržování trávníku má status příkázání, kdežto o opravdových problémech se zásadně nemluví. Jako by oběťmi tragédie nebyly dívky, ale všichni ti, kdo zůstali naživu a zažili úpadek svého města (spojovaný zejména s krizí automobilového průmyslu a protesty proti rasové diskriminaci) i nezáživnost nalinkovaného dospělého života. Příběh jediné rodiny tak získává mnohem širší přesah — podává zprávu o vyprázdňování předstíraného štěstí a konvenčního života v materiálním blahobytu.

To vše dostaneme naservírováno svižným, čtivým stylem; přes neveselé téma nechybí humorné okamžiky i pasáže, kdy čtenář pravděpodobně s nostalgickým úsměvem zavzpomíná na vlastní dospívání. K příjemnému zážitku přispívá i překlad Martiny Neradové, které se přes některé drobné přehmaty (například: „Cecilia, the youngest, [...] had gone first“ vyznívá jinak než „První odešla nejmladší Cecilia“; Ital Dominic, jenž uměl anglicky jen pár slov, si při klení podivně lehce poradí s deklinací) podařilo vytvořit velmi přirozeně znějící a příjemně plynoucí text. Kniha bohužel prošla nedokonalou jazykovou korekturou a v textu tak zůstalo několik rušivých hrubek, nicméně dojem zůstává kladný.

V jednom rozhovoru Jeffrey Eugenides říká, že spisovatelé by měli při psaní knih předstírat, že píšou nejlepší dopis svého života pro svého nejchytřejšího kamaráda, což jim pomůže vyhnout se přílišnému vysvětlování. V duchu tohoto kréda *Sebevraždy panen* neznudí a neunaví, ale ani neurazí čtenářův intelekt.

Autorka je anglistka a literární vědkyně.

Román o frustrující průměrnosti





Hledání ztraceného otce

Prozaik napsal esejistickou reportáž o cestě do země svého otce

★★★

„Od babičky, strýců, tet a ostatních příbuzných jsem věděl, že otec do Československa přijel jako student ekonomie na konci padesátých nebo na začátku šedesátých let a někdy v polovině šedesátých let byl povolán zpět do Konga. Když chtěl, aby matka společně se mnou odjela za ním, odmítla.“ Reportáž, která je ve Zmeškalově knize sepsána, se týká především otcovské strany. O matčiných příbuzných se dozvíme jen to nejnnutnější — že pocházeli z Kladenska a matka Anna se narodila pár dnů po atentátu na Heydricha, v červnu 1942, zároveň krátce po tom, co s její rodnou Bělčí sousedící Lidice byly srovnány se zemí. Zmeškalova babička vychovávala dceru coby svobodná matka, takže porozumění pro rozhodnutí, které dcera učinila o čtyřicet let později, bylo pochopitelné. Matčin charakter líčí autor podrobněji v jediné kapitole — Anna — nastiňující introvertní ženu, svérázně vyhraněnou, co se týče zaměstnání: „Zhruba po čtyřech až pěti letech se vždy s někým pohádala a odešla.“

Svou knihu rozvrhl Tomáš Zmeškal do dvou částí. První je o neúspěšném, v průběhu let několikrát opakovaném hledání, o byrokratických bariérách a nedosažitelnosti informací v předinternetové éře. Oproti tomu je druhá část plynulejší, pozitivní, neboť k autorovi se dostaly informace nejen o jeho zploditeli, ale zároveň zjistil, že má řadu vstřícných sourozenců, kteří mu s radostí představí zemi, z níž jeho otec pochází. Zmeškal samozřejmě přichází do Konga jako cizinec s odlišnou kulturní zkušeností, byť, jak podotýká: „Afričany jsem celý svůj život vytrvale studoval.“ Zároveň uznává, že „Afričané z Afriky byli zkrátka jiní“. V okruhu nalezené části rodiny přesto upřímně odhaluje „příbuznost“, podobu a gesta, to vše z pohledu nevlastních sourozenců, neboť otec je paralyzován vážnou chorobou.

V okamžiku, kdy Zmeškal zjistí, že jeho otec žije, v jakém je stavu a že nejlépe bude ho osobně navštívit, také jeho líčení dostává spád a stává se poutavějším. A to nejen proto, že očekáváme, „jak to dopadne“, také vypravěč, zdá se, podléhá pochopitelným emocím, které vzbuzuje cíl dlouholetého a často ve slepých uličkách bloudícího pátrání. Proto také přemýšlí o smyslu svého úsilí, protože období synovsko-otcovského vymezování dávno minulo a ten, který by mu mohl osvětlit pravé důvody, proč jej opustil, toho není fyzicky schopen.

Vzhledem k tomu, že sám autor nevnímá své dílo jako stylizovaný příběh, ani ho tak nevystavěl — kniha je souhrnem poznámek, poznatků geografických i historických, osobních úvah a srovnávacích reflexí —, nabízí se otázka, jaký závěr a dojem si má

čtenář utvořit. Jistě je to podnětné upozornění na krvavou minulost, ať v době nadvlády Belgie, anebo během vlastních politických zápasů. Pokud chtěl autor porovnávat své evropské kořeny s těmi africkými, je zřejmé, že prostředí, v němž vyrůstal, pro něj bylo výraznější. Ostatně chlad, odstup, s nímž Zmeškal své prožitky zapisuje, poukazuje na to, že nějaké problémy s identitou neměl a nemá. Svého otce našel a rekonstruoval dávné etapy jeho života. Zmeškal bez patosu naznačuje, že své pátrání dokončuje spíše z povinnosti než z potřeby, psychického hnutí či citového očekávání. Také proto je jeho kniha skutečně reportáží, itinerářem cesty do Konga, s předchozími poznávacími exkurzami do Londýna, kde autor několik let žil, a do Belgie, kde byl na stipendijním pobytu.

Jestliže na počátku nebylo zřejmé, zda autor hodlá sledovat hranici mezi niterným pocitem nepřítomnosti otce a osobním pocitem jinakosti, pak nakonec se hlubinné sondě vyhýbá. Zůstává u povrchních úvah a čtenáře seznamuje s komplikovanými dějinami africké země. Jsou to informace obecně dostupné, zpeřené autentickými dojmy. Tomáš Zmeškal sepsal svůj deníkový bedekr z africké pouti, upozornil na komplikované vztahy, předsudky. Chtěl si splnit předsevzetí, úkol. To se mu podařilo.

Milena M. Marešová

Tomáš Zmeškal: Sokrates na rovniku. Rodinné reportáže, vzpomínky, zápisky, naděje, Mishkezy, Praha 2013





Byl rok 2005 pro Celebritánii zlomový?!

Někdejší „osamělý běžec“
napsal humornou novelu
parodující svět bulváru

★★★

Novelu *Popík* vydává Zdeněk Zapletal po dlouhých třinácti letech (nepočítáme-li výbor z díla *Best of Vol. I* z roku 2010). Tento hiát však nemusel trvat tak dlouho. Knížka byla už v roce 2005 připravená k vydání v tehdejší Petrově. Ústřední téma novely — prostředí šoubizny — pracuje, jak se domnívám, na stále stejných petrifikovaných mechanismech, a tak lze konstatovat, že těch několik let knize na aktuálnosti neubralo. Při pohledu na autorův životopis zjistíme zajímavý paradox — že teprve až po roce 2005 začal jako autor námětů, scenárista a „storyliner“ pronikat do prostředí vlivných médií.

Podobný osud potkal i Zapletalovo alter ego v *Popíku*. Normal Majer „byl kdysi úspěšným spisovatelem. Teď už knihy nepsal. Všichni jeho čtenáři byli mrtví. Bud doslova, nebo obrazně.“ Během prvních čtyř kapitol uvede Zapletal čtenáře do děje vtipnými a svižnými dialogy. Ve zbytku knížky se toho už moc dalšího nestane, respektive nestane se nic, co by překvapilo.

Nic nechybí a nic není navíc v tomto s bravurou a bez machy napsaném entré, kde se budoucí *imidžmejkr* Normal seznamuje s manažerem Debem, který hlásá, že „normalita je nenormální“, a chce jen dobro pro svou ovečku Maxima Flexu, vítěze reality show a kéž by budoucího zpěváka: „aby se Flexa dostal na stránky jakýhokoliv blbého, posraného bulváru“. Zdeněk Zapletal nepochybně provedl jisté aktualizace stavu textu z roku 2005 — mám za to, že Ewa Farna tehdy ještě tahala kačera (její první singl „Méls mě vůbec rád“ byl nahrán až v roce 2006). Naopak jméno jako Bohuš Matuš bude brzy zapomenuté jako jména stavitelů Stonehenge. Ale Normalův syn či „květinkový liberál“ Natan budou věční. Příznačná je informace, kterou o něm podává jeho sestra Mina: „Kde by byl. Po té mírové misi v Africe si plánuje jen cesty od hajzlu k hajzlu.“

Je velická škoda, že se *Popík* nedostane do rukou čtenářům oněch „posraných bulvárů“. Možná by zjistili, na jakých principech je tato kultura (kultura snad spíše v biologickém slova smyslu) postavena. Ale je docela možné, že to dávno vědí a všichni dohromady fungují jako „suchar Debo“, který vizionářsky definuje Maxima Flexu — a fakticky každou soudobou celebritu: „Bude se líbit všem. Vod těch, co poslouchali Waldu a Pilarku, přes Wabiho Daňka, Nohavicu, Dana Landu, Pepu Vojtka, Lucii Vondráčkovou, Kryštofa,“ a tak dále *da capo*.

Musím přiznat, že při četbě této útlé knížky jsem měl nutkavý pocit, že jsem si omylem vzal z knihovny nějakou děsivě morózní dystopii, jakýsi *Brave new world*. Zapletal sice popisuje s nadsázkou realitu či reality show, kde žijeme, ale kde

se ani Normalovy nejkrkolomnější peripetie zcela nevymykají našim zkušenostem nebo alespoň dohadům. K takovým fenoménům, jako je obec *Vyjebany* a její obyvatelé *Aranka Zlatá* a *Vincent One Gott*, přijdete nejen v první trafice, ale i na vysoké škole při studiu nové americké literární teorie. Téměř mě nítí nostalgie po „generaci osamělých běžců“. Ale ta je pryč, jak píše Zapletal v sedmé kapitole: „Norm už ale zpíval píseň toho, koho chleba jedl.“

Nebudu prozrazovat rozuzlení příběhu (byť, jak jsem již naznačil, není neočekávatelné), ale přece jen napovím, jak to dopadne s chlapem ve světě, kde žijí „nažhavené reportérky, samé pozitivní workoholičky s permanentně vysokou hladinou adrenalinu v krvi, co nikdy nespí a mají asi tisíc nápadů za minutu“. V závěrečné kapitole označené čísly 65–85 (což kapku upomíná na *Krvavý román*, který musel starý Paseka narychlo v jediné kapitole ukončit, neboť mu už došly papíry na další tisk) jsou sympaticky shrnuty nadějně vyhlídky starého muže: „Teď byl na tahu stvořitel.“

Mimochodem je velmi zajímavé, že v roce 2005 vyšla tematicky příbuzná, byť poněkud „vianovštější“ novelka Jana Nejedlého *Hvězdné války. Epizoda bitva o Celebritánii*.

Patrik Linhart

**Zdeněk Zapletal: *Popík*,
Novela bohemica, Praha 2013**





Tolikero nožiček tolika včel

Sbírka jemných vybočení k zapovězenému

★★★★

Vzít do ruky tuto precizně vyvedenou knihu je radost. K trojici jmen — Jiří Dynka, Jiří Veselský a Miroslav „Tarzan“ Tichý — mi hned při jejím otevření a pohledu na záložku, na fotografii čtoucí dívky v plavkách, na skvrny prosvítajícího slunce na polonahé kůži, naskočilo jméno další. Asociaci nebylo možné potlačit: „Byla to ona — měla stejně křehká, medová ramena, stejně hedvábná, vláčná nahá záda, stejnou kštici plavých vlasů. [...] S děsem i rozkoší (král pláče štěstím, trubky vřeští, chůva je namol) jsem opět spatřil její roztomile zatažené břicho [...] V tom sluncem prozářeném mžiku, kdy můj pohled sklouzl na klečící holčičku (její oči mrkaly přes tmavé brýle — malý Herr Doktor, který mě měl vyléčit ze všech neduhů), [...] stačilo vakuum mé duše nasát každíčkový detail jejího planoucího půvabu.“ Ano, *Lolita*, Nabokovova *Lolita*.

Nejenom *Lolita* ale představuje moderní literární prototyp esteticko-erotického zaujetí „mimo dobro a zlo“, mimo morální kategorie. Již Nabokovovu ranou prózu *Čaroděj* lze číst jako přesnou

„definici“ jednoho typu básnického vnímání. Zdá se, že zjitřené představivosti zasažené skutečností, básnickým okem okamžitě rozkládanou na další obrazy, zvláště vyhovuje „objekt“ jaksi neúčastný, žena-dítě, nevědomá nebo ne si zcela vědomá své role v této hře. Intenzita okouzleného pozorování jako by předem vylučovala rozvíjení milostného dialogu dvou dospělých bytostí. „Hodnota“ zvoleného objektu spočívá ve spuštění eroticko-estetických reakcí v básnickém subjektu. Pouhá roztomilost ani mimořádná krása (*jaká se vidí jednou za dvacet let*) však nestačí k nabodnutí onoho tajemného erotického nervu. Teprve míšení gracie s lhotejností až vulgaritou (třeba *poněkud prázdné oči fatálně přitažlivé dívenky z Nabokovova Čaroděje*) vytváří napětí, teprve narušování stereotypů má sílu nejvyšší fascinace.

Celou škálu těchto jemností a vybočení k zapovězenému nabízí přítomná kniha, která sestává ze dvou oddílů. V prvním Jiří Dynka předkládá své básně — „medailonky“ dívek z dopisů, jež mu v letech 1988—2002 posílal Jiří Veselský. Dynka dopisy kolážovitě zpracoval do podoby vlastního básnického cyklu. Ve druhém oddílu najdeme dosud nepublikované texty Jiřího Veselského, o nichž jejich autor v jednom z dopisů Dynkovi říká: „Píši si teď takové krátké řádky nerýmované... jásavě... skoro bez ostychu vůči lidem...“

Pouhá přátelská poklona básnictví Jiřího Veselského a vcítěná inspirace jeho psaním přece jen není tím, co dělá tuto publikaci cennou. Dynka sestavil knihu svou, jeho autorské gesto sceluje heterogenní texty v nové dílo — a to jak na úrovni řazení básní (či „postskript“, která nabývají podobu

básní dalších), tak na úrovni montáže v prvním oddílu. Rafinovanost Dynkovy metody se vyjeví až při opakovaném čtení a zpětném listování.

Na rozdíl od Veselského lyrické, až „čínsky oproštěné“ básnické linky bez výrazných zpochybnění erotického chvění, z něhož tato poezie vyrůstá, se Dynkův cyklus jeví plastičtější: v kaleidoskopických „medailonech“ dívek uvízly přesně zakomponované střípky komentářů, humoru, (spřízněného) odstupu. Právě těmito odbočkami „jinam“ od citátů Veselského básní se Dynka prolamuje k dalším, v nejlepší smyslu slova postmoderně namíchaným textům: „BARBORKA / aneb cokoli řekneš o ženě, je pravda... / Libezníček... studánečka... BARBORKA / je bezohledný šutr!“ A pak situace, kterou zná snad každý básník, jenže málokterý si to dovede užít jako Veselský: „dívčí zadek vytřený jeho milostnou básní, jí věnovanou: taktó se pro ni [...] stává / skutečně potřebnou!“

Možná se zdá, že se tady příliš sází na lechtivost zakázaného a zároveň už dávno etablovaného. Vždyť i fotografie Miroslava Tichého jsou dnes světoznámé. Když se však zadíváme na obálku knihy a přivěeme oči, napadne nás, že před sotva zřetelnou křivkou boků dívky uprostřed by poklekl sám Botticelli.

Wanda Heinrichová

**Jiří Dynka: *Krev na onom světě Jiřího Veselského*,
Druhé město, Brno 2013**



Kolo (ne)štěstí

Detailní biografie nezvedené české dcery

★★★★★

Malířka Zdenka Braunerová inspirovala svou přítelkyni Růženu Jesenskou k napsání *Legendy ze smutné země*. Chtěla v ní zachytit „obraz duše ženy“, kterou si přivlastnil český národ — Zdeňky Havlíčkové. Na to, jaká byla jediná dcera národního hrdiny Karla Havlíčka Borovského, se nyní rozhodla podívat ženským pohledem jednadvacátého století česká historička Milena Lenderová v hermeneuticky laděné biografii *Dcera národa?*. A snad i ji k bádání inspirovala Zdenka Braunerová, dcera Františka Augusta Brauner, jednoho z poručníků mladé Havlíčkové, jejíž život zmapovala v předešlém životopise (*Mladá Fronta*, 2002).

Lenderová citlivě rekonstruuje individuální ženský osud v obecnějším dobovém kontextu třetí čtvrtiny devatenáctého století. Ženy, která se sice už mohla vzdělávat, ale o svém osudu a budoucím muži rozhodovat nesměla. Národní sbírka v podobě loterie, jež byla uspořádána z popudu českých žen a určena na Zdenčino zaopatření, zne-možnila vytvořit z jejího života nějaký sociální typ. Jako žena

patřila nejen poručníkovi, ale také národu, který se jí složil na věno. Což se ukázalo, zejména když vyšel najevo její vztah s baronem Quidem Battagliem, rakouským důstojníkem. A způsobil skandál a pomluvy z řad české veřejnosti. Celou knihou tak prochází téma vztahu jedince a národa, ať už z úhlu svobody jednotlivce a povinnosti národu, anebo újeji látka nacionálně motivované činnosti žen. Mimo to je zajímavé sledovat střety žen (Zdeňky Havlíčkové a Terezy Novákové, Růženy Jesenské a Elišky Krásnohorské), jejich hodnot a životů i jak se mimo jiné lišil jejich vztah k národu.

Autorka se nesnaží o rehabilitaci Zdeňky, cílem je zaplnit bílá místa v jejím životě. A to se jí daří za pomoci množství ucelených informací a detailů, snaha vypovědět všechno ale čtenáře někdy doslova zahlcuje. Text se rozvíjí plynule a logicky, mohutní nabalováním lidí a míst vztahujících se nějakým způsobem ke Zdeňce, ani pěstouni, učitelé, školy nezůstávají z historie vytrženými jmény, ale vždy jsou uvedeni v souvislostech. Nad to se Lenderová výborně poprala s ne-utříděnými, často neověřenými údaji a s roztržitostí pramenů vztahujících se ke Zdenčinu životu — zejména korespondenci a deníku —, k níž došlo i četnými opisy. Využila také dosud neznámý zdroj informací a do svého výkladu zahrнула zviditelňování Zdeňky prostřednictvím výstav věnovaných jejímu otci.

Lenderová Zdeňku Havlíčkovou vykresluje citlivě jako skutečnou cítící a myslící lidskou bytost, ne jen jako figurku v rukou nacionálních ambicí, dceru národa, který ji zlomil, chtěl určovat, koho si má vzít, a staral se pečlivě také

o její finanční záležitosti (Zdeňka i její poručníci museli vykazovat každý utracený halér). Zejména oddíl věnovaný Zdenčiným láskám ukazuje její základní povahový rys — nerozhodnost. Vedle popisu dětství, dospívání, lásky a úmrtí čtyřiařicetileté Zdeňky na tuberkulózu, včetně kapitoly věnované jejím kořenům — portrét Havlíčka jako politicky a společensky angažovaného novináře je snad dostatečně známý, objevné je ovšem vypíchnutí jeho vztahu k ženám —, je poněkud netradičně svébytným komponentem životopisná rekonstrukce jejího druhého života ve slovesném umění, táhnoucího se až do dvacátého století. Je zajímavé sledovat posun od zrádkyně k oběti, a vůbec přesuny kladných a záporných postav. Lenderová zachycuje i odborné literární biografie Zdeňky Havlíčkové, o těch pojednává hned úvodní kapitola, v čele s prací kulturního historika Cyrila Merhouta.

Knihla bezesbytku splňuje nároky takto pojatého životopisu, ve kterém „zobrazovaná postava přispívá k porozumění struktury lidského bytí na světě, je zobrazována v určitém historickém a sociálním kontextu“. Havlíčková se přes svůj mimořádný osud ukazuje jako příkladná pro charakteristiku doby, ve které žila. Nejpřínosnější je na knize zevrubnost, s jakou Lenderová vytěžila život národem milované a odvrhnuté Zdeňky Havlíčkové.

Martina Siwek Macáková

Milena Lenderová: *Dcera národa? Tři životy Zdeňky Havlíčkové*, Paseka, Praha — Litomyšl 2013





Zatrolená slátanina

Román o lidech a trollech není víc než utahaná detektivka bez napětí i logiky



Zajímavý nápad, skvělý úvod a pak pět set stran bezduché nudy. Tak nějak by se dala ve třech bodech charakterizovat druhá kniha švédského spisovatele Stefana Spjuta s tajuplným názvem *Stallo*. Co se na ní vsutku povedlo, je slogan „Tam venku jsou opravdu trollové. A kradou naše děti“ a mrazivá obálka se žlutými rozšířenými zornicemi prořezávajícími se mlhou. Co tedy na první pohled čekat? Děsivý horor, napínavý thriller, mysteriózní román, který čerpá ze severské mytologie, nápaditou žánrovou fúzi absorbující i magický realismus. Jenže co skutečně nabízí? Upachtěnou detektivku se směšnou zápletkou, s předvídatelným rozuzlením, s jedinou napínavou scénou; trapnou literární road movie bezkrevných postav.

Úvodní scéna si pohrává s představivostí čtenáře, jemuž nabízí jen náznaky. Pomalu vytváří houstnoucí tísnivou atmosféru, když matka s malým chlapcem vystoupí z auta a odcházejí k chatě, kde mají několik dní zůstat. Mistrně vystavená expozice, v níž

téměř slyšitelně šelestí stromy nebo praskají větve, pomalu se vkrádající svíravý pocit nejistoty, mrtvý netopýr. A pak dítě prostě zmizí. Následným stříhem se nejen děj přesune o čtvrtstoletí dál, ale bohužel Spjut-umělec se promění v Spjuta-řemeslníka, kterého byste si podruhé nepozvali.

Vyprávění je naprosto fádni. Nepomáhá, že ho autor rozdělil do dvou paralelních, pravidelně se střídajících linií. První, statická, zachycuje dění na statku v lese, kde žije podivná rodina, která se stará o čtyři trolly a množství dalších fantastických bytostí. Druhá, dynamická, sleduje pátrání pečovatelky Susso Myréonové, její matky a bývalého přítele po trollech a nově také po uneseném chlapci. Vyprávění sice má pravidelný rytmus, ale kupodivu postrádá tempo, což je u detektivního románu zásadní nedostatek. Cesta pátrací trojice napříč Švédskem se neskutečně táhne, protože jí chybí napětí i momenty překvapení. Každá zastávka je jen ukazatelem k dalšímu místu, každý člověk, s nímž se setkají, je ochotný se jim dříve nebo později svěřit se svým tajemstvím a ještě poradí, kam se dál vrátit. Snad trochu pochopitelné je jednání matky, která se rozhodne dělat své dceři řidičku, protože si uvědomí, co musí prožívat matky, jimž unesou děti. Psychologii postav, bez níž se moderní detektivní thrillery už těžko obejdou, kniha postrádá. Záhadou zůstává, proč s nimi jede i bývalý přítel hrdinky. Není to ani statečný ochránce ani zábavný ňouma, jejich vztah zůstane plytký stejně jako na začátku, akorát po pěti stech stranách zvedne po velké námaze jeden poklop. Kdyby s sebou vzaly vycpaného medvěda, mělo by to větší efekt. I když... Ke konci cesty jim dělá společníka

stará vypelichaná veverka, která se dokáže vkrást do myslí lidí a vnutit jim, co mají dělat. Hlavně jí tedy mohou čtenáři poděkovat, že nekonečné pátrání přeci jen dospěje do konce. Neméně zoufalé je i vysvětlení, proč vlastně trollové potřebují děti. Kdepak jako žrádlo, ale pro uklidnění, které jim přináší dětská radost. Jaké potřeby mají trollové, to se odhadnout nedá, ale potřeby malých dětí ano. Opravdu si autor myslí, že hromady hraček nebo přítulní skřítkci mohou nahradit dětem rodiče? Nemohou. Tudíž nejsou šťastné a radostné, tudíž trollové nebudou nikdy klidní, tudíž premisa románu nemá logický základ, tudíž kniha nemá smysl.

Pokus obohatit žánr severské detektivky, respektive thrilleru nevyšel a je otázka, zda by se to vůbec podařilo, i kdyby autor promyslel alespoň základní motivaci. Zřejmě není pochyb, že Stefan Spjut bude pokračovat ve své literární tvorbě. Můžeme jen doufat, že příště se nespustí ještě hlouběji, nesestoupí do Valhally, nevytáhne na světlo valkýry nebo z božského panteonu nestáhne Odina, Thora, Baldera a další.

Pavel Portl

Stefan Spjut: *Stallo*, přeložila Azita Haidarová, Host, Brno 2013





Host do domu, hůl do ruky!

Brilantní román o tom,
že je někdy lepší být na
samotce než na svobodě

★★★★★

Paní Leeová pořádá každoroční večeri se „zvláštními“ hosty, když tu se jednou uprostřed hodování a hloupé konverzace jeden z nich zvedne, zamkne se v hostinském pokoji (s koupelnou) a týdný odmítá vyjít ven. Komunikuje pouze vzkazy na papírku, které podsouvá pod starožitnými dveřmi. Opačným směrem mu pak zoufalá hostitelka posílá tenké plátky šunky a jeho dobrovolné vězení způsobí v noblesní londýnské čtvrti senzací. Přesně takovou bizarní situaci se začíná poslední román skotské prozaičky Ali Smithové.

Tímto poněkud výstředním hostem zmatené paní Leeové je tajemný Miles Garth, kolem nějž se zápletka točí. Miles ale slouží hlavně jako průsečík, neboť on se kdysi mihnul v životě každého ze čtyř vypravěčů: čtyř hlavních postav románu, z nichž každá vnáší do bizarní situace svůj společenský kontext, své zvláštnosti i zkušenosti a svůj výklad Milesovy dobrovolné internace. Paní Leeová zavolá na pomoc Annu, která se s Milesem před mnoha lety setkala

jako studentka. U stolu seděl také Mark, homosexuální redaktor, jenž kdysi s Milesem zhlédl v divadle Shakespearovu hru poznamenanou zapnutým mobilem jednoho z diváků. Jeho „konverzace“ s mrtvou matkou promlouvající k Markovi ve verších patří k nejvtipnějším momentům knihy. Svým pohledem na situaci přispěje i sousedka May, s níž Miles truchlil po smrti její dcery. May trpí stařeckou demencí, a přesto (nebo právě proto) její názory a postoje působí mimořádně podvrtně. Poslední kousek skládačky doplňuje Brooke, desetiletá — na svůj věk až podezřele chytrá — dívka ze sousedství, která klade otázky tak, že by ji ne jeden dospělý nejraději také někam zavřel. Smithová tak z několika pohledů skládá mistrovský, melancholicky laděný román nabízející reflexi stavu našich věcí, jakož i nesčetně zajímavých detailů o hudbě. Na dosti surrealistickém pozadí života rodiny Leeových a jejich problémů s vtrělcem, který se mezitím stane lokální celebritou, vystupuje do popředí reálná potřeba vlastního soukromí, izolace i zdravého odstupu od vlastní minulosti. V době sledovacích kamer, chytrých mobilů a digitálních stop zaznívá překvapivě naléhavě. Autorka zkoumá existenci skromného, intimního života jako upřímnější a zajímavější protiváhy sdílenému a obnaženému životu v éře Googlu, Facebooku a Twitteru.

Jméno Ali Smithové má ve Velké Británii značný zvuk, ani českému čtenáři by neměla být úplně neznámá. Vyšly u nás jak *Jiné povídky a jiné povídky* (1999, česky 2005), tak i známější, oceňovaný a do češtiny skvěle přeložený román *Hotel Svět* (2001, česky 2007) postavený na podobné

kostře jako *Tam někde za duhou*. Kdo zná rukopis Ali Smithové, nebude zklamán. Její text jako vždy vyniká precizností, originalitou a odvahou, co se struktury a stylových variací týče. Křehké postavy introvertních podivínů vzbuzují sympatie a soucit, jsou zábavní i vážní. Jejich těžko postižitelné identity se přelévají a vzdorují jasnému ukotvení v čase a prostoru. Ze stránek románu se ozývá Kafka, Dickens, George Eliot i Virginia Woolfová. Přesný, metaforicky vícevrstevný text nepatří do kategorie snadno čitelných, čemuž napovídá i původní, do češtiny sotva přeložitelný titul knihy *There But For The*. Ostatně slovními hříčkami, narážkami a vtípky se originál jenom hemží a stěží mohou být všechny převedeny do češtiny. S touto výzvou se překladatelka Lucie Simerová poctivě a povětšinou s úspěchem vyrovnala. Román *Tam někde za duhou* byl v roce svého vydání nominován na řadu ocenění, včetně ceny za nejlepší knihu roku, nicméně pro své poněkud experimentální tvarosloví zaujme spíše náročnější, zkušené čtenáře hledající intelektuální požitek z vyzrálého psaní s množstvím aluzí a možných výkladů. Odměnou za úsilí bude hravá, inteligentní parodie na život, jaký vlastně vedeme.

Lukáš Merz

Ali Smithová: *Tam někde za duhou*, přeložila Lucie Simerová, Plus, Praha 2013



Šarmantí akademik vs. nudný svůdník

Vtipná moralita je spíše k pobavení než poučení
★★★

Všechno zprvu vypadá jako idylka. Na řecký ostrov Skios přijíždí světová kapacita v oboru scientometrie Norman Wilfred, aby zde proslavil naprosto zásadní přednášku, která má být vyvrcholením několikadenního výročního setkání Nadace Freda Topplera. Dr. Wilfred už se těší na špičkové ubytování, vybrané jídlo uzpůsobené jeho dietě a na obdivné pohledy všech zúčastněných, tedy spíš neúspěšných akademiků a spíš úspěšných byznysmenů a jejich paniček. Aby to všechno klaplo, je tu Nikki, asistentka paní Topplerové, která má celou tu velkou akci na starosti. Shodou okolností se ve stejném letadle jako Dr. Wilfred nalézá Oliver Fox, okouzlující a lehkovážný lamač dívčích srdcí. A před očima má týden s náhodnou dámskou známostí v luxusní vile přátel své současné partnerky.

Tak vypadá expozice zatím posledního románu britského prozaika a dramatika Michaela Frayna (1933), k jehož nejznámějším dílům patří dramata *Noises Off* (v Česku uváděno pod různými názvy, například jako *Bez roucha aneb Ještě jednou zezadu*), *Kodaň* a satirický

román na kunsthistorický námět *Po hlavě* (česky 2009).

Smysl pro dramatickou zápletku a divadelnost je patrný v celé knize; svedený jakýmsi vnitřním raráchem bažícím po dobrodružství se Oliver ještě na letišti rozhodne vzít na sebe roli Dr. Wilfreda, aniž by vlastně tušil, kým se stane, ale úsměv Nikki čekající v příletové hale ho k tomu nemilosrdně pošouchne. Pravý doktor se řízením náhody dostane na Oliverovo místo, tedy do vily, kam se ještě téže noci dostaví mladá Georgie. Tím ovšem omyly, záměny a komické situace nekončí. Jako ve správném antickém dramatu je zde ještě krize, katastrofa a následná peripetie, nechybí ani *deus ex machina* v podobě náhodného požáru a střelby, jenže tím už nejde zachránit vůbec nic.

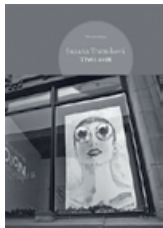
Skios se čte jedním dechem, komické scény střídají satiricky neúprosné charakteristiky všech protagonistů. Pod nablýskaným povrchem je samozřejmě všechno jinak. Uznávaný vědec vypadá důstojně jen tak dlouho, jak vydrží jeho oblek nažehlený. A Oliver Fox, jehož bezprostřední naturel okouzlí všechny od Nikki až po manželku ruského magnáta, působí jako lev salónů jen do chvíle, než mu začne téct do bot. A tak je to vlastně na ostrově se vším. Každý má masku, která je nakonec stržena v řetězci událostí spuštěných Oliverovým pořouchlým rozhodnutím. Určitou shovívavost vykazuje jen pár „domorodců“ — taxikář, hlídač a spojovatelka. Ti si na nic nehrají, svůj cíl vydělat na bohatých cizincích nějaké peníze nijak neskrývají.

Jako Damoklův meč visí nad knihou otázka, zda je něčím víc než jen „ideálním humoristickým

románem na pláž či jen tak na víkend“, jak praví výňatek z recenze *Washington Postu* přetištěný na obálce. Ne že by se autor mistrně nevěnoval lidskému pokrytectví, geniálně vystihuje kontrast mezi skrytými přáními, neupřímnými úsměvy a vyslovenými zdvořilostmi. Problémem však je, že je chvílemi až příliš zahleděný do vlastního (bravurního) vytváření komických situací a vtipných charakteristik, a jako by zapomněl, že zastavovat rychle jedoucí vlak záchrannou brzdou s sebou nese určité oběti. Frayn obětuje nejen těch několik málo sympatických postav (v závěru se dozvídáme, že za organizačním talentem Nikki se skrývá minulost školní šprtky), ale i očekávání čtenáře, že dojde buď ke šťastnému závěru jako v klasických komediích, kde si sluha vymění místo s pánem a služka s paní, aby vše vyústilo ve dvojí svatbu, nebo k nějaké zásadní katarzi. Jako by byl jediným posláním románu vzkaz západní civilizaci, že to s tím luxusem a monopolem na vzdělanost a kultivovanost poněkud přehání. A to je nejspíš málo. Lepší čtení na pláž seženete těžko, ale určitě si budete víc pamatovat, jak jste šlápli na mořského ježka, než o čem byla kniha, kterou jste zanechali pod slunečníkem.

Daniela Mrázová

**Michael Frayn: *Skios*,
přeložily Zora Wolfová
a Eva Kondrysová, Paseka,
Praha — Litomyšl 2013**



Následovat svou osudovou hvězdu

Citlivost i cynismus v hledání a obhajování „jiné“ identity

★★★★

Suzana Tratniková kromě toho, že je známá slovinská spisovatelka, překladatelka a novinářka, je také představitelkou lesbického hnutí. *Třetí svět*, román s psychologickými prvky, je autorčinou druhou knihou v českém překladu — následuje po titulu *Jmenuji se Damián* (One Woman Press, 2005).

Tratniková se již od dob svých studií zabývá antropologií genderu. Také její předchozí tituly řeší otázku odlišné sexuální orientace. *Třetí svět* má všechny důvody k tomu, tvářit se jako autobiografie. Přináší výpověď svérázné intelektuálky Alenky, které se v jejich jednadvaceti letech naskytne možnost navštívit světovou lesbickou konferenci. Ovšem nebylo by to tak „horké“, zajímavé a pepné, kdyby prožívala své komplikované mládí v trošku jiné době než za socialismu. Doba jako tahoun příběhu, „třetí svět“ východního bloku (ale název

může být také metaforou dalšího, „třetího“ rozměru odlišné sexuální identity) příkladně kontrastuje s neutrální „svobodnou“ půdou švýcarské Ženevy. Také kdyby byla o něco míň průbojná... Žene ji kupředu touha překonat introvertnost punkerskou maskou, nebo ji popuzuje hromadící se neukojený sexuální chtíč? Tak trochu všechno dohromady.

Knižní produkce s „menšiny“ tématy vycházející v okrajových nakladatelstvích bývá často velmi slabá. Troufnu si říct, že v tomto případě je výběr i překlad „hoden“ jména i důstojné pověsti nakladatelství. Hrdinka, autorčino alter ego, je výraznou osobností. Můžeme ji postavit vedle Štěpy britské spisovatelky Radclyffe Hallové, jejíž *Studna osamění* (1933) je považována za stěžejní dílo lesbické literatury. Z ohledávačky vlastního těla a nálezkyně „jiné“ identity se stala emancipovaná a katarzně očištěná hrdinka, již se podařilo dosáhnout svého. Jak naplnění nestandardních tužeb a zařazení se do společnosti, tak také zadostiučnění v uměleckém poslání, které jí bylo stejně tak zapovídáno.

Tratniková příběh o hledání odlišné identity posouvá (skoro o století) dál, kdy se logicky svět změnil a začala vznikat lesbická hnutí. Ovšem jejich zakladatelky jsou na samém počátku aktivismu: „My tři organizátorky jsme dlouhou dobu hledaly místnost pro zábavu po prvním jugoslávském lesbickém setkání v Lublani. [...] Nakonec jsme za pomoci jednoho gaye přece jen našly podnik v Šišce, kde

nás ihned požádali, abychom se nikomu kromě „zainteresovaných“ nezmiňovaly, kde a jaký druh zábavy organizujeme.“

Třetí svět s přehledem přesahuje škatulku „lesbická Bible“, kromě zajímavých faktů přináší neobyčejný literární zážitek také „obyčejnému“ čtenáři. Nekomplikovanost a absence vyumělkovanosti či stylizace však nepopírá kultivovanost textu, naopak. Tratniková citlivě vykreslila vnitřní pochody, byť s patřičnou dávkou cynismu hlavní hrdinky, popsala veškerý zmatek pro introvertní a a priori skeptickou, ale zvědavou a odhodlanou myslitelku, následně i činitelku.

Knih *Třetí svět* je vlastně o naději. Přes všechny peripetie se dostaneme s autorkou, vypravěčkou a hlavní hrdinkou až ke kýženému „happyendovému“ zjištění, „že by pro mě konference neznamena zloha nic, pokud by tam nebyla Tadeja“. Po cestovatelských zážitcích se ženami „celého světa“, se kterými prožije románek na různých úrovních, nakonec najde svou vysněnou partnerku přímo doma v Jugoslávii. O dalších dobrodružstvích, která do jejího života přinesla budoucnost, už v této knize nevypráví... Nicméně spisovatelka a aktivistka Tratniková alias románová Alenka znala svou osudovou hvězdu a následovala ji.

Andrea Vatulíková

Suzana Tratniková: *Třetí svět*, přeložil Petr Mainuš, Větrné mlýny, Brno 2013



Západní humanismus ve východní válce

Román-dokument o zapomenutých obětech jedné války

★★★★

Autor románu *Rekviem za Nanking* Cha Āin se českým čtenářům představil v roce 2001 románem *Čekání na Lina*. Za ten obdržel National Book Award (1999) a o rok později i cenu PEN/Faulkner Award. Ve Spojených státech, kde Cha Āin žije od roku 1985, je znám svými šesti romány, ale také jako autor povídek a pěti svazků poezie.

Rekviem za Nanking je opravdu vypovídající název — pocta obětem války, na něž se jakoby zapomnělo. Nanking byl v minulém století hlavním městem Číny, proto se také stal cílem japonské armády v čínsko-japonských válkách. Přesnější je ale psát o nankingském masakru, protože japonská armáda za sebou nechávala spálené domy a zavražděné a znásilněné civilisty. V Nankingu v roce 1937, kdy tažení Japonců na hlavní město začalo, zůstalo pár

západních intelektuálů. Mezi nimi i zastupující ředitelka dívčí univerzity Minnie Vautrinová. A právě její deníky se staly inspirací románu. Minnie ale není vypravěčkou nankingských událostí, tou je fiktivní postava, její zaměstnankyně, Číňanka An-Ling.

Vyprávění začíná obléháním hlavního města, kdy Minnie začne měnit univerzitní kampus v uprchlický tábor pro ženy a děti. An-Ling pozoruje a popisuje mravní dilemata, která Minnie zažívá. Minnie se rozhodne pro čistě ženský tábor a musí dál žít s výčitkami svědomí, že mohla zachránit i muže. Ale opravdu mohla? V průběhu dalších bojů a krutostí války se Minnie podobně musí rozhodovat ještě mnohokrát a nejen An-Ling obdivuje a nechápe její vytrvalost. Občas se Minnie tvrdohlavě snaží zachránit osobu, která o pomoc ani nestojí nebo je její záchrana nemožná. Minnie využívá všechnu svou moc plynoucí z toho, že je Američanka. Nakonec jí stále více a více trápí výčitky svědomí a na duševním klidu jí nepřidá ani její americká zaměstnavatelka, která nechápe dobročinnou snahu své podřízené. Zápas Minnie Vautrinové o každou jí svěřenou osobu se odehrává na pozadí nelidských bojů. Cha Āin si nelibuje v barvitém a metaforickém popisu násilí, styl románu je takřka dokumentární. Jedno znásilnění střídá druhé, jeden umučený voják dalšího, poprava popravu. A přesto čtenář nezabředává do krve a slz. Může být otřesen, ale týraní lidé jsou

bezejmenní, tragédie pro něj není osobní.

Přestože se románem vinou osudy vypravěčky An-Ling, je utrpení jaksi odosobněné. Jako by ani sama vypravěčka neměla po celodenním napětí sílu emotivně zaznamenat zármutek a strach. Dokumentárnost knihy je jejím kladem. Absentuje zde citové vydírání. Na druhou stranu je četba knihy zároveň v jistém smyslu obtížná: kombinace popisovaného utrpení a beznaděje s nedostatečnou dějovou gradací, záchranné akce běží téměř mechanicky, oběti jako by bylo nekonečně. Až v závěru — s příjezdem nadřízené — se Minnie dostává bližšího zkoumání její psychiky. Což je důležité, protože už v anotaci na obálce románu se dozvíme, že hrdinka spáchá sebevraždu. Náhle vystupují na povrch její deprese: vyčítá si neúspěch, i když zachránila víc lidí, než „musela“, že zůstala na místě utrpení, i když se může vrátit domů.

Syrovost zážitku podporuje i vědomí, že čteme o událostech, jež se doopravdy staly, a vystupují zde lidé, kteří žili. Cha Āinův styl je čistý, jednoduchý, a přesto sugestivní. Vynecháním hodnotících úvah autor nechává vše na čtenářích. Cha Āinův román je důstojnou snahou o vyrovnání se s utrpením, které mělo být zapomenuto.

Jitka Culková

Cha Āin: *Rekviem za Nanking*, přeložil Ladislav Šenkyřík, Odeon, Praha 2013

Využijte možnost elektronického předplatného revue host

Vyplňte jednoduchý formulář na našem webu: www.casopis.hostbrno.cz/cs/predplatne





Pět dramatických cest na sever

Na evropském severu se daří nejen próze, ale i dramatu

★★★★

V poslední době je u nás severská literatura známá především díky populárním detektivkám. Jména jako Larsson, Nesbø, Mankell, Kepler nebo třeba Adler-Olsen prorazila do českého knižního trhu doslova díru, takže si jich mohl nevšimnout jen opravdu málokdo. Naproti tomu pětici severských dramatiků: Marii Blomovou, Auður Ava Ólafsdóttir, Sirkku Peltolovou, Jokuma Rohdeho a Larse Saabye Christensena, jejichž dramata vydal v loňském roce Divadelní ústav pod příznačným geograficky laděným názvem *Pět severských her*, u nás dosud zná jen hrstka specialistů. Přitom takzvané severské drama, jež získalo světový význam především v dílech Strindbergových a Ibsenových, je stále živé a na českých jevištích opětovně uváděné. Dobré jméno severských dramát pak v posledních letech značně přivilili například mistr „intimního minimalismu“ Jon Fosse nebo „analytici lidské duše“ Lars Norén a Per Olov Enquist. Severské drama tak vlastně už více než sto let funguje jako značka, jež čtenáře/diváka spolehlivě směřuje do světa, kde panují kruté klimatické

podmínky a v němž se proniká do těch nejhlubších, často nevábných, zákoutí lidské psychiky.

Na druhou stranu, severské drama není žádný žánrový monolit, o čemž svědčí i hry zařazené do souboru *Pět severských her*. První tři jdou ve stopách ibsenovského analytického dramatu, když umisťují základní dramatický konflikt, založený ve společné minulosti postav, do prostředí rodiny. Ve *Zatracených Dalarňanech*, působivě vystavěných na půdorysu známé Čechovovy hry, proti sobě stojí tři sestry ve středním věku, z nichž každá reprezentuje určitý životní koncept. *Farářův černý pes* staví hlavní střet postav mezi překvapivě vitální sedmdesátiletou matku a jejího syna na jedné straně a vyžilou a přizemně uvažující dvojici jeho sester a vychytralého švagra na straně druhé. Hra *Finský kůň* pak zase obnažuje rozklad tradičních rodinných vztahů na finském venkově. Naproti tomu *Pinochiův popel* je úplně z jiného soudku, když na rozdíl od prvních tří textů nerýsuje svět z pozice jedince zasaženého do sítě mezilidských vztahů, ale nabízí obecnější perspektivu, která mu umožňuje podchytit bazální mechanismy politické moci. Tato brechtovsky laděná groteska s divoce překombinovanou zápletkou pak spěje k záměrně šokujícímu závěru, v němž je vražda malé holčičky, v duchu jakési zvrácené filozofie, pokládána za svébytné umělecké dílo. Poslední hra *Chet tady nezahraje* je naopak intimní drama složené z několika monologů, jež zpřítomňuje a zároveň z odstupu komentuje první posmrtné okamžiky mladého jazzového saxofonisty, kterého zlikvidovala jeho kariéra.

I přes řadu odlišností mají hry souboru zřetelně společný

rodokmen. Všechny zapojují do své výstavby epické prvky — ať už ve formě vypravěče, flashbacků či přímého oslovování předpokládaného publika. Ve scénických poznámkách předepisují vizuální projekce, taneční vstupy, ale také scénickou hudbu, která často čerpá z popkulturního archivu. Duch současnosti pak z textů vane i samotnými dialogy, v nichž se probírají televizní reality show, směrnice EU nebo sexuální orientace. V hlavní roli tady vystupují příslušníci takzvané google generace, jejichž znalosti produktů mediálně popularizované vědy — především řady naprosto ujetých statistik — jsou omračující a vypovídají o tom, jak moc je mysl současného člověka zamořena informačním smogem. Toto „současné ovzduší“ her však autorům nezabraňuje zpracovávat i tradiční umělecká témata jako například téma smrti, mezilidských vztahů či polaritu života na venkově a ve městě, jež vlastně představují významové těžiště většiny textů.

Pět severských her uvádí do českého prostředí výhonky severského dramatu posledních třinácti let, jež pravděpodobně nebudou slavit komerční úspěch jako třeba kriminální trilogie *Milénium*. To však nemění nic na tom, že především *Zatracený Dalarňani* a *Farářův černý pes* dostávají kvalitám dobré značky severské hry a rozhodně stojí za přečtení.

Aleš Merenus

Černík Zbyněk (ed.): Pět severských her (Maria Blomová, Lars Saabye Christensen, Auður Ava Ólafsdóttir, Sirkku Peltolová, Jokum Rohde), přeložili M. Bartošková, Z. Černík, R. Novotný, A. Štollová a J. Vrbová, Institut umění — Divadelní ústav, Praha 2013





Metodou a inspirací

Vybrané texty ruského formalisty nasvěčují dějiny literární vědy

★★★★

Výbor z díla Borise Ejchenbauma je ambiciózním pokusem představit v co největším rozsahu širokou škálu vědeckých prací i vlastních autorských textů významného představitele ruského formalismu.

Knih, opatřená zasvěceným doslovem Vladimíra Svatoně, kterému se podařilo zasadit autorovu tvorbu do širších kulturních a historických souvislostí, je rozčleněna do čtyř oddílů. První část mapuje vývoj autorových literárněvědných a programových východisek. Druhá část dává čtenáři nahlédnout pod pokličku interpretace ruských klasiků. Třetí se opírá o texty polemizující s postupy dobové pokleslé zideologizované literární kritiky. A nakonec čtvrtá část nám představuje Ejchenbaumovy vlastní literární texty a autobiografické črty.

Výborem se vine jako červená nit polemika s předchozími literárněvědnými školami. Boris Ejchenbaum se vymezuje vůči tradičním psychologicky zaměřeným teoriím literatury jako osobního vyjádření autorovy privátní vize světa, založené na nekontrolovatelném výronu emocí. Ironicky se

staví i vůči představitelům ruského symbolismu, kterým vyčítá přepjatě subjektivní interpretace estetických a filozofických teorií. Volá po přísně vědecké literární metodě založené na jasně vymezených teoretických základech.

Ve své stati „O vývoji formální metody“ zachycuje drobné kroky ve vývoji formalistického hnutí, které si vytklo za cíl pregnantní definici dosud vágně vymezených pojmů. Formalisté se osvobozují od pojetí formy jako nádoby, do které se nalévá obsah. Specifičnost formy, jak si Ejchenbaum správně všimá, neurčují prvky, které do díla vstupují, ale jejich originální užití.

Výrazný prostor je věnován analýze zvukové složky literárního díla. Autor ve svých statích reflektuje roli básnického jazyka, rytmu, problematiku literárního díla a jeho odlišnosti od jiných znakových systémů a zdůrazňuje rozdíl mezi funkcí básnického a praktického jazyka.

Ve své teorii prozaického textu, kde se opírá o díla ruských klasiků Puškina, Lermontova, Gogola anebo Tolstého, se zamýšlí nad vztahem narativních složek, syžetu jako konstrukce a fabule coby materiálu. V koncepci uměleckého díla, které vybočuje obnažením konstrukčních principů z pragmatické sféry běžných významů, můžeme pozorovat ozvuky teorií Viktora Šklovského, se kterým Ejchenbauma pojilo členství v lingvistickém sdružení *Opojaz*.

Autor za zabývá otázkou vnitřní dialektiky jednotlivých žánrů. Vedle klasických románových struktur se věnuje i paralelním vyprávěčským formám, reprezentovaným žánrem skazu, kde hlavní roli hraje artikulace, mimika a zvuková

gesta. Zamýšlí se nad otázkou komorní recitace, nad vztahem mezi literaturou a filmovým uměním i nad nově vznikajícími literárními formami.

Ve studii „Literární život“ krouží kolem tématu evoluce a geneze literárního díla. Vymezuje se vůči ve své době populárnímu literárně-historickému impresionismu, který se ve svém výkladu opírá o nahodilé mísení různorodých, vzájemně nesouvisejících faktů. Upozorňuje na to, že mezi literárním zpodobením a konkrétními historickými fakty existují vztahy korelace a podmíněnosti.

Ejchenbaum, který si zakládal na pregnantních formulacích, nezůstal vždy a všude suchopárným vědcem bez špetky fantazie. Z analýz literárních textů můžeme vyčíst silný citový vztah k dílům jeho oblíbených klasiků. Naopak v reflexi tvorby svých současníků se neubrání sžíravému sarkasmu. Zamýšlí se nad příčinami vleklé krize klasických románových forem, určených vzdělaneckým vrstvám. Horlivě brojí proti nástupu povrchního žurnalistu a slaboduchým tvůrčím pokusům, jež předkládají nenáročnému čtenáři snadno stravitelné konzumní čtivo. Slova teoretika, který kladl vysoké požadavky jak na metodiku, tak na samotnou uměleckou tvorbu a vždy volal po návratu od literátštiny k literárnosti, zůstávají v mnohém aktuální i dnes.

Petra Havelková

Boris Ejchenbaum: *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*, přeložila Hana Kosáková, Triáda, Praha 2013

Světlo vprostřed básně

Lenka Kuhar Daňhelová

Myslívci v lesích kolem domu pořádají hony na divoká prasata, já v tichu slídím po obrazech ukrytých za slovy. Číhám a snažím se nezapomenout, že můj lov nemá nikoho složit. Má mě obohatit. Kéž tedy po něm nezůstanou na bělostném papíře skvrny jako po lovcích rudá krev a chomáče chlupů na sněhu...

Nejsem si jista, zda jsem se v české tvorbě setkala s tak smyslnou a tělesnou poezií, jako je ta od **Jitky N. Srbové** (1976). Již její debut *Někdo se loudá po psím* z roku 2011 se od tvorby jiných autorů lišil svou nepředstíranou radostí z bytí, která básně obdařila vzácným jasem. Také druhá sbírka *Jitky Srbové Světlo vprostřed těla* (Dauphin, Praha 2013) mě zasahuje svou radostností, vášnivým vychutnáváním přítomného okamžiku. Báseň „Píšu tě“ je přímo esencí tělesnosti, nikoli ovšem té prvoplánové — a proto si mě tak podmaňuje: „Sedím ve vaně a píšu tě / od palců u nohou, ano, od palců, / na něž se často zapomíná, / a přitom bez nich / rovnováha není. / Píšu tě a ty strkáš palce do písku, / vidíš, už můžeš cítit, že jsi. / Sedím tedy ve vaně plně písku / a píšu ti chlupatá lýtka,

napínají se, / když šlapeš do pedálů, ode mne pryč.“ Tato světlost autorčina psaní však neplyne z toho, že se věnuje veskrze radostným tématům: „Neležíš se mnou. // Obzor před svítáním / lemovaný očima. // V každém nádechu víc noci / než snů.“ Nejde o prvoplánovou a nevědomou veselost, autorka o temném ví a nezavírá před ním oči, nezatlačuje úzkost do pozadí. Ale všechno, i to zlé, je dobré, protože v tom dokáže spatřit naději. Světlo vprostřed těla — to je očekávání nového. A je v tom víc růstu než ubývání, víc života než smrti. „A všude je slyšet praskot lněných knotů, / vprostřed těla, / v katedrále kostí.“

I vědomí pomíjejícínosti je s radostí přijato; v textech se zrcadlí nadhled, prozrazují vzácnou vyrovnanost básničky. Jsem většinou básní v této sbírce uhranuta. Včetně pozoruhodné série věnované pražským čtvrtím: „Je to má zahrada / a mé tajemství. // Za branou / se tiše pohybují ptáci. // Semena opouštějí stromy popsaným způsobem, / píseň je sprostá, / ale tichá. // Do žabince ponořené prsty // ještě nena- hmátly / kůži dna“ („Albertov“).

Po deseti letech od svého debutu vydal svou druhou sbírku *Komponent* (Fra, Praha 2014) **Ondřej Lipár** (1980), známý především jako neúnavný fotograf literárních událostí a ostatních básníků a také organizátor a porotce soutěže Ortenova Kutná Hora. V útlé sbírce autor opisuje realitu s nulovou poetikou, které se básníci ve své tvorbě spíše vyhýbají, přestože v životě jí obvykle uniknout nemůžou: svět bílých límečků a klimatizovaných open space kanceláří, kde přestává být člověk osobností a stává se nahraditel-

nou položkou se svým ID, které bude po jeho zmizení přiřazeno nástupci, vykonávající práci, o níž se nedá říct nic konkrétnějšího než to, že člověka vyčerpává a znecitlivuje. „O patro níž plánují posun / na vyšší úroveň / pracují do noci / spuštění odkládají / na další kvartál.“ Ovšem i zde se autorův vnitřní svět neustále dere ven a provokuje svou neuchopitelností: „Nepokoušej se mě soudit / podle práce která mě živí / zeptej se kvůli čemu nespím / a proč jsi včera nešel spát.“ Onen výše zmíněný neosobní svět ve sbírce nacházíme ve více či méně zřejmých náznacích; daleko výraznější je autorova snaha znovuuchopit skutečný život, vrátit se z aseptického prostředí bez vůně a bez zápachu do světa živých — a mrtvých. I přesto, že se v něm cítí bezradně: „Snášíme k vodě zbytky tvoji matky / Třesu se já i ona / jen tvůj hlas dospěl // Jezero neklidně odleskuje moje strachy / Za tmavými brýlemi / je klidnější.“ Žádný recept, jak přijít zpátky k sobě, nedostaneme. Proč by nám také básník měl nabízet spásu...? Stačí mi přesné pojmenování skutečnosti.

Také sbírka **Pavly Vašíčkové** (1980) *Dnem dne* (dybbuk, Praha 2013) je v pořadí její druhou autorskou knížkou. Charakterizují ji hříčky se slovy a posunování hranice jejich srozumitelnosti. Nejsem však schopna v těch obrazech najít něco hlubšího než jen hru, pravda, občas s velmi působivým a překvapivým výsledkem, ale často bez přesahu. Možná už ho má dosadit sám čtenář, snad proto mu autorka ponechává tolik prostoru... Líbí se mi ovšem ty básně, kterým básnička volbou slov a frázováním propůjčuje funkci až zařikávací:

„Mandlov muž / už okovy taví /
drát staví dech // Tav dlaní dno
dne / nocí stav lov ok // Ne mocí
mírových zástav / ne stav / Tav je
ten hadí drát // vplaz dle po práv //
Jen lidem jen tváře sluší / a jen
hadům jen kamení?“ A také ta, kde
mi ještě nechává nějaké vodítko,
když vstupuji do její krajiny:

„Výdutě luka pukání polí / obměk-
čovány lipovými pysky / Napnuté
hrany mezi [...] Krok kdo zachová
pot / rozezne ho z léta / rozevře
se spolu s korytem / nepřeruší
ani spánek ani trasu / Všimne si
toho krajina / všimne a zašustí“
(„Dutina rozpíná“). Místy se mi ale
zdá, že se to okouzlení možnostmi
jazyka trochu zvrhává, slova se pak
vlní jako liány, omotávají se kolem
čtenáře a hrozí ho zaškrtit.

Velkým a příjemným objevem je
pro mě sbírka **Radka Štěpánka**
(1986) *Krajky Pagu* (Masarykova
univerzita, Brno 2013). A to nejen
svou meditativně laděnou poezií,
ale také pečlivou grafickou a typo-
grafickou úpravou knížky a vhodně
vybranými ilustracemi Aleše
Kauera. Pag je poměrně nevlídný
chorvatský ostrov omývaný vlnami
Jaderského moře, což se ovšem ni-
jak nevyklučuje s nájezdy letních tu-
ristů na jeho pláži. To, co z něj dělá
jedinečné místo, je autorův pohled:
„Cosi mě drží / mezi nebem a zemí, /
snad život / vdechnutý závanem
větru: / nic než závrať. / Města
v dálce / jsou jako opuštěná / bílá
mraveniště. / Jestli Bůh sídlí tady, /
možná si také myslí, / že není“
(„Odjinud“). Na nehostinném místě
se zjednodušuje a zhutňuje i jeho
výpověď: „I vítr mě konejší / jako
kus vápence: / pečlivě do každé
rány / ukládá krystal soli.“ Neurčitý
stesek, který je z básní cítit, pro-
zrazuje pevné pouto, které autora
s místem pojí: „A až mne najdete, /

tak jako bílý kámen, / pohlazený
sluncem, / větrem a solí. / Nebo
jako cypřiš, / který se nad tím
kamenem / nepokřivil“ („A až mne
najdete“). Moc bych si přála, aby
tento svazek nezapadl.

Poslední sbírku *Milost* (Gale-
rie města Plzně, Plzeň 2013)
Josefa Hrubého (1932), básníka,
pyšníciho se cenou Magnesia
Litera 2011 za sbírku *Otlé ach*, by
bylo těžké označit za přelomovou,
jde však poznat, že ji psal zkušený
autor, který umí vážit slova a ví,
že to nevyslovené znamená leckdy
víc než jednou provždy vyřčené:
„Všichni se za něj modlili / A on? /
Za celý rod hřešil / v takové
tmě / že málem minul / rodnou
ves.“ Silné výjevy („Když osaměl“)
střídají miniatury nenápadně
načrtávající deziluzi ze vztahu
s blízkou osobou („V protisvětle /
Na zahrádce / na bílé prádlo /
tisknou stíny / garmondem / dvě
haiku / Jedno laskavé / druhé
o tobě“) či ještě méně uchopitelné
básně, o nichž se můžeme jen
domýšlet, zda se vztahují k dru-
hému člověku nebo k něčemu
mimo lidský svět: „Uhni / Chci
si zoufat // Jsi černá / Nesvítiš /
A nemáš hodné oči.“

Sbírka je doprovázena cyklem
koláží, které sám autor označuje
za jakési pokračování jeho tvorby
básnické. Mně osobně připadne,
že jde o spojení dost nesourodé
a těžkopádné, při čtení mě ruší;
ocenila bych jednu jedinou koláž,
zato pečlivě vybranou. Kvůli jejich
množství a faktu, že jsou repro-
dukce oboustranné a na tužším
křídovém papíře, upozadují při
listování samotné básně.

Ze sbírky **Maggi v kostce** (Pro
libris, Plzeň 2013) autora Pavla
Štýbra (1957) na mě místy dýchá

atmosféra hospody čtvrté cenové
skupiny, kde se chlapi u stolu
přebíjejí svými historkami.
Některé jsou povedené („Nepo-
patřit mou krásu / nejraději by
mě vzala mokřým hadrem přes
hlavu / privátní území / navíc /
mistrně jsem jí sehrál rozpaky“),
z jiných jde mráz po zádech („Milej
pane / souhlasím s váma / práci
jste odvedli skvělou / ale ode
mne neuvídníte ani korunu / jsem
švorc / všechno jsem převed na
syna / a teď vypadněte / odháníte
zákazníky / kazíte kšeft“). Pak jsou
tady ale takové, v nichž gejzír slov
začíná nekontrolovatelně tryskat
(„Vrátím, po kolenou se vrátím“).
Cítím, že autor se při psaní nijak
neomezuje, chrlí ze sebe slova
a zapisuje svá vyprávění, aniž by
je jakkoli korigoval, místy text
připomíná automatické psaní. Nic
proti, má to dozajista své kouzlo,
ale — méně je někdy více. A potom
je tady ten — pro mě navýsost ne-
šťastný — název sbírky: maggi sice
je ochucovadlo, ale jinými slovy to
znamená náhražku do nepoctivě
uvařených omáček a polévek.
Poctivě udělané jídlo dochucovat
nepotřebuje.

**Autorka je básnířka
a překladatelka.**



čtení na

březen



Dne 28. března 1914
se v Brně-Židenicích na Balbínově
ulici číslo 47 svobodné matce
Marii Kyliánové narodil budoucí
spisovatel Bohumil Hrabal.
Ke stému výročí jeho narození
přináší *Host* Hrabalův ne zcela
dostupný a málo známý text,
který autor věnoval vzpomínkám
na své rané dětství.





Rodina Tomáše a Kateřiny Kiliánových, vlevo Marie (budoucí maminka B. Hrabala), nad ní stojí bratr Bohuš



Malý Bohumil s maminkou, Nymburk 1919



Já si vzpomínám jen a jen na slunečné dny

Bohumil Hrabal

Můj děd se jmenoval Tomáš, babička Kateřina. Když začínali na Balbínově ulici koncem minulého století bydlet, začali tím, že babička měla budíka a děd půl-litr na pivo. Oba byli zaměstnáni v přádelně u firmy Heinrich Pisko, Bratislavská. Babička byla asi ze šesti dětí, rozená Bartlová. Vyznačovala se vysedlými lícními kostmi, zřejmě dědictví po Tatarech, Avarech nebo Maďarech. Podle těch kocóřích ksichtů jsme se poznávali na dálku. Babička se uměla strojit tak jako královna. Uměla si obléci krásné usné kabátce, plné lisovaných černých květin a spirál, něco v těch kabátcích mi připomínalo husarskou uniformu. A vždy dykytový, atlasový šátek stažený kolem úst pod bradu tak, že její modré oči a vysedlé lícní kosti zvyšovaly její krásu. A vždycky od jara do podzimu kytici kvítí, v neděli černou, zlatým krumplováním zdobenou modlitební knížku.

Děd byl také z velké rodiny, jeho bratři byli předčasně olysali, vypadali jak prezident Masaryk. Děd se jmenoval Tomáš Kilián, potomek francouzského vojáka, který, raně u Slavkova, byl ošetřován selkami tak pečlivě, že zde zůstal. I když byl Tomáš dělníkem, stříhačem látek u Heinricha Piska, měl hraběcí záliby. Rád se oblékal, nosil ryšavé přistřižené vousy, plnovous, husté vlasy. Tak jak šikovně stříhal podle objednávek látky, aby je zasílal firmám, za rok vyšetřil si na několik obleků. Měl první bicykl, na který si tajně vyzvedl ze společné kasy. Když to Kateřina zjistila, vyčínila mu a Tomáš jí dal poprvé facku. Kateřina mu jen řekla: „To bylo poprvé a naposled.“

Na fotografii se skupinou cyklistů leží mezi seskupenými bicykly a cyklisty Tomáš jako krásný mladý muž. Matka mi vyprávěla, že Tomáš každý večer nebyl doma. Když povečeřel, čistil si boty, kartáčoval šaty a pískal si veselé písničky. Pak, tak jak šly za sebou dny, býval ve zpěvác-kém spolku, jindy v hasičském sdružení, pak v loveckém spolku, v hostincích, jak bylo zvykem. Já na něj vzpomínám od začátku také tak, jak si čistil boty, jak se po večeri strojí, a od jara do podzimu si vždy na zahrádce vybral vhodnou květinu a dal si ji do klopy.

Babička Kateřina po práci musela jít s uzlem na plecnikary pro trávu, pro listí, nosovala s sebou dlouhý hák, na jeho konci byly zahradnické nůžky na drátku, stříhala jimi větvičky pro kozu. Když nakrmila kozu, zažívala, připravovala vše na další den. Víím, že ráno dávala dvakrát týdně za pootevřené okno peníze, viděl jsem ráno, jak okno se pootevřelo, viděl jsem ženskou hlavu v šátku, pak lidské ruce, které z ulice položily mezi okna čtvrtku másla zabalenou do lupenu. Pak jsem viděl nůši, jak se vzdaluje k dalšímu domku, kde vkládá mezi pootevřená okna další čtvrtku másla. Říkalo se jí putračka. Já od té chvíle, kdy jsem opustil kočárek, jsem byl obklopen tím vším, z čeho se skládal babiččín pokoj a kuchyň. Vždy jsem měl a mám dodnes dojem, že jsem bydlel v kapli.

• • •





Portrét z roku 1919



S bratrem Břetislavem, Brno-Obřany 1925

Dle vyprávění byl jsem vychováván u babičky a dědy. Pamatuji se vždy na babičku Kateřinu. Domek, ve kterém jsem byl asi tři roky, se nacházel v Židenicích, poslední ulice stoupající prudce vzhůru. Pak už jen hřbitov, vnohrady, plecnikary stoupající na Hády. Ulice se jmenovala Balbínova, domky jen okny pokoje na pole, od rána slunce. Do dvora, vždy v přítmí, kuchyňka, v ní modrá kachlová kamna, talíře byly plechové, rovněž nádoby a nádobí ze světlého plechu, roubené modrými čarami a zdobené kytičkami lesních jahod. Na dvoře byl chlívek s kozou, komora s dveřmi zdvihacími, tudy se sestupovalo do sklepa. Pak šupna na uhlí a dříví. Na chodbě stála špajska, dřevěná skříňka s plechovým větráním podobným cedníku kropící konve. Uprostřed dvorku byl ořechový strom, při stěně, dělící od sousedů, bujný porost psího vína, které obtáčelo dveře na dvůr. Pak zahrádka se vši zeleninou a kvítím, angrešty, rybíz, spousta květin. Babička uměla vít krásné kytice, bez květin nikam nešla.

Ten od úsvitu až do odpoledne osvětlený pokoj, jehož dvě okna vedla na ulici a pak přes ulici do polí (domky byly jen na jedné straně ulice), která vždy byla zdobena kukuřicí, které se říkalo turkyň, a pak dál na straně vnohradů, ten pokoj měl krásnou stahovací lampu, podobnou věčnému světlu v kostele. U stěny byly dvě postele vedle sebe, čela postelí byla vysoká a zdobená do dřeva vyrytými květinami, veliká vzdušná vlna čel postelí končila obloukem, po stranách byly soustruhované ozdoby ve tvaru špulek nebo dřevěných pohárů. Ta čela postelí se podobala dřevěným ostěním v kostele v Zábřdovi-

cích. Na stěně nad postelemi, uprostřed se dotýkající pelesti, visely dlouhé hodiny, zasklené, které ukazovaly neustále se pohybující kyvadlo, a ty hodiny byly čtvrtě a pak hodiny tak hlubokým tónem, že všichni, kdo je slyšeli, zmlkli a trvalo to chvíli, než se vzpamatovali z toho krásného zvuku. Vedle hodin, nad každou postelí, byl svatý barevný obraz ve zlatém rámu. Nad babiččinou postelí byl obraz Panny Marie, která si roztrhává košilkou a ukazuje svoje červené srdce, obložené modrými pomněnkami. Nad dědem byl obraz Ježíše v té samé situaci, jen jeho srdce bylo obtočené trním a ronila se krev. V rohu pokoje stála vysoká kachlová kamna, až do stropu zdobená pavími pery. Proti postelím u stěny byly dvě skříně v tom samém slohu jako postele, na čelách zdobené věncem květin, vytesaných do dřevěné oválné desky. Mezi těmi almarami bylo kanape, které se podobalo orchestrionu, potažené černým voskovým plátnem, v létě příjemně chladil ten potah, nahé nohy se vždy přilepily na ten potah, a když jsem se zvedl, tiše to mlasklo. U zdi, mezi skříní, trochu odstavenou, byl lovecký věšák s parůžky a kančími zuby, a tam visely dědovy lovecké pušky a klobouky. Na obou skříních zírala vycpaná ulovená zvířata a ptáci. Hrozil jsem se kuních skleněných očí a zoubků, lekal jsem se očí vycpaného datla. Jejich zděšené obličejy vypadaly, jako by byli vycpaní zaživa.

Mezi okny stál malý kulatý stolek, u kterého se mohlo sedět jen proto, aby návštěvník si mohl prohlédnout album rodiny. Stolek byl potažen tmavým červeným sametem tak, že nebyly vidět jeho nohy. Album bylo světle



B. Hrabal (vlevo) s V. Nevyhoštěným a bratrem Břetislavem



Čtvrtá třída obecní školy chlapecké, rok 1925. Vzadu stojí ti, kteří „se již holili“. (B. Hrabal ve třetí lavici vlevo uprostřed)

červené, tlusté, sepnuté pozlacenou přezkou, to album se podobalo misálu z kostela. Uvnitř byly podobenky těch dvou rodů, Bartlů a Kiliánů, Bartlovi všichni měli vysedlé lícní kosti po Avarech, Kiliánovi měli málo vlasů. Bartlovi se podobali válečníkům, Kiliánovi světcům nebo básníkům.

Těsně u pravého okna z velkého květináče padal asparagus, mocný proud větvíček, zdobený jakoby jehličím. A u stěny, těsně vedle babiččiny postele, byl prádelník, zdobená šuplata, dvířka dole, tady bylo v šuplatech ložní prádlo proložené větvíčkami kvetoucí olivy nebo balšamínem. Na prádelníku vždy pokrytém háčkovanými dečkami byla porcelánová zvířátka, dvě skleněná těžítka, polokoule s barevnými kyticemi skleněných svlačců, zapuštěných do průhledného skla. A uprostřed byla bílá soška se světle modrými barevnými šaty, socha Panny Marie pod příklopem, pod šturcem, který se třpytil jako oltář. Pod šturcem, nad soškou, byly do oblouku drobné umělé květinčky, pomněnky.

Za šturcem na zdi visel obraz muže v čepici, jen hlavu z profilu, malý muž byl hrdý, zasněný, měl přivřená víčka. Byl to profil sebe sama, který si namaloval Josef Šíma, malíř, který kamarádil s maminkou a strýcem Bohušem, malíř, který byl z řeznictví tam dole, v Zábrdovicích.

Z kuchyně se vcházelo do pokoje zasklenými dveřmi, na kterých byla na tkalounech zástěrka, ty tkalouny byly připevněny do dřeva velikými napínáčky, ta záclonka pérovala a lehce šla prstem odtáhnout. Nade dveřmi v tom pokoji ještě byl obraz svatého Josefa, truhláře, kterak učí

malého Ježíše řemeslu. Josef měl hnědé šaty, byl opásán řemenem, na ponku ležela truhlářská pila, na lavici bylo přeříznuté prkno. Ježíš se díval svatému Josefovi na zdvižený prst, kterým Josef soustřeďoval pozornost na to, co truhlář říká. A kolem dokola této scény, tak jako kolem dokola ciferníku nástěnných zasklených hodin, bylo dvanáct číslic, tak kolem obrazu byly malé oválné obrázky, ne větší než ciferník kapesních hodin, na těch obrázcích byla celá legenda ze života Ježíše, od jeho narození do jeho smrti. Nikdy jsem z postele, kde jsem ležel, nemohl rozpoznat, co je na těch malých obrázcích, dlouho jsem měl dojem, že to jsou kolem dokola kolky nebo medaile, jak bývaly na reklamách slavných firem, které dodávaly zboží císaři.

To byl můj pokoj, ve kterém jsem žil a měl trvale dojem, že bydlím v kapli, v malém kostele. Tady jsem se narodil, tady jsem žil první tři roky, sem jsem se vracel na dva měsíce prázdnin, tady jsem ještě studoval primu gymnasia, když děd Tomáš umřel.

Když jsem poprvé a potom opakovaně vnímal, co se děje na ulici, byl jsem vždycky ohromen tím, co jsem slyšel a viděl. V létě, když vycházelo slunce a pokoj byl plný jitrního světla, když cinklo okno a peníze a ruka dala mezi okna máslo zabalené do vinného lupenu, slyšel jsem blížící se zpěv, někdy dusot těžkých bot, řinčení přasek, lidské hlasy, povely. A jen jsem odvrátil hlavu, viděl jsem, jak z okna do okna se pohupují postavy vojáků, v čepicích vojenských, někdy přílbách, viděl jsem, jak pochodují do kopce k pumpě, kterou jsem mohl vidět z okna, aniž bych se vyklonil. Vojáci táhli s sebou malé děličko,

Než se zlomí prkno nevědomosti

„...bylo o něm známo (o malém B. Hrabalovi), že pije černou kávu s octem a zapíjí své oblíbené makové buchty velkým množstvím piva.“

Život Bohumila Hrabala začal se rozvíjet dramaticky již v prenatalním období. Půl roku před jeho narozením se udála tato příhoda: Jednu neděli přišla Mařa dom a řekla rodičům, že bude mít děcko a že ten její ju nechce. Prchlivý děd Tomáš vyrval z almary flintu a pak hnal Mařu na dvůr a křičel: „Klekni si, já tě zastřelím!“ Babička Kateřina nalila fazulkovou polívku, vyšla na dvůr a řekla: „Nechte toho a pote jezť, nebo to vystyďte!“ — vyprávěla s velkým smíchem sestřenka spisovatele...

Kateřina Kiliánová rozuzlila po svém situaci, která se zdála být hroznou... Její dceři Marii se narodil na jaře roku 1914 syn. Dostal jméno Bohumil... stalo se tak v sobotu 28. března v Brně-Židenicích. Podle církevního kalendáře bylo svatého Jana Kapistrána. Od půlnoci vládla na nebeské sféře planeta Merkur... Ústřední meteorologická stanice pro Čechy, Moravu a Slezsko předpovídala počasí proměnlivého charakteru: střídavě zamračeno, později pošmourna ubývá, neurčito, chladno a severozápadní čilé větry... Císař německý Vilém se setkal v Miramare s arciknížetem Františkem Ferdinandem, aby osobně dohlédl na Habsburky... Sportovní rubriky oznamovaly radostnou zprávu, že S. K. Slavia porazila v odvetném zápase Teplitzer F. C. 1903 v poměru 2 : 0. V neděli 29. března hrála S. K. Slavia v Brně s moravskou Slavií... *Národní politika* ve svém odpoledním vydání 28. března 1914 uvádí zprávu s titulkem „Ředitel učitelského semináře byl ztýrán chovanci“... Pražský ilustrovaný zpravodaj *Kurýr* psal o návštěvě slepých skautů v umělecké galerii v Londýně...

Tolik Bohumil Hrabal o souvislostech svého zrození a také v jeho montáži původního textu prof. J. Kládiva z února 1985 (*Bohumil Hrabal: Život a dílo*), který Hrabal sám sestříháním i přidáním upravil do následného textu *Životopis trochu jinak* (viz *Sebrané spisy BH*, svazek 16). Pro téhož prof. PhDr. Jaroslava Kládiva a zřejmě i na jeho popud (začínal tehdy připravovat práci na studii o Hrabalovi) počal Hrabal psát pravděpodobně v dubnu 1973 po operaci žlučníku v nemocnici na Karlově náměstí v Praze fragment vzpomínek na své dětství. V nemocničním prostředí své střípky vzpomínek psal Hrabal prvoplánově, bez určitého literárního záměru, pochopitelně jen rukou a taky různými druhy kuličkových per, tudíž i místy s problematickou čitelností.

Po propuštění z nemocnice a změně prostředí se Hrabal ke svému rukopisu (který však měl dále pokračovat, o čemž svědčí nadpis nové podtržené věty „Mé úrazy a zranění“) již nikdy nevrátil. S novými silami změnil i téma a na podzim téhož roku (1973) píše *Něžného barbara*.

Na své rané dětství Hrabal vzpomíná i jinde. Umělecky přetavený pohled podává v *Krasosmutnění*, částečně o něm hovoří v knize *Kličky na kapesníku*, na dětství vzpomíná zvláště v textech „Hvězdy nad pivovarem“, „Mí přátelé z dětství“, „Božské děti“ (viz *Sebrané spisy BH*, svazek 12). Našemu textu *Já si vzpomínám jen a jen na slunečné dny* se však podobá obdobným způsobem podaný a na mnoha místech až téměř zaměnitelný tok vzpomínek „Obrazy, ze kterých žiji“ z knihy *Domácí úkoly z pilnosti* (ČS, 1982). Na ukázkou uvádím jednu z těchto krátkých odstavcových vzpomínek, které jsou jistým způsobem ujednoceny právě s ohledem na knižní vydání:

„Pamatuji se, že jsem jednou šel ze školy a sjížděli jsme ze stohu, byli tam i kluci z druhého Zálabí, kteří propadali ve škole tak, že chodili pořád do té samé třídy. Tady mne naučili prohlížet si přirození, dokonce i Mařa Hůlková nám ukazovala svoje přirození a přitom se smála. Pamatuji se, že jsem potom doma šel na záchod, stáhnul si kalhotky a prohlížel jsem si svoje přirození, díval jsem se tak dlouho, až mne něco donutilo, abych vzhlédnul. Tam nahoře, v posledním okně, zatímco ostatní byla zabílená, tam se objevila tvář pana domovníka, jen tvář, která se na mne dívala dolů, já jsem se hrozně polekal té tváře, skoro jsem se nemohl pohnout, tak jsem stál, ta tvář najednou měla u ucha ruku a hrozila mi ta ruka prstem. Když jsem vyběhl, pan domovník už stál u dveří svého deputátního bytu, u záchodu byl opřený žebřík, a pan domovník, než vešel do chodby, zahrozil mi prstem...“

Naskýtá se otázka, zda Hrabal pro knihu *Domácí úkoly z pilnosti* nepoužil či se náhodně nevrátil k úpravě již jednou v nemocnici napsaných poznámek o svém dětství. Lze však s jistotou říci, že nikoliv. Hrabal měl své prožitky z dětství pevně zafixovány v paměti neměnně po celá léta, až do své smrti. Mnohdy v dobré náladě přátelům vyprávěl různé vzpomínky, události i příhody ze svého dětství. Vždy však byly totožné, s trochou nadsázky, stylisticky stejné, zrovna tak jako „Obrazy, ze kterých žiji“ či text *Já si vzpomínám jen a jen na slunečné dny*. Hrabalova paměť byla přesná a neomylná, neměl

ulice ale stoupala a viděl jsem, jak se vojáci napínají, zabírají, jak tlumok a pušky jsou najednou tou stoupající cestou těžké... Pokaždé když došli k pumpě, už zdálky se na ni dívali zamilovaně, pak důstojník dal povel a vojáci obklopili pumpu a proud tekla a oni lačně pili, rozkročení, naklonění brali do dlaní k sobě složených vodu a pořád pili, pak se zvedali a pocákaní oddychovali a pili další a další... Když se napili a natočili vodu do feldflašek, zase se seřadili a stoupali, pořád stoupali, jejich tlumoky se pohupovaly, jak stoupali cestou podle hřbitova vzhůru na Hády, na Glajdůvku, na cvičiště. A v poledne, když slunce pralo, na plecnikarech dovedlo být horko k zbláznění, vraceli se vojáci z cvičiště, pot jim prosákl nejen košile, ale i kabátce, světlé pracovní šaty vojáků měly veliké tmavé skvrny od potu, který všechno lepil, všichni měli říčné tváře a už od hřbitova pospíchali jako závodníci do cíle... k pumpě, a už nepili vodu, ale celé obličeje, hlavy, trupy nastrkovali pod proudící pumpu, pili, ale ještě víc se chladili, teď kabátce byly tmavé všechny, ostříkávali střapaté hlavy, pak na povel se seřadili a scházeli Balbínovou ulicí za zpěvu a jejich cvočky okované boty mlasaly a cvakaly do prachu a kamení ulice a vzdalovaly se někam do zábrdovických kasáren.

Ale mne později více než rachot pušek, skládaných do jehlanů, než cvakot podrážek vojáků, mne více u pumpy probouzel tichý hovor, proudění vody, když jsem poprvé vyhlédl oknem, viděl jsem od jara do podzimku, jak cestou od hřbitova přicházejí bosí dělníci a dělnice, boty měli šňůrkami svázané a hozené přes rameno, u pumpy někteří už pili vodu, jiní seděli na obrubníku, dávali si na prsty u nohy onučky a obouvali si boty a střevíce, ti, kteří bosí docházeli, usedali a obouvali se, zatímco pod mými okny už v botech kráčeli na tramvaj a někteří vůbec pěšky do práce do Brna. Byli to lidé z Glajdůvky a z Líšně (Líšňáci), kteří pracovali v První brněnské a v přádelnách. A pozdě navečer jsem je viděl jít těžce Balbínkou do kopce, k pumpě, to byla jejich přestupní stanice, většina zase se napila, pak si vyzuli boty, dali svázané přes rameno a do soumraku vystupovali kolem hřbitova na plecnikary, na Glajdu a dál do Líšně, každý den do práce a z práce, tak každý týden, kromě neděle...

Po poledni kolem oken pokoje, kde jsem se narodil a jistá léta žil, kráčely pohřby. Skoro každý pohřeb měl hudbu, skoro pokaždé koně, kteří táhli vůz a rakev a rohy a háky vozu obložené věnci, pokaždé koně v prudkém stoupání už nemohli, zastavili, zřízenec pod kola dal cihlu a pohřeb tady stál, díval jsem se na rakev šikmo nakloněnou na voze, nemohl jsem se sdostatek vbourat do pláče příbuzných, celí se svíjeli, tiskli si šátky do obličeje doce-la rozbitého a zabředlého pláčem a viděl jsem nervozní

hráče, hudebníky, všem se ulevilo, když kočí s diplomatickým kloboukem se zvedl a bičem pobídnul koně, aby zabrali, skoro ti černí koňové courali břichem po zemi, jak se museli snažit, jak roztáhli nohy a kopyty zabírali, až písek křupěl a odletoval... a vůz pohřební s rakví stoupal k pumpě a tři domy dál, Turečkův dům, Andrejskům a Kocourkům, a potom do pravého úhlu vzhůru posledních padesát metrů na hřbitov, kde v té zatažce ještě jednou si koně odpočali, aby pak vytáhli jednoho jediného nebožtíka do brány hřbitova. Tak čtyřikrát, pětkrát... někdy jsem čekal na pohřeb dole a kráčel ulicí těsně vedle příbuzných a pořád jsem nemohl pochopit tak velký žal a stesk a pláč, tak smutkem rozbité rozplhlé tváře a obličeje... A když se spouštěly rakve a hrála hudba, já stál u kříže stranou, ale tak, abych viděl na příbuzné, kteří hrozili, že skočí do hrobu, ale nikdy nikdo to neudělal, i když se o to pokoušel. A koně pak s prázdným pohřebním vozem vesele sjížděli dolů, ržáli radostně, aby za hodinu všechno začalo znova.

Jen vím, když vůz sjížděl ulicí, že se kymácel, že vozka zuřivě otáčel klikou brzdy a zase ji povoloval, přes rigoly mu nadskočil chochol a padal mu střídavě do očí nebo do týla, že dostat ulicí dolů takový vůz, že to bylo to samé jako v zimě, když lesní dělníci svázejí na saních klády a dříví do údolí...

• • •

Babička Kateřina říkala, že jsem byl krásné dítě. Prý jsem měl krásné nohy. Stavěla si mne na stůl a říkala: „Sakryš, ten chlapec má krásné gestel!“ Koho měla ráda, tak mne mu dávala do náručí v peřince utážené povijánkem, aby si mne pochoval. Prý si mne každý pochoval jen jednou. Zničehonic, když jsem se usmíval, maličkou pěstičkou jsem dal tomu, kdo byl poctěn, aby mne pochoval, takovou ránu mezi oči, že se rozslzeli, pak u vodovodu si vymočovali krvácející nos.

Nerad jsem se fotografoval. Nakonec, po pláči stupňovaném v hysterii, mne fotografoval dvorní fotograf přede dveřmi v pláči, babička mne prvně držela v podpaží, nebo u dveří, když jsem doplakal. Míval jsem dojem, že čocka aparátu mne zastřelí.

Když jsem začal chodit, vynesl jsem na dvorek skleněnou vázu, babička letěla do zahrady, a když už už vztahovala ruce, aby zachránila nádobu, pustil jsem ji na cement, kde se roztránila, a já jsem měl blažený pocit, jak si vzpomínám. Tento obraz je můj první obraz, na který si rád myslím, je to moje první vzpomínka.

Říkájí, že od tří let jsem bydlel v pivovaře v Polné, kam matka se odstěhovala za můj nevlastním otcem.

ani jiný důvod číst po sobě své dřívější zápisky nebo se k nim vracet.

Mírou Hrabalových věcí i obzorů v raném dětství byla jeho babička Kateřina z Brna-Židenic. Dovedla mnohé a nakonec se starala i o malého Bohumila. Byla to „tovární dělnice, která měla vlastní vinohrad, zahrádku a v hlavně... měla styl. Takový zvláštní styl krásných prostých lidí,“ napsal o ní kdysi Hrabal. Babičku si skutečně zamiloval, jezdil k ní na prázdniny i poté, co již bydlel v Nymburce. Opakem byla jeho maminka Marie, která už byla v dobrém slova smyslu měšťankou. I když dovedla uvařit, nakrmit a podojit kozy, chovala prasata, ráda přitom chodila do divadelních zkoušek, vystupovala coby úspěšná herečka ve spolku Hálek, zvala do pivovaru (kde bydleli) své přátele, herce i herečky z Prahy, z Národního divadla, kteří v Nymburce pohostinně účinkovali. Byla bohémka, přátelé jí říkali „nymburská Andula Sedláčková“.

Hrabalovi často připadala jako jeho starší sestra nebo spíše kamarádka. „Když si oblékala kostým, před zkouškou, tak už nebyla moje maminka, ale ta ženská, která bude hrát v příštím představení.“ Často na ni žárlil, protože se k němu nechovala jako ke svému synovi, nerozuměl jí. „Ale já jsem chtěl mít maminku tak, jako měli ostatní kluci, takovou matku, ale moje maminka byla pořád jako slečna, pořád myslela na divadlo a na legraci, pořád byla neuchopitelná...“ Bylo mu pak nepříjemné její chvilkové dodatečné láskyplné mateřské mazlení a matka si s ním nevěděla rady. (Snad i odtud pramenil Hrabalův později svérázný přístup k ženám a sklon k předvádění sebe sama, k jistému druhu herectví — „schmierenkomediantentum“.)

Malého Bohouše to táhlo raději pryč z domu, k obyčejným lidem, k chudým domkům ve městě, k nekonečnému courání a putování krajinou, přírodou, se kterou se dovedl sžít. Miloval vodu v řece, miloval oheň a úspěšně zapomínal na školu s učením.

První knížka, kterou šestiletý Bogánek dostal, byl slabikář. Studoval ho, jak Hrabal píše, vskutku originálně. Každou stránku, kterou se už naučil, vytrhl a zahodil. Když se tímto způsobem naučil číst, dostal od maminky svoji první „opravdovou“ knihu v životě. Jmenovala se *Z Ledajáčka Ledaják*. Byla to barevně ilustrovaná útlá kniha velkého formátu o chlapci, který chodil roztrhaný, který všechno, co potkal, pošpinil, rozlámal, roztrhal. A nakonec, jak už to bývá, i z Ivánka Ledajáka se stal způsobný chlapec, který se vrátil k rodičům a nikdy jich nezarmoutil. Hrabal se samozřejmě hned promítnul do

toho Ledajáka, ne ovšem do toho způsobného chlapce na konci knihy, ale do toho neumytého a nečesaného dareby. Knížku Hrabal, jak sám připouští, zřejmě miloval, protože ačkoliv ji nikdo jiný nečetl, je úplně rozbitá — a co víc, zachovala se až dodneška. I Hrabalova žena Pipsi tvrdila, že ten školák Ledajáček jako by opravdu byl ten její muž, školák po čtyřiceti letech, který ale i takhle psal, když se podívala do jeho textů, tak i to jeho psaní bylo odrazem jeho dětství. Byla to, zdá se, knížka, která našla svého čtenáře a která posloužila jako vzor.

Druhou knihou, kterou Hrabal o něco později dostal a která jej fascinovala, byla biblická dějeprava, příběhy od Adama a Evy až k narození Ježíše a obrácení Šavla na Pavla. Naučil se tehdy ty biblické příběhy z paměti a oslňoval jimi ve škole nejen katechetu, ale i žákyně divčí školy.

Třetí kniha, která Hrabala už od dětství „určila“ a vymezovala jeho svět, byla od Sokola-Tůmy *Z českých mlýnů*. Ta ho prý zcela ohromila.

„A když jsem byl tak v páté třídě,“ píše Hrabal, „dostal jsem knihu, kterou napsala Florence Montgomeryová a jmenuje se *Nepochopen*. Je to kniha nesmírně děsná a kromě toho není vůbec pro děti, protože ten Hemfry, ten je neustále nepochopen, i v rodině, ve které žil. Já jsem tu knihu nikdy nedočel, vždycky jsem zesmutněl nad tím čtením.“

Uvedený výběr knih, který Bohoušek dostal od maminky, byl vskutku reprezentativně výchovný, pozoruhodný... Až o dalších pár let později se Hrabal sám „zmotal“ na detektivky, Léona Cliftona, Nicka Cartera, kovbojky a bufallobilky. (Teprve s počátkem Hrabalova studia na Právnické fakultě v Praze, tedy v druhé polovině třicátých let, jako by se zlomilo prkno nevědomosti. Hrabal si hned napoprvé zamiloval italského básníka Giuseppa Ungarettiho, kterým byl zcela okouzlen, a částečně pod jeho vlivem začal se sám pokoušet o psaní poezie, reflektující jeho tehdejší „lyrickou náтуру“. A také začal číst neuvěřitelné množství knih o výtvarném umění, filozofii a zcela nadobro propadl literatuře...)

Vraťme se však ještě trochu nazpátek. Hrabalovo „lajdání“ krajinou a nezájem o nudnou školu s sebou začaly přinášet i starosti rodičů. Často Hrabala trápil jejich obličejní dotaz: „Co z tebe jen bude?“ Ta otázka ho přímo děsila, zdávalo se mu o ní, nedala mu spát, prchal před ní i ve dne. Špatné známky a volné mravy však z Hrabala ve škole udělaly „jedničku“. Začal někým být. A skutečně — stal se ve škole uznávaným „originálem“. I když do školy chodil s nechutí, už opravdu „Někým byl“.

Moje první vzpomínka na ten pivovar byla pivní láhev s patentním uzávěrem, kterou jsem tak nešikovně rozbil, že jsem si pořezal ruku. Sešívá ji pan doktor Michálek, ten, který ohledal zavražděnou Anežku Hružovou. Nerad jsem bydlel v deputátním bytě, raději jsem býval venku, protože byt byl v hlubokém stínu. Pamatuji se, jak můj otec v uniformě rakouského vojáka kráčel nádvořím ve slunci, a když vstoupil do kuchyně, bylo tam takové přítmí, že jsem z něj viděl jen bělmo očí a lesklé knoflíky na uniformě. Můj otec ten čas byl zádumčivý, moje matka, pokud si vzpomínám, vypadala pořád jako děvčátko, kterému se chce smát, ale za chvíli ji úsměv opustil. Jako by byla pořád udivená, překvapená. Kdokoliv se chtěl se mnou v těch třech letech mazlit, odtahoval jsem se.

Tak jsem od rána chodil městečkem, ten čas jsem nosil červený kabátek se zlatými knoflíky, na hlavě starý policajtský klobouk s fedrpušem. Doprovázel jsem všechny pohřby, když hudba se vrátila z pohřbu do hospody, začala hrát veselé písně k pohřební hostině, sedal jsem s hudebníky, a když hráli, pil jsem jim ze skleniček kořalky. Často jsem se vrátil z pohřbu přio opilý, vzpomínám, jak jsem si rozvazoval botky tak špatně a chybně, že celý svět kuchyně se se mnou točil. „Zastavte, maminko, stoličku, všechno se se mnou točí.“

Vzpomínám na sebe jako na sirotka, jako na dítě, které v Polné jakoby patřilo všem. Nerad jsem byl doma, od rána jsem chodil v tom červeném kabátku a klobouku po číslech, ulicemi, postával jsem na náměstí a odpovídal na otázky. „Kam se díváš?“ Já: „Pořád na ty hodiny čučím a pořád nevím, kolik je hodin.“ Můj otec byl poslední rok války kromě účetním pivovaru také účetním obecním, vydával lístky na chleba a mouku. „Jak to asi dneska bude?“ ptaly se mne ženské ve frontě. Já: „Je to jasné, ti chudí dostanou kukuřičnou, ti bohatí fajnovou mouku.“ Ženské: „Jak to můžeš vědět?“ Já: „Můj tatínek to rozděljuje, heč! My máme doma pod postelí bednu cukru.“

Podívoval jsem se kočím pivovaru, Močuba se jmenoval. Za štamprli kořalky polkl živou myš. Spával na hůře konírny v seně. Nikdy se nemyl, jen v létě. Já jsem též se nerad myl, plakával jsem, když mne drhla matka, a zapřísahal jsem se: „Nech mne tak špinavého, pro smilování, mně je tak teplo.“ Když mne vydrhli, jektal jsem zimou.

V Polné se mi stýskalo po babičce v Židenicích. Dvakrát jsem sedl do vlaku a chytili mne v Šicndorfě na nádraží. Jindy jsem se schoval v prázdném sudě na nákladním autě a po hodině jízdy jsem se zvedl a poškrabal šoféra okénkem v kabině a řekl jsem: „Pane Brabec, já jsem tu!“ Pan Brabec se polekal, ve vesnici mne předal četníkům.

O velikonocích jsem vymrskal skoro tři sta vajec, oběhl jsem všechny domy.

V roce 1917 se narodil v polenském pivovaře Slávek, bratr. Doktor Michálek mu měřil nohy a řekl tenkrát, že se mu zdá, že jedna nožka je kratší. Vzpomínám, že jsme měli služku Mařku, která vychovávala Slávka — později, kdy jsme se přestěhovali do Nymburka. Ta služka měla Slávka ráda a na mne byla přísná. Když jsem přišel z ulice domů, pořád se starala jen o Slávka, dokonce se s ním nechala fotografovat, jednou i se mnou. Byla to Mařka obryně, všechno u nás muselo být po jejím. Schválně vždycky hladila a mazlila se se Slávkem, schválně mu dávala cukrátku a mně nic. Začínal jsem být v Polné Osírelo dítě. Vzpomínám, už tady otec byl utrápený, často stál bezradný v kuchyni a maminka jej objímala. Tak stáli dlouho nehnuté, jako sochy. Mařka si hrála se Slávkem a já jsem raději šel ven, chodil jsem po číslech, snědl jsem u cukráře Hazuky spousty indiánů, já jedl jen indiány, neplatil jsem, šel jsem zase dál, k Michálkům, až na konec města do stavení, kde bydlela chudá rodina, ze které byla ta naše služka Mařka. Vzpomínky na Polnou jsou jen a jen putovací, od rána do večera jsem chodil křížem krážem, lidé mne měli rádi, protože říkali, že jsem se zjevoval tam, kde mne nečekali, několikrát za den. A všechny lidi jsem zdravil a všechno mne bavilo, dokonce i to, že jsem se v Polné dvakrát topil. Jednou na náměstí v neděli v kašně, jindy v potoce za městem. Pokaždé jsem už byl v bezvědomí. Vzpomínám, že jsem otevřel oči v posteli a peřina byla posetá svatými obrázky, které se dávají do rakve. Nevzpomínám si nikdy na zimu. Snad jsem přespával jak medvídci, jak křečci. Já si vzpomínám jen a jen na slunečné dny.

Vzpomínám též, jak jsem si hrál na slunci a jak se splašili koně a i s vozem letěli přese mne, vzpomínám, že jsem ležel na zádech, nade mnou se míhala koňská kopyta, přasky, opratě, pak přehřměl vůz, ze kterého padalo zaschlé bláto. Konec války si pamatuji jen, že se lidé smáli a objímali. Definitivní konec války jsem zažil až v roce 1920 v Nymburce, viděl jsem na náměstí, jak obchodníci vyhazovali plné hrstě šestáků, šel jsem a mince letěly přese mne, řinčely na dláždění a já jsem je užaslý sbíral, nechápaje.

Do školy v Nymburce mne vedl dědeček Tomáš, ustrojil si mne a do klopy mi dal velikou kyticí, jako rekrutovi. Vzpomínám, že jsem ve škole trpěl. Cesta byla dlouhá, skoro půl hodiny vedla podle pivovarské zdi, pak poli k řece a prvním stavením na Zálabí. Pak přes most a pak úzkou ulicí na náměstí. Každý den ráno v půl osmé v té Mostecké ulici hrál ariston z hostince u Havrdů. Pak jsem šel podloubím kolem obchodu u Nováků, pak kolem řeznictví, krupařství pana Pollaka, jehož zsinálý obličej byl v přítmí nad stolem, a jeho bílé ruce. Pak papírníc-

Dvojka, trojka, později čtyřka z chování měla svoji logiku a opodstatnění. Jak si lze jednu z těchto známek jednorázově vysloužit, vypráví Hrabal: „Abych byl na očích, musel jsem sedět v první lavici. Učíteli, který se opíral o hranu mé lavice, visela jednou z poklopce tkanice od spodek, které měl pod kalhotami. Nenapadlo mě nic lepšího, než že jsem nepozorovaně tu tkanici uchopil a přivřel záklopkou do kalamáře s inkoustem. Pak už jsem jen zavřel oči a čekal...“

Z dob středoškolských se zachovala čtyři vysvědčení. Bohumilovo pololetní vysvědčení na Českém gymnasiu v Brně (ač už Nymburák, na studiích v Brně bydlel u ba-bičky) z ledna 1926 bylo vskutku hanebné. Tři trojky, tři čtyřky a čtyři nedostatečné. Chování bylo „zákonné“ — tedy čtyřka. Na konci školního roku 1926 si prospěch ještě pohoršil. Ubylo sice trojek (jen jedna), čtyřky byly tři, ale pětěk bylo šest. Chování opět zákonné. Celkové hodnocení znělo stroze: „Žák není způsobilý, aby postoupil do vyšší třídy.“ Na zadní straně tohoto vysvědčení je rukou ředitele ústavu Valíše napsáno: „Žák ohlásil, že ústav opouští, i není, proč by na jiném ústavě přijat býti nemohl.“

Je zajímavé, že od tohoto vysvědčení existuje duplikát. Je opatřen kolkem a na zadní straně připsím: „Tento duplikát byl vydán na žádost otce žákova. Originál se ztratil. Taxa 30 Kč zaplacená.“ Bohumil Hrabal to vysvětluje takto: „To původní vysvědčení jsem raději doma utajil, schoval, jako by se ztratilo. No a tak si Francin vyžádal nové.“ Později se jakoby našlo. Bohumil Hrabal tehdy raději přešel na Státní reálku do Nymburka.

(„Tatínek mi říkal — máš propadat v Brně nebo v Nymburce? Tak to raději doma u nás v Nymburce.“)

Další zachovalé vysvědčení je až ze školního roku 1929/1930. Hrabal se sedmi dostatečnými a třemi nedostatečnými na konci školního roku „není způsobilý postupu do vyšší třídy“. Chování se ale vylepšilo — už je „dobré“.

Poslední dochované vysvědčení je pololetní z roku 1933/1934. Přináší osmkrát dostatečnou a jednu nedostatečnou — kupodivu z tělocviku! Chování je zákonné, Hrabal celou svoji školní apokalypsu komentuje po svém: „Ono každé propadání tak nějak rozvíklá duši, učí člověka víc soucitu ke zvířatům a lásce k lidem, propadáváním má člověk pěknější oči a je schopen větších citů než ti, kteří zatím nepropadli. Říkám zatím, protože kdo nepropadá v životě, ten není člověk, zrovna tak jako není člověk, kdo aspoň jednou za život nepomýšlel doopravdy na sebevraždu... Myslím, že dobrá literatura není nic jiného

než tenhle příliv a odliv, tohleto propadání a vstávání z mrtvých. Důležité je ale vždycky se zvednout, oprášit si šaty a vždycky se otočit ve směru možného boje a tak dlouho vítězit, až se člověk uvítězí a propadáním se propadne v propadlo propadnutí.“

Pod jednu fotografii své třídy (dnes již pravděpodobně ztracenou, známou jen z xerokopie) si Hrabal vlastnoručně poznamenal: „Bohumil Hrabal opakoval primu i kvartu, a tak proti své vůli si prodloužil mládí o dva roky. Na obrázku je vyfotografován se svojí druhou kvar-tou na školním výletě.“

Po všech těchto školních „úspěších“, kdy byl Hrabal „jedničkou“, to nakonec přeci jen dotáhl (ovšem předtím po dvou vyhazovech od prvního rigoróza) na doktora práv. Prkno nevědomosti se zlomilo. Zdá se, že Hrabal měl s dostatek času a nikam nespíchal, ani s vydáním své první knihy, ani se vstupem do světové literatury.

Hrabal se školy děsil i v pozdějších letech svého života. Vypravováním ústy své ženy o tom píše i v nepoužitých „odstřízcích“ ze své *Trilogie*: „Často křičival ze spaní, když jsem jej budila, děkoval mi, že jsem ho zachránila ze školy, jednou z obecné třídy, jindy z gymnázia, pak zase z té slavné nymburské reálky, zdálo se mu jen o tom, že je ve škole, že musí do školy, ve které nebyl nikdy připravený, ve které vyvolán odpovídal to, co ho napadlo, co mu kdo napověděl.“

V Brně-Židenicích a v Polné prožil Hrabal krátkou část svého dětství, krátkou, ale zdá se, že nejintenzivnější. Většinu dětství a dospívání prožil už v Nymburce, později bydlel v Praze, od roku 1950 natrvalo v Praze-Libni v ulici Na Hrázi 24. K Nymburku, k pivovaru se Hrabal vracel v *Postřizínách*, v *Městečku*, kde se zastavil čas, v *Krasosmutnění*, ale i jinde. „Žiju v elipse o dvou ohniscích — Nymburk a Libeň — a o ničím jiném nedovedu psát, protože jsem to duši i tělem zažil,“ řekl Hrabal v rozhovoru v roce 1985. A v rozhovoru z roku 1989 už Hrabal jen říká: „Snad jsem žil a psal jen proto, abych napsal *Hlučnou samotu*.“

Hrabal ani ve stáří místa svého dětství nenavštěvoval. Svůj pohled do dětství nám umožnil jeho klíčem k starým časům, jeho uměním a schopností psát pro různé generace, sdělitelností srozumitelnou i pro jiné národy v jiných zemích. Jestli jeho dny byly opravdu slunečné — posuďte sami.

Tomáš Mazal je publicista a editor, autor *Hrabalova životopisu*.



tví a knihkupectví pana Fukse, který od prvního setkání se mnou vypadal pořád jako prezident Masaryk. A potom Kopecký, cukrář, a pak Konělapský, hodinář a optik, v přítmí jeho krámu zářila čocka, osvětlené obroučky na oku pana Konělapského, a u školy ještě bylo papírnictví a knihařství, kde kupovali skoro všichni žáci svoje potřeby. Tady byl tlustý pan Peřina a jeho dvě dcery, které se usmívaly a jejich ruce jen sahaly popaměti do fochů a podávaly čtvrtky, sešity a tak dále.

Tady jsem chodil pět let do obecné školy, pokaždé hrál ariston. Rád jsem se díval na městské straně mostu na mlýn a na barvírnu. Mlýn patřil panu Šafaříkovi, který také ráno, docela od mouky, v pantoflích kráčel na Pražskou nebo k Havrdům na kávu nebo pivo, jeho pantofle pleskaly, kouřil fajfku, za jeho zády se táhl jemný kouř a vůně. S Fančou, jeho synem, jsem chodil do školy. Oba jsme měli vlasy přistřížené nad čelem, takzvanou ofinu. Rád jsem s Fančou chodil do mlýna, z mlýnice jsem s Fančou házel šňůry, chytali jsme někdy tak těžké ryby, že musel přijít na pomoc stárek!

Před Šafaříkem patřil mlýn p. Radímskému. Až po letech jsem slyšel krásné vyprávění od hostinského Pepička Kynclů, který svoje dětství žil v Nymburce, že z mostu se rád díval za Rakouska, jak náhon obtékal ostrůvek, na kterém si hrály dvě děti p. Radímského, Harry a Vintíř. Uprostřed byl veliký bernardýn, ty děti měly pasy, široké opasky, které vzadu měly takový veliký cumel. Když Harry nebo Vintíř si hráli tak, že se přiblížili náhonu a hrozil pád do vody, bernardýn se zvedl, packou pováhal dítě, vzal do tlamy cumel a dítě odnesl do bezpečné vzdálenosti.

Rád jsem ještě slyšel od Pepička Kynclů vyprávění o p. Radímském, který měl kočár a čtyři černé koně, když císař jel do Mladé Boleslavi salonním vlakem, p. Radímský jej na nádraží přemluvil a vsadil se, že v Boleslavi se svými rapy bude dřív než salonní rychlík. Tak císař s p. Radímským hnali černé hřebce přes Vlkavu a opravdu byli v posádce dřív než vlak.

Na druhé straně mostu byla barvírna p. Rachlíka. Já pamatuji jen paní, vypadala jako hraběnka, měla vyčesanou spoustu vlasů do takového kopce, měla vždy černé šaty s velikou krajkou kolem krku a na prsou a třpytila se brilianty, přijímala zakázky, v krámku někdy byl její nový manžel, vždy v jezdeckých kalhotách a botech, na stole ležel jezdecký bičík, ten pán měl sako a bílou šálu až pod bradu a uprostřed šály perlu. Jednou, když byla jarní veliká voda, tam u barvírny se nakláněl nad proudy Labe veliký strom, snad vrba, mládenci Rachlíkovi uvázali do koruny stromu lano, v plavkách pak se drželi lana, rozeběhli se a lano je zaneslo nad rozvodněnou řeku, kluci

se pustili a proud je odnášel, a až u železničního mostu kluci vyplavali z Labe. A zase tím lanem se nechávali hodit do kalných vod.

V první třídě jsem měla takový zvyk, že každou stránku slabikáře jsem vytrhl, jen jsme se ji naučili, utrl jsem ji a zahodil. Tak nový slabikář jsem měl na Mikuláše, pak druhý na Ježíška, třetí v březnu k narozeninám.

A tak, zatímco v Polné jsem vyšel zadní chodbou z pivovaru rovnou před školu, skrz bránu nahoru jsem uličkou byl hned na polenském náměstí, v Nymburce jsem bydlil daleko, daleko za městem, v polích a u řeky, tam v Polné jsem se pohyboval docela uvolněně, jako dítě, které patří všem, všemi jsem byla laskán, oslovován, tady v Nymburce jsem byl sám, byl jsem syn účetního, ale už jsem byl z panské rodiny, kamarádil jsem s Vendou, ale to byl syn domovníka. Nedovedl jsem se sžít s městem Nymburkem, v polích a na Zálabí to ještě šlo, ale jak se úžily uličky města, tak jsem se víc a víc úžil já, měl jsem dojem, že se na mne ze všech oken uliček někdo dívá, a zatímco v Polné jsem všem kynul a všechna okna zdravil, tady jsem měl dojem, že budu z okna zastřelen. Oddech jsem si zase až cestou do pivovaru.

V Polné si z bytu pamatuji jen hluboké přítmí kuchyně a pokoje, temnou chodbu. Když svítilo slunce, tak okny byl vidět prudce osvětlený pivovarský dvůr, zasklenými dveřmi z kuchyně se třpytilo světlo odkudsi tak, až to oslepovalo, na chodbě odpoledne přítmím zářilo okno nad dveřmi, takže v tomhle bytě jsem neustále tápal, hmatal po zdích, abych si oddech až venku. Mám dojem, že se neustále svítilo.

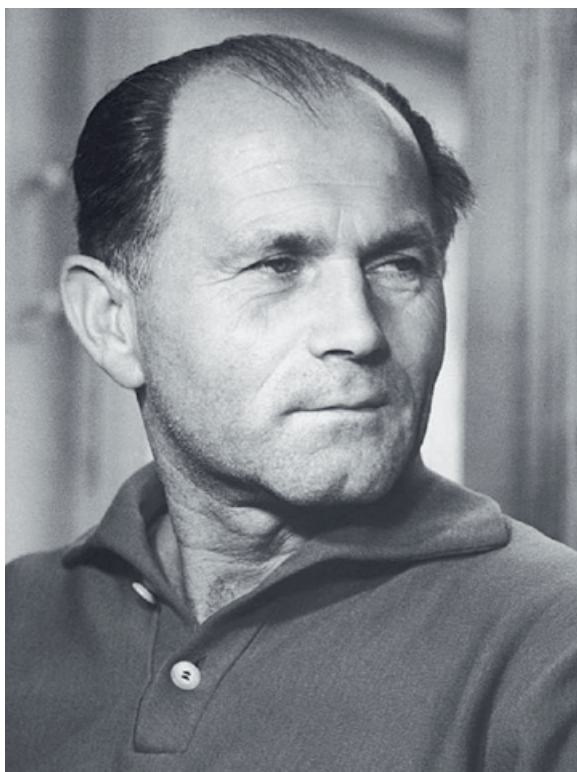
V nymburském pivovaru to nebylo lepší, kuchyně a pokoj byly na sever a zase, když venku svítilo slunce, tak tady byla hluboká tma. Pak byly ještě dva pokoje na jih do zahrady, tady bylo krásně, ale nevím, tady se nebydlelo, jen pořád v kuchyni. Jeden pokoj na jih byl pořád zamčený. Tady nebyl nábytek, ten pokoj, když jsem potají jej odemkl nebo se díval klíčovou dírkou, byl pořád prázdný. Snad celou obecnou školu byl prázdný. Ten pokoj mi naháněl hrůzu, i když byl zamčený. Až později si rodiče koupili nábytek. Ten pokoj na sever byla ložnice, taková jako na zámku. Světly nábytek, almary, postele, záclony, které uháčkovala matka, a veliké oválné zrcadlo, které se dalo otáčet, stolička se zlatýma nohama a květinový potah. A všade voňavky a na nočních stolcích stála rokoková panenka s parukou. Často jsem sundal tu paruku a byla holohlavá. Ten jeden pokoj na jih si ani nepamatuji, co v něm bylo. Víím jen, že zkraje tam byla skládací postel, na které jsem spal. Už po večeri jsem byl v posteli a četl si pořád to samé: Kuchařku a Z českých mlýnů. Nevzpomínám si, kde spal bratr Slávek. Nejraději



Průkazové foto z indexu Právnické fakulty UK, 1935



V Brně, druhá polovina 30. let



B. Hrabal v polovině 50. let



jsem byl v kuchyni, kde byla veliká kachlová kamna, kde pořád syčely veliké hrnce s vodou.

Zachraňovala mne pořád vzpomínka na babiččin pokoj v Židenicích, tam všechno bylo tak, jak jsem se narodil. Každé prázdniny jsem dva měsíce tady spal, dva měsíce chodili ráno vojáci na cvičiště, dělníci do První brněnské z Líšně, pohřby. Tady za první tři roky svého života a potom každé prázdniny jsem si zamiloval ohně, fagule, které nesli zřízenci podle pohřebního vozu. A potom hřbitov, který večer a v noci zářil svíčkami a svítilnami na nebe. Ze dvora jsem to viděl, a pak každý den jsem chodil na hřbitov a zapaloval svíčky na hrobech, které zhasly. S kluky ulice jsme si dělali fagule, každý den jsme svítili vpozdvečer fagulemi.

Každých čtrnáct dní se o prázdninách dělal mumraj. Chlapci čtrnáctiletí, a podle nich i já, se oblékli do starých šatů, cylindrů a tvrdčáků, nabarvili jsme si tváře, většina kluků si oblékla ženské šaty a šátky a ulici pak chodil průvod směšných postav, kdo dovedl se víc pitvořit, ten byl král mumraje. Někdy jsem v ženských šatech a s načervenenými tvářičkami papírem z obalu Frankovy cikorky spal, tak mne uvádělo v nadšení to přestrojení. Někdy se na dvorku hrálo divadlo, natáhl se drát a na něj jako opona prostěradlo, zase jsme si brali dlouhé košile, na hlavu věnce z kvítí a načervenené tvářičky, každý hrál, co uměl.

Můj bratranec Vincek, ten hrál divadlo pořád. Pořád tu samou úlohu panáčka neboli kněze. Židle byla oltář, dvě skleničky jako konvičky, voda místo vína, na opěradle visel Kristus a Vincek celé dny se klaněl, dotýkal čelem desky židle, měl na sobě ženskou dlouhou zástěru uvázanou pod bradou a tak chodil s kropenkou a všechno a všechno, co potkal, vážně žehnal.

Tady v Židenicích jsem od rána do večera žil s klukama na ulici, ve vinohradech, na plecnikarech, v akátkách. Víím, že v prvním baráčku pod hřbitovem tam bydlel Kouček, Kocár, Kočica, který si rád hrál s přirozením. Pak bydleli Andráskovi, kteří měli krásnou dcerku Helenu, do které jsem byl zamilován od sedmi let. Když jsem ji potkal, tak se mi chtělo omdlít. Pak bydleli Turečkoví, Mařa byla stará jako já, bydleli jsme hned vedle, a tak přes plot jsem ji viděl, jak chodí po zahradě ve výši mých očí a ještě výš, protože zahrady byly na prudkém kopci. Mařa, dívenka, vznášela se jen a jen v samém kvítí. Měla veliké oči. Chodil jsem se s ní koupat do potůčku, který vytékal z Lacrumu, teplá voda, potůček jako dlouhá, kilometr dlouhá cementová vana. Pak pod námi bydleli dva staří manželé Musilovi, on pěstoval krásné broskve a marhule, které od našeho plotu byly na dosah ruky. Často pan Musil plakal, že jsem mu utrhl tu nejkrásnější.

A zase chodil, tak jako Mařa, jak já, jen a jen po kolena v samém kvítí.

Pak bydleli Nietzscheovi, říkali, že jsou z rodiny filozofa. Jejich syn byl mladší o rok než já a jeho koníček byly šrófky, míval jich tisíce, šroubky, které jsme vybírali z odhozených nepotřebných přístrojů, které se vozily do zmole za hřbitov.

Zapomenul jsem, že mezi Musilovými marhulemi a Nietzscheovými šrófky byla rodina Smolků, dva hráli už fotbal za S. K. Židenice, s Jarkem jsme kamarádili. Smolka otec měl holou hlavu a byl policejní úředník v uniformě. Našel si ženskou a maminka Jarkova se otřávla vsedě, rozpálila žehličku řežavým uhlím, přehodila přes ni a hlavu ubrus a tak ji našli mrtvou.

Pak byl domek, neměli děti, nepamatuji se. Potom byl ale můj největší kamarád Viloš Kiesel. V tom bytě, kuchyni a pokoji byl jeho otec, matka a sedm dětí. Nejstarší, Milena a Viloš, vychovávali ty mladší. Když jsem jej někdy po úsvitu šel budit, že půjdem na Glajdu na houby, překračoval jsem spící, na posteli nebylo volné místo. Taky jsem s Vilošem chodil k poledni s obědem. V kabeli jsme nesli polívku a příkrm v kastrolkách přikrytých bílým ubrouskem. Kiesel byl soustružník a dělal v První brněnské, byl Němec, Viloš mluvil česky a německy, taky Nietzscheovi. Bylo to tady zvykem. A tak, zatímco otec Kiesel zvolna jedl, na kolenou ubrousek, ve veliké dílně, tak veliké jako hala nádražní, Viloš už věděl, na kterém soustruhu bude dělat, když vyroste, pokračově pustil si soustruh a byl důstojný a vážný, když se učil další finty se soustruhem. Někdy navečer, kdy jsme seděli v žudru, Viloš a Nietzsche, kluci jedenáct let, se vážně bavili celou hodinu o soustruhu, všechno uměli pojmenovat, a když mluvili o té mašině, tak byli vážní a nikdo se neodvážil něco říct, protože soustružník, to bylo to nejvyšší zaměstnání.

Mileně bylo kolik? Jedenáct, dvanáct? Neviděl jsem ji nikdy se smát. Vypadala, jako by ti její bratři a sestry byli její děti. Vedle nich bydlel Kepák. Nosil cvikr, a když jsme seděli v jeho žudru, vždy stačil tak rychle otevřít dveře, že stačil vždycky někoho z nás nakopnout. Vedle pak bydlili Vlkovi, taky šest děcek. Vedle nich pak Alkrovi, tady jsem býval rád. Richard byl v ocelárně a měl krásné oči a kučeravé vlasy, ty oči měl sežehnuté od ohňů v martinkách. Byli Němci. Já jsem kamarádil s Rudim. Ten byl slabomyslný, ruce měl ohnuté v zápěstí jako ploutve. Vynášeli jej dozadu, kde seděl, vykláněl se a vydával skřeky. Tekly mu dlouhé sliny jak žíně. Babička mu je chodila utírat. Potil se, měl pokleslý spodní ret. A když jsem se na něj usmál, pohládl jsem jej a on se na mne zpátky tak usmál, že jsem nikdy neviděl tak vděčný úsměv. Když

se nikdo nedíval, pleskl jsem jej někdy hodně. Přivíral oči, ale pak se usmál na mne ještě líp. Měl to rád, to bití. Odpoledne jej babička vedla na procházku, břinkal nohama jako protézami. Došli zpravidla až na hřbitov.

Pak už mi zmizely další domečky. Jen ještě dva domky v Poděbradce. V jednom bydlel Flekál, kluk starý jako já, s bílým pruhem vlasů nad čelem. Ten nás zbil, kdy si vzpomněl. Naproti byl truhlář Miklík, jeho kluk měl přezdívku Cajda. Měl oheň velikosti mandle. Tady, když přšelo, jsme dělali rachle, ráfce, hvězdy, které jsme pouštěli na kopci. Na to byl kadet. Pracovali jsme na rachlích v otevřené veliké bedně, byla tak velká jako šupna, kterou se zvedá střecha. Dole u školy bydlel ještě Lidón, hutař vinohradů, který byl šedivý, ale ostrý, kdykoliv nás potkal, měl právo nám dát facku.

Pak až tam na Staré osadě byla otevřená chodba, kde byly dvě zasklené skříňky, které patřily staré Capačce. Byla jen potažená kostra, ale měla oči modré jak pomněnky, prodávala všechno cukroví, mejdlíčka, a za šesták obálku se Štěstím; pendreky, lilibrit a kombo. Často, než se přibelhala z kuchyně, jsme jí něco ukradli. Byl to pořád sice krásný pocit, ale srdce nám tlouklo.

Mně všichni ti kamarádi říkali Boho, nebo Bombec. A říkali mi po mamce za svobodna Bohošek Kiliánů.

Jak jsme se poránu o prázdninách sešli, vždycky jsme šli na pajtl, t. j. krást ovoce do vinohradu. Já jsem od dětství měl potřebu krást. Natrhal jsem a natahal babičce do předsíně tolik zrající kukuřice, ale babička se hambou červenala. Když někdy přišel a křičel hutař Lidón a hrozil holí, babička hambou plakala.

V nymburském pivovaře jsem chodil krást do Šafaříkovy zahrady zelí a kapustu, kdykoliv jsem přinesl pytel a vysypal to mamce a čekal, že mě pochválí tak jako ostatní kluky chudé matky, byl jsem zpráskán otcem. Plakával jsem: „Maminko, proč nejsme chudí?“ V těch ani ne deseti letech jsem byl pevně přesvědčen, že krást zelí a kapustu, to není hřích.

V Židenicích, když jsem byl na prázdninách, bratři Smolkové hráli fotbal za Šimice, já jsem s Jarkem Smolkou chodil pomáhat hráče strojit. To byla největší pocta, rejžákem a kartáči leštit kopačky, zametal jsem v kabině a před ní. Mí hráči byli Laštovička a Kolouch, Koloušek na spojce, Pepa Smolka na levém flíglu. Když byla ruka, po židenicku se volalo: „Hends!“ Když desítka: „Elvr!“ Kamarádil jsem s Čendou, blběčkem, který si kupoval místo cukrátek maggi, kostečky, které cucal jako bonbony. To byl největší fanda S. K. Šimic, neustále si přál desítku a všude viděl ruku. Řval jako pomínutý: „Hends! Elvr!“ Tenkrát ten Čeněček byl něco jako klubový maskot. Kdo jej potkal, kladl mu tu samou otázku: „Čeněčku, co máš

na světě nejradši?“ A Čenda, blondatý blbec, odpovídal nadšeně: „Maggi a když Židenice vyhraji.“ A dostal mince, aby si koupil kornout Maggiho kostek.

Když už mi bylo jedenáct let, přišel telegram, že umřel dědeček. Jeli jsme s tatínkem na pohřeb. Matka už byla v Židenicích týden předem. Děda umřel hladu na rakovinu. Přijeli jsme před půlnocí, domek 47 byl zamčený, babička a matka spaly v Obranech u strýce Boba. Tloukli jsme u Turečků a Mařa nám dala klíč. Odemkli jsme a tam v pokoji ležel u postele v rakvi vychrtlý děda. Tatínek rozestlal a lehli jsme si. Já jsem ležel těsně vedle rakve, jako by ta rakev byla třetí postel. Spal jsem a nebál jsem se ani ráno, když jsem se probudil, děda ležel vedle mne. Vím jen, že sladce něčím voněl. Druhý den se sjela rodina Kiliánů a Bartlů, sto lidí, kteří měli vysedlé lícni kosti nebo vypadali jako Masaryk. Než zabili hřebiky rakev, ženské líbaly mrtvolu, ale já jsem jedl řízky. Hasiči v zlatých přilbách nesli dědu na hřbitov a hudba hrála tak, že tesknoutou té břeškné hudby jsem se rozplakal. Když jsme se vrátili ze hřbitova docela promáčení slzama a s napuchlými tvářemi, babička zvedla závoj a jedla řízek...

Sestra dědy byla tetka Černošková, jak Tomáš měla husté vlasy jako dráty, naryšavělé, stočené do ohromného dortu, měla modré oči jak vybledlý šerík, když si rozpustila drdol, do úst si dala asi dvacet hornodlí, když vlasy stočila, zase brala jednu vlásenku po druhé a zastrkovala ji tam, kam potřebovala. Byla to persona, obryně, ale já jsem ji znal nemocnou, dokonce přijela třeba na dva měsíce, vždy říkala, dvacet let: „Homřo, děti, su nějaká chostatá. Nic bych nedělala, jen se mi sce spat.“ Pak už nemluvila ty dva měsíce, přikládala do kamen, seděla u kamen a hladila kočku. Sem tam sladce vzdychla a řekla: „Kočénka...“ a když se na mne podívala, ty modré oči otáčely panenku a zornici do protisměru a řekla mi něžně: „Bohóško.“

Ženské na Balbínově ulici nikdy nebyly mladé. Paní Kocourková neměla zuby a bylo jí třicet let, byla vychrtlá, nosila šátek a neustále křičela. Paní Andrášková byla tak něžná a tichá jako víla smrti. Paní Turečková byla maličká osůbka, pořád se šátkem staženým do čela skoro přes oči, když táhla uzel s trávou a haluzemi pro kozu, kolíbal se ulicí jen ten uzel. Babička ve všední den nosila také šátek, ale zase stažený dozadu, na týl, jak skautka. A nosila taky uzel s trávou z kopců pro kozu, uměla ve vinohradě grackou okopat brambory, u keře fazulky, a angrešty a rybíz, takže měla veliké ruce, tak jako ostatní ženské z ulice, ty její ruce měly od sebe prsty, často si rukou přizdvihovala druhou ruku. Paní Musilová chodila v moravském kroji, měla červené tváře, pravá slovácká selka. Paní Smolková měla rozčísnuté vlasy uprostřed a bývala zasněná. Z rodiny Nietzschů si pamatuji

na rudovlasou Týnu, která byla krásnou dcerou, nejstarší ze sourozenců. Paní Kiezllová byla naprosto zbledovaná dětmi a starostmi, byla stařenkou jistě od třiceti let. Pamatuji si jen, že měla modré udivené oči. Paní Vrbová byla tlustá, na víc si nepamatuji. Z Alkrů si pamatuji jen babičku, která vodila blbečka Rudiho, bříňkal chůzí a ona mu při procházce rovnala pořád zápěstí, které se ohýbalo. Pak si pamatuji Kalínovou, které jsme říkali Žolina Bim Bam, protože každý večer houpala zvonkem v kapličce, kam se v létě chodilo na večerní pobožnost. Byla to jediná černá ženská v Židenicích, snad tím, že přes den vybírala ve zmoli z vysypané škváry kousky koksu. Byla to děsná práce, ve zmoli pořád táhlo a ona kramlí překopávala prašné hromady, za celý den vybrala tři pytle, někdy čtyři koku, který vynášela na okraj zmole, hluboké třicet metrů, široké jistě dvě stě, byl to bývalý písečák. Jednou, když byla tam dole a překopávala škváru, s kluky jsme na ni zavolali, a když se dívala na okraj zmole, vysypali jsme jí dolů všechny ty za osm hodin vybrané pytle... Dodnes vidím, jak zvedla ruce a vydala křik, zoufalý křik, a po čtyřech se škrábala vzhůru na okraj zmole.

Když jsem byla malý, asi pětiletý, tak pumpa byla dole, na začátku kopce, tam chodily tyhle ženské s putnami pro vodu, některé měly přes záda jho, na ramenou měly kládu a na konci štrupli s háky, do kterých se zavěsily ucha puten. Vpodvečer stoupaly ty modré plechové putny ulicí vzhůru, babička a nakonec Kocourková nesly ty putny až na konec kopce do svých stavení. Paní Turečková vedle nás jediná měla jednu velikou dřevěnou putnu na zádech, kráčela zespoda s rukama založenými, jako by držela sebe samu, šátek docela do očí. Myslím, že tohle nošení vody trvalo deset let, pak pumpa vodovodu byla až nahoře, naproti Kocourkovým, a teď se to obrátilo, zespodu zase museli chodit s putnami nahoru, protože vodovod v domácích nepamatuji. To bylo zavedeno, až když jsem byl dospělý.

Mužské jsem viděl jen navečer stoupat unavené, jakoby zasněné, ulicí vzhůru. Po večeri chodili do hostince U Bušinů. Můj děd Tomáš chodil k Machům na Starou osadu, tam byl hasičský spolek. Vím jen, když přišel pan Kiezel z práce, všichni jsme zmlkli, pan Kiezel byl štíhlý muž, vždy v černých šatech, měl řídký vous a zase ten zasněný, téměř mystický pohled muže, který zahlédl smrt. Všechny děti se sklony, posadily, bývalo veliké ticho. Pak paní Kiezllová rozdávala na velký stůl plechové talíře, takové měla i babička, plechové emailové talíře, na kterých byly barevné snítky s plody jahod. Na koho nevyšlo, tak talíř držel na kolenou a seděl na stoličkách. A pak paní nalívala guláš, s masem nejdřív otci, pak omáčku dětem. Všichni čekali, až pan Kiezel začne

jíst. Nikdy jsem neslyšel pana Kiezla něco říct. Jen sem tam na lžici dal kousek masa tomu, o kom si myslel, že ho má rád. Taky jsem u Kiezlů vidával, jak některé dítě zničehonic políbilo otci hřbet ruky, zavřelo oči. Pan Kiezel každý večer najednou se ještě víc zjasnil, udivil, kde je a co se to s ním vůbec děje, jen tak pohládl paní nebo některé děcko po tváři. Myslím, že jeho ruka se jen tak vznášela. Viloš mi říkal, že tata, když donde dom, tak je Bůh. Tata, když rozdává v neděli jídlo, je Bůh, tata, když rozdává, tak je jen jeden tata... tata, jedno jestli rozdává dětem chleba nebo faširku... jen proto je tata, že rozdává dětem jídlo. U Bušinů seděl každý večer pan Kiezel, zasněný, potažený potem, a pil pivo...

Ještě si pamatuji dva mužské. Richarda Turečka, bratra Maři, ten byl slévačem v První brněnské, byl to pořizek s nádhernými očima jak levhart nebo divoká kočka, a pořád jakoby modří podmalované ty kruhy pod očima. A Richarda Alkra, který vždy kráčel domů a překračoval Rudiho, který seděl v žudru. Ten byl také slévač, a když nás překračoval, tak zavoněla kořala. Richard Tureček taky voněl kořalou. Oba měli tak červené rty jako slečny. Viloš mi řekl, že slévači, aby neomdleli, tak pijí takzvaný kvit. Čistý líh s vodou a pepřem. To když se po šichtě napijí, tak jsou živí tak, jako by byli kluci.

Za babiččinou zahradou a zahrádkami ostatních domů byla cesta, která vedla do dílny, kde se tesaly pomníky. Tudy každé ráno šli kameníci a pak byly rány kladivkem, vyzobávajícím obrubníky hrobů, a mopslíky, kterými se tesaly do pomníků jména. Tihle kameníci byli pořád bíle zaprášení jako mlynáři. Jednoho si pamatuji přesně. Byl mladý, měl světlé vlasy jako sláma, a když se podíval, měl rozpůlenou panenku kdysi štěpinou žuly. Ta rozpůlená panenka byla tak světle modrá, že byla skoro bílá. Ten kameník vypadal, že je pořád čimsi udiven.

Starý Tureček, jak přišel z práce, tak od jara do podzimu, když bylo pěkně, seděl na maličké stoličce ve své zahrádce, obklopen kvítím. Jen vyčnívala jeho hlava. Dívával se do nebe, držel sepnuté ruce pod kolenem a honkal se. Byl tlustý a měl křivé nohy a řídké vousy, tenké, které šly jen podle jeho rtů a úst tak, jak to nosejí Číňané. Měl také psíčka, kterého jsem slyšel štěkat, viděl u plotu, ale na zahrádce nebyl vůbec vidět, tolik tady bylo kvítí.

Nakupovat chodila babička a ostatní ženské Balbínky do Spolku na Starou osadu. To byla vždy událost. Nakupovalo se do kabely, velký nákup se nosil dom v nůši. To nebylo jen tak, jít a nakoupit. Muselo se také umět pohovořit o zboží a jídle, které se nakoupilo, hned před Spolkem, nebo v krámě. Podle toho, za kolik se nakoupilo, každý člen Spolku (a ulice Balbínka byla u Spolku celá) dostával známky. Takové umaštěné kartičky s čísly. Koncem

roku byly premie a babička dostávala za ty známky celý nákup zadarmo.

Když přišla sobota, tak se sanovalo. Uklízel se dvorek, chodba, kuchyň, zametla se celá ulice před domkem až do příkopu. Jako by se děcka smluvila, jistý čas odpoledne byla ulice plná děcek s pomety, každý pečlivě zametal ulici.

Sobotní večer byl hlavně pro muže. Vycházeli z žudru a každý pěkně oblečený kráčel do svého hostince.

Každé prázdniny se pamatují, že každý všední večer se sešly ženské z ulice v jednom žudru, když se nevešly, tak ještě byla otevřená sň, scházely se a každá si nesla malinkou stoličku, posadily se kolem neviditelného středu a tiše si vyprávěly o tom, co bylo k obědu a večerí, co se chystá na neděli, vyprávěly si o všem, co se stalo, vyprávěly si události, které, příjemně nebo ne, postihly rodiny a jejich vzdálené příbuzné, vzpomínaly na svoje mládí, zaujímaly stanoviska k politice, každá ze svého pohledu. Tak tichý hovor, takové zpovědi nebo vyčišťování se ode dne, až bylo dosaženo ticha. Pak se zvedly a rozcházely, aby příští pěkný večer se dohodly, že se sejdou o stavení dál, v žudru.

Paní Turečková, často jsem slyšel, co říkala, neměla bohaté lidi ráda. Nakonec, už na cestě domů, říkala si spíš pro sebe, avšak slyšela ji celá ulice... „Bohatýmu smrdí od prdele zrovna tak jak chudýmu.“ A pak zjasněla tím poznáním a zasmála se...

V neděli děcka na Balbince chodila svátečně oblečena. Jako by bylo Boží tělo, všechny ženské vycházely, družily se, oblečeny jako královny. Měly černé sukně a podle počasí, když bylo pěkně, jen halenky s rukávy a upnuté ke krku, na hlavě stříbrné šátky a v prstech modlitební knížky, květiny. Tak kráčely do kostela až do Zábrdovic, do Brna, tam, kde začíná za městem Cejl. Když jsem chodil s babičkou do kostela, otáčel jsem se a nevěřil jsem očím, jak všechny ty ženské v kostele byly mladé, jak všechny uměly zpaměti některé písně, jak zpívaly vroucně a měly zvukné hlasy, jak věděly, kdy si mají kleknout a kdy se pokřižovat. Já jsem věděl, že tahle hodina v kostele je jediná jejich hodina v týdnu, kdy jsou krásné. Mše vždycky všechny zčistila, babička mi v kostele ukazovala všechny ty zlaté sochy, rozsazené po stěnách, všechny ty třpytící se zlaté anděle, zavěšené na řetěze nad oltářem v dopoledním slunci, že kdo věří, tomu se nemůže nic stát, že až bude umírat, tyhle sochy ji za ruce vytáhnou nahoru do nebe za zvuku hřmících varhan.

Obědvali jsme v létě vždycky v neděli v altáně na zahradě uprostřed kvítí. Bylo to pokračování kostela. Babička milovala kvítí, nejvíc ale mariánské kvítí, srdcovku, řadu bílých lilií, pomněnky, pivoňky. V krytém altáně ob-

rostlém psím vínem a břechanem byly lavice a uprostřed stůl, na zadní stěně byl barvotisk mužského v baretu, byl ten muž přísný, až později jsem se dozvěděl, že to je Richard Wagner. Babička prostřela stůl květovaným ubrusem a pak z kuchyně nosila v talířích polévky. V neděli byla žlutá hovězí, tak žlutá jako kanárek, s drobením a nudlemi. V neděli bývaly řízky s bramborem, prosypaným petrželkou a kadeřavou petrželkou, tak jako polévka. Když svítilo slunce, bylo to krásné, jíst vždycky stejnou chutnou polévku, mlčky pak kousat šnicle s přezlami a brambory. Babička, než začala jíst, tak se modlila, děd se díval skrz břechan do dálky, já jsem sepal ruce a jen tak jsem cosi brblal. Hned po obědě děd Tomáš se vydal hrát do zahrady k Machům karty. Já jsem s babičkou šel na vinohrad, babička v neděli nedělala. Dala deku, posadila se, četla noviny a vyzula se. Já jsem chodil pod stromy, trhal angrešt nebo maliny a dával jsem pořád pozor, abych se neumazal.

Babička se pak natáhla na dece, jako by plavala, a spala. Měla nepřírozeně velké ruce, tak jako mužský. Často jsem vylezl na rozsochatou třešni a z větví se díval dolů na babičku tak dlouho, až otevřela oči. Když mne uviděla ve větvích, řekla mi něžně: „Potvoráku.“

Kvečeru si babička vzala jinačí šaty a šli jsme k Machům. Děda Tomáš seděl pod stromy u stolu se svými přáteli, hrál karty a pil pivo, kam jsem se otočil, všude to samé, stoly s ubrusy, číšníci v bílých košilích roznášeli pivo, sklenky vína, u každého stolu rozjaření hosté, smáli se, kouřili, zvedali sklenice, zpívali, i děd Tomáš měl zářící oči. Seděl jsem u jeho rohu, pil limonádu a rovnal jsem mince a vyplácel nebo bral. Když přišel hostinský a pozdravil babičku, řekl děda Tomáš: „Tak, pane Mach, co tam máte?“ A hostinský vypočítával: „Rolšunku, golaš, presbuřt, šmetrlónu, kremšnity...“ A děd Tomáš na babičku: „Tak, Katyno, na co máš apetit?“ A babička, jako vždy, pyšná, dojatá, s úsměvem pravila: „Rolšunko...“ a já jsem řekl, jako vždy: „Dva kremšnity.“ A babička slavnostně a pomalu jedla rolšunku a pila pivo, rozhlížela se a přála si, aby ji někdo viděl, z ulice, ze známých, aby viděl, že jí rolšunku a pije pivo... a děd tloukl kartami a rozdával a velkým smíchem zabíjel sedmu a pil pivo, a já jsem bral mince a vyplácel a byl jsem šťasten, tak jako babička, která byla nadšena, že mohla sedět vedle stolu, kde její muž hraje mariáš.

Jinou neděli jsme se hned po mši vydali k Sedmi švábům, na Pekařské ulici. Tady byly činžáky, sedm baráků na pět pater, dlouhých jistě sto metrů, točité schody v každém vedly na dřevěný pavlač, ze kterého se šlo rovnou do kuchyně. Stovky rodin tady bydlelo, děcek několik stovek si hrálo všechno možné. Tady bydlel strýc Němeček, švagr



babiččin. Už nás čekali. Když bylo pěkně, tak Vincek vzal vozíček, teta Rozára vzala tašku řízků, deky a jeli jsme na výlet do Šrajvaldu, Pisárek. V pivovaře jsme na zálohu dostali jehlu na koupenný sud piva, táhli jsme s Vinckem vozíček s pivem a řízky do lesa, tam babička se sestrou rozložily deky, mužští hráli karty, všichni jen tak v košilích, načal se sud piva, tetky si vykládaly, nohy rozhozené, mužští pili starobrněnský ležák a hráli karty a čím dál víc na sebe křičeli a přeli se. Odpoledne po řízkách se znovu hrálo a s Vinckem jsme si vzali zástěry a sloužili jsme mše v lese, žehnali jsme stromům, potůčkům, co jsme potkali, tak všechno Vincek požeňnal a pokropil smetkou vrby smočenou do půllitru vody. Když jsme se vrátili, sáhli do kabely a vytáhli řízek. Když se smrákalo, děd a strýc Němeček a krejčí Ošlepek na sebe tak křičeli, že je musela babička a teta Rozára držet. Sud byl prázdný, hmatal jsem do kabely a řízky už byly snědené. Ženské se polekaly a spěšně sbíraly sklenice, oblékaly se a vždycky návrat ze Šrajvaldu byl takový, jako že se vidíme naposled, v pivovaře jsme proti záloze vrátili sud a jehlu, rozloučili se jen tak, děd Tomáš vrávoral a oči mu sršely a oslovoval lidi, čekající na tramvaj. Babička se styděla a řikala: „Sakra, Tomášu, ty seš ale pěkná vozrala...“ Ale děd se smál, až slzel, a předstíral, že je opilý ještě víc. „Děláš mi jen haňbu,“ řekla babička, když pomohla dědovi do tramvaje.

Jednou jsme přišli k Němečkům do Sedmi švábů na první husičku, ale strýc Němeček nešel. Tak v jednu hodinu teta dala na stůl a jedli jsme tu husičku, pořád ale byla tísnivá nálada, že jsme jedli bez strýce, který seděl pod Petrovem v café Corso a pil čtvrtičky. Když přišel ve dvě hodiny, tak jen se vrátil, podával všem ruce, a už teta nesla na prostřený stůl talíř plný knedlíků a zelí a stehno s biskupem mladé husičky. Teta řekla: „To nevíš, kdy máš přijít dom? Kdy budu umévat ten kšír?“ Strýc Němeček plný hovoru a úsměvu obrátil celý talíř na ubrus, podal talíř tetě a řekl, aniž by se zlobil: „Tady máš a jdi si ten kšír umévat.“ A jedl ze stolu roztékající se zelí, krájel husičku, hovořil a teta zděšena umývala talíř a babička byla mrtvolně bledá. Pak mi řekla na chodbě: „Čeho jsi byl svědkem, byla revoluce.“

Tady jsem býval rád, protože tady pokoj byl přesně tak jako u babičky, jediné v kuchyni na plotně kachlových kamen byl maličký šporhert, dokonce i měl malilinkou troubu. Nepřikládalo se lopatkou, ale rukama, kousek po kousku a malá dřevíčka. Na tyhle kamínka jsem se díval nejradši. Dvířka měla šest kulatých otvorů ne větších než nosní dírky malého dítěte, ta svítila červeně, když teta otevřela ty dvířka, hořelo tam tak prudce, že prskaly jiskry. Babička tvrdila, že každý oběd i ona v Židenicích uvaří na třech lopatkách uhlí.

• • •

Dědeček Tomáš a krejčí Ošlepek a úředník Řepa měli revír ve Střelnicích. V pátek nebo v sobotu tam jeli, s babičkou jsme přijeli den nato. Dědeček vždy měl červené oči a vypadal, jako by se celou noc smál. S babičkou jsem trhal v létě třešně, myslivci se šli nechat vyfotografovat se zajíci nebo srncem, kterého nad ránem zastřelili. V poledne všichni lovci zívali a měli ještě červenější oči. Naučil jsem se uříznout dlouhou větev s jednou větvičkou zahnutou do pravého úhlu a trhat oringle, to je třešně na dvojité stopce, zavěsit si je na uši a pak klást ty dvojité stopky s plody tak dlouho zespoda nad tu větvičku, až vznikl krásný hrozen obsypaný třešněmi. Doma jsme zavěsili takové větve do komory, tam vydržely v průvanu dlouho. Babička říkala, že když se na provaze spustí tyhle třešně do studny, jsou svěží a chutné i na Vánoce...

• • •

Ten čas jel ulicí veliký vůz, zadrátovaný a plný psů, viděl jsem zdrcený ty psíky, jak ras do sítě chytil dalšího psa a dal ho k ostatním a uzavřel na západ závora. A já jsem se díval na tu závora, za kterou se leskly desítky nešťastných psích očí, a když ras se rozeběhl za psem a běžel za ním až na konec ulice, zvedl jsem železnou závora a povalili mne ti psi a utíkali, a já jsem stál a tam uvnitř vozu byl psíček, který tou hrůzou ztuhl a já jsem na něj volal, aby utekl, ale on se jen krčil, tak jsem vlezl do té veliké drátěné klece a pomáhal psíčkovi na svobodu, a klapla závora a já byl s psíčkem zavřený, a kolem vozu s velikou sítí jak na motýly běhal antoušek a koulel očima, a pak jsem byl bit a policajt sepsal protokol...

• • •

Babička mi vyprávěla toto: Když se vdávala, tak se jí narodila sestra. Nejstarší bratr mamince to zle vytykal, nadal jí. Když se ten nejstarší bratr oženil, narodila se mu dvojčata a obě byla němá. Bratr to považoval za trest Boží, protože matce po porodu nadával. Začal chodit do kostela, ty dvě dvojčata si vzali na vychování kněží. Když dospěly, obě prodávaly v Kroměříži kněžské ornáty a devocionálie, svaté obrazy, kropenky, křížky, modlitební knížky. Kněží u nich rádi nakupovali, protože mlčely. Obě byly zaměstnané u biskupství, i tady byli rádi, že ty dvě věrně prodavačky mlčí. „Takové je i život,“ řekla babička bez pohnutí, jen zvedla ty svoje ohromné ruce a pustila je bezvládně do klína na zástěru.





V Kersku, konec 70. let

Rád jsem s babičkou jezdil do Ořechova. Tady měla svoje sestry. Jedna se provdala za syna statkáře, který se rozešel s rodinou pro tu lásku a dělal kočího, druhá měla dělníka, soustružníka ve Zbrojovce, ten rád byl veselý, jak říkala babička: „Takové šikovné člověk, ale ta jeho vašeň.“

Když jsme přišli do Ořechoviček, všichni křičeli, ale to nebyl křik, mluvili hlučně. Spal jsem, ani nevím kde, ten křik mne budil. Ráno, v neděli, ještě ten soustružník nepřišel z práce, tím víc všichni křičeli, aby na to nemuseli myslet. „Sakra, taková haňba,“ řekla mi babička. Pršelo, když jsme všichni šli do kostela. A tam z hospody vyšli kamarádi a strýc, na kterého jsme čekali od večera. Cestami kráčeli lidé s modlitbami a kvítím do kostela. Strýc byl růžový a usmíval se. Když nás uviděl, padl na kolena do bláta, rozpřáhl růžové dlaně a volal: „Mamo, odpusť mi to!“

Všichni lidé kráčeli dál, jako by se nic nestalo. Babička a její sestry kráčely taky dál, byly bledé hambou. Já jsem stál a díval se na strýce Hudce, jak dál klečí v blátě. Babička se vrátila, vzala mne za ruku a trhla se mnou, že jsem letěl vzduchem. Babička řekla: „Sakra, ta vašeň.“

Babička měla bratra a ten měl hospodu. Když jsme s babičkou přijeli, pořád jsem pil limonádu a seděl v té

hospodě. Měli dvě děti, bratrance Jiříka a sestřenici Miladu, byli starší, Milada šestnáct, Jirka čtrnáct. Připravovali se na zítřejší pouť. Sjeli se další Bartlové, poznal jsem je podle vysedlých lícních kostí. Jiřík měl vysedlé lícní kosti nejvíc. Věncili sál, krájeli maso, deset lidí se připravovalo na *půt*. Spal jsem ve stodole s Jiříkem a po půlnoci se svalila na slámu i Milada. Za úsvitu ji její tatínek budil, aby šla škrábat brambory, pytel brambor. Ohromilo mě to, že Milada, ta krásná holka, řekla tatínkovi: „Polibte si v prdel...“ a spala dál. Tatínek ji chvíli škrtil na slámě a pak šel na dvůr. Ona spala dál. Spala a oddychovala tak lehce, usmívala se ze spaní a já jsem nemohl uvěřit, že tahle krásná holka dovedla říct tatínkovi: „Polibte si v prdel...“ Tak jsem se ani nedivil, že po letech si vzala řezníka Špice, který, než se stal řezníkem, studoval na panáčka, kněze, ale že umřel jeho nejstarší bratr, tak musel převzít řeznictví a pole po něm. Rád jsem se na něj díval, měl modré oči a býval zasněný. V pokoji u nich, všude kam jsem se podíval, byly smažené řízky, viděl jsem, jak každou půlhodinu si lidé berou řízek a tak, bez chleba, jej jí. Nikdy jsem z těch lidí nepoznal svoje příbuzné, pletli se mi, a tak jsem všem ženským říkal Mercina Černoškova,



V jídelně v Myslíkové ulici v Praze, 1978



V pivnici U Zlatého tygra v Praze, 1985

a všichni křičeli, že to není pravda, všem mužským jsem říkal Julek, bratranec Julek, zase na mne křičeli, až se dokřičeli toho, že jsem jim řekl tak, jak chtěli, ale zapomněl jsem jména za minutku, a tak pořád na mne křičeli.

Ten Julek byl syn Monatův, ten byl hajcr někde na Brněnské, celý svůj život seděl a jedl u kotle a díval se na přístroje, dokonce u kotle i spal. Julek byl starý jako já, šetřil si na prase. Měl pár korun v prasátku, ale o praseti snil tak, že prožíval zabijačku v koutku, zvedal ruce a tloukl prase do hlavy, pak si poklekl a píchl prase do krku, pak zvedl neexistující prase na kromholec, rozřízl a vyndával játra a plíce, pak to prase čtvrtil... aniž by poznal, že se na něj díváme. Dal se k Němcům po roce 1939 a padl někde u Stalingradu...

• • •

Můj ráj nikdy nebyl vnitřní, ale ten venku, ta moje ulice, to moje městečko, ten pivovar, návrat domů znamenal konec tajemství, konec vydávání se, konec propojenosti, konec dojetí. Škola a domov vždy se podobaly vlaku, který z oslepující krajiny zasunul okno do tmy.

I nyní miluji tu chvíli, kdy odcházím z domova ven, na ulici, do přírody, do hospody, kde pořád na mne čeká dobrodružství. Mám vždy dojem, že kdokoliv mi jde vstříc, tak jsem schopen spustit svůj most a přejít lidskou tvář, chůzí, gestikulací do toho druhého, rád jezdím tramvají a pozoruji chodce na ulici, cestující, splývám s lidmi v autobusech, procitám až teprve tehdy, když vystupuji, abych znovu vnikal do srdcí prostředí, do události, do života lidí. To je moje realistická zábava, kterou vnikám do transcendence bytí, někdy až k metafysice.

Já vím, nemám kontrolu, zda je to opravdu tak, jak se domnívám, že uvnitř vypadá ten druhý člověk, že do něj nepřináším víc než to, co vím sám o sobě, ale imaginace pro mne splývá s pábením a fikcí, a koneckonců lidé, když hovoří o svém nejpravdivějším životě i životě vůbec, nejsou na tom líp než já. Psychologie i sociologie mají ten samý počátek, perspektivu řinoucí se z lidského oka, perspektivu tvořící názor, který vždycky je ukvapený a schopný dalšího doplnění, možná i transsubstanciacce. Nejsem Goethe, ale i on, když umíral, tak prosil, aby jej vynesli na zahradu, tam ven, tam, odkud mu přitékl celý jeho vnitřní svět. Tu chvíli neviděl ani legii krásných

vagin, ani minerály, ani hovory s Eckermannem, ale snažil se najít tu vteřinu, tu díрку do oblohy, aby rychlostí světla letěl nazpátek k matkám, do reálného nekonečna, až navěky.

• • •

Jako dítě jsem neustále měl rozbité koleno, nebo holec. Rád jsem sedával v žudru a loupal si a strhával strup, rád jsem míval tu chvíli před pádem, kdy jsem letěl ulicí, až jsem slzel, klopýtnul a pak chvíli letěl, jako bych skákal do vody, a potom ten pád na dlaně, písek zadřený do kůže a pak kolena a holeně, tu chvíli, kdy jsem ležel na zemi otřesený, rozsvícený, kdy na chvíli se mi svět proměnil v barevné skvrny. Pak ten pocit ohledávání, zda lze chodit, první pohled do dlaní se zadřeným pískem, ohledání kolen, první krev a hlavně ta zadřená ulice do těla. Pak omývání vodou a přikládání obvazů, noční horečka. To všechno ale mi vždycky připadalo krásné, rád jsem viděl, jak babička nebo matka jsou zděšeny, miloval jsem tyhle chvíle, kdy měly o mne strach.

V Polné jsem se dvakrát topil, a zase, jen si vzpomínám na světlo, už jsem ztratil v potoce a pak v kašně vědomí, byl jsem obklopen béžovým světlem, žíhaným růžovými a zelenými pruhy, a v ústech jsem měl pocit fefermincových bonbonů. A zase procitnutí v posteli, oči naklánějící se matky, doktora Michálka, vidím, jak začal, že jsem na světě, a potom jak mi děti kladly svaté obrázky na peřinu, protože mi je přinesly do rakve.

V Nymburce jsem byl několikrát v bezvědomí pádem ze stromu, a když jsem poprvé přeplaval Labe a posledních deset metrů jsem už tloukl rukama vodu z posledních sil... a zase, všechno se odehrálo v plném žlutém světle, když se pode mnou ulomila haluz, letěl jsem dolů, držel jsem se té větve plné třešní, byly to ty nejkrásnější třešně na vrcholku, držel jsem se té větve plné chrupek až shora černých a nepustil jsem ji, byla moje až do té chvíle, kdy jsem padl na záda... Babička Plachých, která to viděla, nejdřív odnesla tu větev s třešněmi a pak mě křísila, a když jsem se probudil, hledal jsem tu moji větev a babička Plachých, bednářova matka, mi ji musela vrátit, a tak jsem ležel pak s tou větví na peřině.

Když jsem jel s otcem na motocyklu a chytili jsme u Nehvizd za zákoleník povozu, který se vyhýbal kameni, kterým se říkalo policajt, pamatuji se zase na tu krásnou chvíli, jak otec, který se držel řídítka jako na hrazdě, se sice postavil na ruce, ale pak musel na silnici obličejem, já jsem ale z tandemu letěl vzhůru, jako měla babička obraz jak Kristus stoupá na nebesa, letěl jsem do slunce, měl jsem sluneční pocit, byl to opak toho, jak jsem padal

z třešně, teď jsem se dotknul koruny třešně, které roubily silnici, a když jsem narazil hrudi do větve, pocítil jsem světlou bolest, zlomil jsem si klíční kost a chvíli jsem zůstal tam v koruně třešně, plno zaprášených listů a chrupek, pak ale, když jsem viděl dole překocovaný motocykl, sajdkáru, kde byl můj bratřík, padal jsem z větve na větev až do příkopu. Kdosi mne naložil a odvezl do Sadské, na náměstí byl doktor, dal na mne krunýř sádry, celý kabát ze sádry, pak jsem seděl na zahrádce před hostincem, dal jsem si dršťkovou polívku, na náměstí vyšel otec, bílou hlavu, na sajdkáře bratr držel utržený blatník, sedl jsem si na tandem a tak jsme jeli, nikdy jsem nebyl tak pyšný, jak vypadáme, já jsem to viděl v očích lidí, kteří se na nás dívali, jak se lekali, strkali si prsty do úst, stáli, hlavy se za námi otáčely a já jsem byl rád.

Jezdil jsem s tím krunýřem na kole, když doktor Brzorád mi sundal ten gyps, jel jsem na kole domů, kluci hráli fotbal v příkopě, zahrál jsem si s nimi a smekl jsem se na mokřém trávníku a padl tak na rameno, že jsem si zase zlomil tu klíční kost, tu samou jak na motorce. A seděl jsem na mezi a byl jsem smutný, žádné světlo, žádná pýcha, už jsem věděl, co mne čeká, tak jsem jen seděl, prstoma jsem si nahmatal, jak kost se viklá, jak je zase nadvakrát, a taková bolest na mne přišla, do celého těla, jako bych byl jen jeden jediný bolavý zub, hrozně jsem byl bledý, protože jsem už věděl, co to je za trápení mít kolem sebe dokola gypsový obvaz, z kterého jen u pasu vyčnívá dlaň, tak jak býval na obrázcích Napoleon... A zase na kole jsem jel tam k panu doktorovi Brzorádovi, aby mi dal to, co mi před dvěma hodinami sundal, parádní košili z těžkého gypsu.

Myslím, že od dětství do jinošství jsem byl fenoménem na fotbal. Myslím, že na plácku v Židenicích o prázdninách, v Nymburce na dolíku, jsem byl vždycky nejlepší, kilometry hodin jsem hrál fotbal, avšak když jsem se poprvé ocitl na hřišti ve studentské jedenáctce, když poprvé jsem hrál za dorost Polabanu Nymburk, všechna míčová kouzla, která jsem ovládal, se zablokovala, pohled diváků mi svazoval nohy, bylo to to samé, jako když jsem z pivovaru a Zálábí vešel do města, tu chvíli jsem měl dojem, že se na mne dívají stovky očí, ten pohled zvenčí mne ochromil. A tak jsem byl k nepoznání, šílel jsem tím poznáním, styděl jsem se jako slečna, nevěděl jsem co s rukama, nohama, veliké rúmence ve tváři mi bránily se uvolnit. Ale přesto jsem hrál. A tak se stalo, že jsem, rezerva Polabana, jel do Kovanic jako náhradník. Když jsem vystřídal toho, koho kopli, hrál jsem na křídle, pravé křídlo, to byl můj post, pamatuji se, jak jsem unikl po lajně, domácí half mne nahnal na beka Kovanic, podrazil mi nohy, a když jsem padal po srážce s tím bekem, nej-



dřív jsem dopadl na ruku, dlaní jsem se dotkl země, ale těžký bek na mne taky padl z výšky po souboji hlavami a já jsem cítil, jak v lokti mi praskl krček, po dopadu beka na mne mne zaplavila bolest, celý svět obolavěl, odnesli mne, hudba hrála a já jsem si chladil ruku v kbelíku se studenou vodou.

Pan doktor Brzorád, kam jsem dojel na kole, mi vynadal a pak kousek ulomeného krčku mi stahoval pod kůží do kloubu, jásavá bolest podobná trumpetě mi rozsvěcovala nejen mozek, ale celé tělo, cítil jsem, jak prsty doktora pracují, jako matčiny prsty, když stahují šišky do hrdla krmné husy. A tak jsem nosil ruku v gypsu, avšak když krunýř byl sňat, ruka zůstala štaf, do pravého úhlu. A pak nastala rehabilitace, která byla horší než ta bolest na začátku. Pan doktor dvakrát týdně se na mne připravil, vysvlékl si bílý kabát, přišla jeho obrovská služka, postavil si mne ke kanapi potaženému bílým voskovým plátnem, vzal mne jednou rukou za dlaň, druhou ruku dlaní podložil můj nehybný kloub a teď narovnával ruku a já jsem stoupal na špičky, aby pan doktor zase dlaní mi tlačil moji ruku k rameni, abych zmenšil bolest, klesal jsem a padl na připravené kanape, doktor na mně klečel a dovíral moji paži k rameni, děsná bolest mne nutila, abych křičel, ale pan doktor zase rozevíral a natahoval celou paži, a já jsem zase vstával, tak jsem střídavě padal a vztyčoval se z kanape, podle toho, jak doktor tlačil moji dlaň k rameni a zase ji natahoval. A když jsem se chtěl bránit, když jsem se vzhopil a chtěl se o svoji ruku servat s panem doktorem, ta obryně služka mne sevřela tak pevně, že teď pan doktor mi uváděl ztuhlý kloub do pohybu tak, že nakonec jsme padli na podlahu všichni tři, avšak pan doktor i na zemi mi stlačoval a zase natahoval paži, do úplného vyčerpání. Tak dva měsíce jsme zápasili s panem doktorem a jeho obrovskou služkou o to, aby moje ruka se vrátila v předešlý stav. Ale už nikdy ruka nebyla ta moje ruka, když jsem si zapínal knoflíček u košile, uvazoval kravatu, musel jsem hlavou jít ruce naproti. Ten můj kloub, to jsou srostlé kousky kosti, zrovna tak jako moje klíční kost je srostlá tak, kost přes kost, takže mám sevřené rameno a celou levou partii klíční kosti a rameno viditelně o pět centimetrů užší než pravou.

Druhou ruku jsem si zlomil taky v tom samém místě jako ruku pravou při taneční zábavě v Pístech, nevím proč, prali jsme se na balkoně a já jsem běžel po schodech nahoru, ale dva rváči s trumpetistou padali z balkonu právě těmi příkrými dřevěnými schody dolů, do sálu se nahrnul čtyři postavy, které se rvaly i při tom padání, já jsem byl docela dole zavalen klubkem zápasících a zase jsem dopadl nejdřív na dlaň, avšak ta tři těla v klubku, ve kterém se blyštěla trumpeta, padla na mne.

A zase pan doktor Brzorád mi vynadal a zase mi uražený krček kloubu v lokti stahoval tam, kde má být. A zase po sundání gypsu mne brala služka do náručí a zase mi pan doktor rozvíklával ztuhlý loket a zas jsme padali na kanape a na zem.

Nejraději ze všech nemocí jsem od dětství měl angínu a chřipku. Ta krásná únava, ta krásná horečka, to, že jsem ležel v posteli a bylo mi v ní sladce, ty vysoké horečky, to je něco, co se dá srovnat jen s největším štěstím, které může člověka potkat, ty krásné horečnaté sny, trvající několik dní, to se podobalo vytržení, které jsem míval, když jsem splýval s přírodou, když jsem se sladce koupal, když jsem býval zamilován. A potom to, že otec mne bálil do ledového prostěradla, které mne svým chladem probudilo na chvíli, ten první dotyk studeného plátna, to stálo vždycky za to, abych se radoval z každé angíny, každé chřipky. Když horečky odešly, když jsem poprvé vstal, bylo to nádherné, když jsem padal, potácel se, vrávoral. Ale první vyjítí na pivovarský dvůr bývalo vždycky ohromující, viděl jsem všechny detaily, barvy byly mnohem barevnější, kůlny a chlěvy i sám pivovar se sladovnou se vlnil.

Tenkrát, když jsem byl na Kladně, jsem zmeškal autobus, jel jsem autostopem, a když jsem zapnul kocábku s vápnem a sázecí jeřáb odjížděl s ní k martinské peci, rozletěla se kočka a kladkostroj a kola frčela vzduchem. To jsem věděl až pak. Vím jen to, že jsem byl sražen na plato, pokoušel jsem se zvednout, ale znova jsem padl, vedle mne leželo litinové kolo o váze deset kilo, v ústech jsem pocítil vůni spálených kostí a pak mne zvedl pomocník pan Schrner, na jeho tváři byl děs, tavič a dvířka stáli nade mnou a lomili rukama, z obočí mi crčela krev. Volal pan Kouřil, dva mne vedli na ošetřovnu, pak nemocnice, pak mdloba, pak sešívání hlavy, dávání pozor, kdy začnu umírat. Za zástěnou jsem měl francouzský slovníček, pořád jsem se díval, a ano, šlo to čist. A odpovědně odvoz do Libně, kde na mne čekal strýc Pepin a tak dále! Zkrátka, měl jsem prasklou lebku, osm měsíců jsem se léčil, ale zase mi bylo tak, jako když jsem se topil. Světlo, i ta bolest se podobala světlu baterky ve tmě. V oddělení psychiatrie jsem si nakonec uvědomil, že vyléčit se musím sám. Prohlásil jsem, že jsem zdravý, odmítl jsem soudní řízení o rentě, i když to zavinili zedníci, kteří tahali sázecím jeřábem škváru ze dna opravované martiniky... A vrátil jsem se tam, kde se mi to stalo. A jen jsem ve výtahu zapnul první kocábku s manganem, celý ten flašenzug se utrl a zřítíl se do kocábky, taktak, že jsem stáhnul prsty držící se obruby kocábky. Mistr Rendla to viděl a řekl: „Pojď, napíšu ti to, jdi někam jinam, nebo na nás spadne klenba celý Poldovky...“ A šel jsem domů.

Tedy tam, kde jsem se narodil, kde jsem žil první tři roky, kam jsem se každé prázdniny vracel, tam, kde jsem studoval primu gymnasia, tam jsem žil ulicí, ta ulice byla moje všechno, veliké dojmy pohřbů, vojáků, jdoucích na cvičiště, dělníků z Lišně, přezouvajících se u pumpy, tam, kde jsem bydlel zrovna tak jako ostatní, kde moje babička byla dlouho tovární dělnice v přádelně a děd střihačem látek u firmy Heinrich Pisko, tam, kde všichni kluci mne považovali za svého, kde jsem byl Kiliánů Bohuš, jako bych patřil babičce, tam jsem byl v řádu ulice, tam jsem byl identický.

V Polné v pivovare jsem sice žil, ale městečko dětí bylo ode mne oddělené. Tady jsem přišel na ten nápad chodit v červeném kabátku se zlatými knoflíky a na hlavě klobouk s peřím, s fedrušem, tvrďákem, který mi byl velký, ale působil, takže ta červeň a chochol z kohoutího peří chodila si městečkem, tady jsem zase žil jen a jen na ulici, byl jsem spíš zábavou, obveselením, hlavně dospělých, chodil jsem na návštěvy, kam jsem chtěl, říkal jsem, co mne napadlo, a dobře jsem viděl a věděl, že úloha augusta je ta ne sice moje, ale že v tomto kostýmu jsem zase v městečku jednička. Všechny pohřby, svatby, všechno to veřejné, tam jsem byl já, něco i jako monstrum, tele se dvěma hlavama. A když jsme se přestěhovali do Nymburka, pivovar byl za městem, v nejbližším Zálábí kluci mne nepřijali, byl jsem syn účetního pivovaru, pohřby a svatby, vojáci a život na ulici, to všechno bylo v městě, kterého jsem se lekal, když jsem šel do školy, ty první roky, tady jako tajemný hrad v Karpatech se přede mnou tyčil pivovar, sladovna, čtyři páry koní, volové, přísný ředitel, tady jsem nevyplýval z prostředí, tady jsem musel se do něj dostat. Všechny dílny, bednárna, sladovna, varna, půda, spilka, lednice, kam jsem se vplížil, všude voněl slad a kvasnice, ale všude bylo přítí, ticho, a protože když se pracovalo, mohl jsem jedině za strýcem do šalandy, tak jsem lákající tajemství odhaloval v pivovare v neděli, v sobotu odpoledne, kdy byl pivovar tichý, tajemný, zlověstný, lekal jsem se jej, ale musel jsem se procházet těmi desítkami chodeb a prostorů, kterých jsem se ale bál. Jedině v sladovně procházel se pan nadsladovní, jeho pantofle pleskaly, za ním se táhla vůně jeho fajfky... a pořád s ním chodila mourovatá kočka. A tak jsem se zamiloval do pivovaru, do maštali, do ovocného sadu, zamiloval jsem si řeku za pivovarem, železniční most, rád jsem se spustil po trámech do pilíře a čekal, až nade mnou přehřmí vlaky, a pak ticho, jen voda, která hučela a zavírala se za pilířem, naučil jsem se chytat ryby, nachytal jsem vždycky tolik ryb, pro celou rodinu, v létě jsem do chaluh dával pytel s mlátem, nařízl jsem jej a pak stál po pás ve vodě a vytahoval jednoho

karase za druhým, když přšelo, chytal jsem z pilíře železničního mostu, na podzim jsem chytal parmy z ložky, kleňata na náplavce...

Najednou se mi objevilo ticho kopce v Židenicích, kopce v Polné byly daleko a tady byla rovina, veliká bahně nebo nade mnou a já jsem zase žil jen a jen pivovarem a řekou a velkými stromy, které kolem celého pivovaru tvořily kanýr z větví a kmenů, všechny jsem slezl a měl jsem stromy, ve kterých jsem seděl v koruně a naslouchal celým tělem pohybu větví, sem jsem si brával mazaný chleba, byl jsem artista v lezení na stromy... Proto škola, to bylo něco tak nudného, nevýznamného, jak říkal řidič Votava — něco opravdu nicneříkajícího, přečkal jsem vždycky školu, neposlouchal jsem, co učitel vykládá, jen jsem čekal, až bude konec... a rozletěl jsem se a na mostě, když jsem učitel řeku, viděl v dálce béžový pivovar, cestičku vrbami podle vody, kudy se dalo jít mezi větvemi a cítit rybinu, teprve jsem okřál. A v té obecné škole jsem přeci jenom začal někým být. Začal jsem mít trojku z počtů a mluvnice, ve čtvrté třídě i čtyřky a mravy dvojku. Nudil jsem se tak, že jsem najednou musel něco udělat. Tak najednou jsem před sebou pod lavicí viděl paty toho, který seděl přede mnou, od jara většina žáků chodila bosa, opatrně jsem si rozepl poklopec a počural jsem ty paty, a žák se tak polekal, že se rozkřičel, a já jsem stál červený v tváři a učitel křičel... a napsal mi dvojku z mravů.

Jindy jsem přišel omylem v zimě do školy a byl jsem tam sám a rozpálená kamna, najednou jsem se rozepnul a pomočil ta kamna. Za chvíli byl takový zápach, a chodili žáci a pak paní učitelka, a když to vyšetřila, já jsem za trest musel za dveře na chodbu, na čerstvý vzduch, zatímco žáci a paní učitelka byli v tom hnusném zápachu... Dvojka z mravů.

Jindy před Ježíškem jsme si ustrojili i stromeček ve třídě, třída byla v přízemí, po vyučování se větralo, já jsem pořád stál pod oknem, až jsem vlezl do zamčené třídy a sekyrkou od kamen jsem osekal všechny větvičky stromečku. Zase dvojka z mravů.

Jindy jsem zasouvací deskou protlačil opěradlo lavice přede mnou hřebíkem, vyčníval jen špičkou. Žák Kulháněk se při vyučování opřel zády a hřebík jej píchnul a on křičel. Učitel, když všechno vyšetřil, napsal mi dvojku z mravů. A tak jsem měl pověst rabiáta, moje maminka, jak jsem vstal, tak mi dala facku, jak prý jsem měl drzý kukuč. Všechno na sobě, co jsem měl, rozbil jsem. Pořád díry v punčochách, šaty plné bláta, modrý námořní zimníček, když jsem lezl zadem přes gigantická vrata a spadl do bláta, jsem přitiskl v biografu na kamna, uschl, ale celý zrezavěl. Kdykoliv jsem se vysvíkal, lítaly knoflíky, rval jsem šaty ze sebe. Když jsem si vzpomenu na Židenice



a Polnou, kopal jsem kus cihly zlostně až do školy. Tak jsem ten čas byl mírný a tichý, jen když jsem chytal ryby, jen když jsem ležel na dně stohektarového sudu, vystlaného rákosím, v ohromné kůlně, kam se vešly desítky takových sudů, když jsem seděl v kočáře, který stál vzadu v té kůlně, když jsem byl sám. Jak jsem viděl lidi, hádal jsem se, byl vzpurný, a když jsem tak nasupaný šel do školy, kolikrát někdo seskočil z kola, nebo nějaký chodec mi dal facku a s uspokojením šel dál.

Propadl jsem v primě gymnasia v Brně, šest nedosta-
tečných a zákonné mravy, propadal jsem pak v nymbur-
ské reálce vždy o pololetí, abych totálně propadl v kvartě,
v septimě jsem měl zákonné mravy a prospěch nevalný.
Teprve na vysoké škole Karlovy university jsem se chytil
a studoval výborně, ale pořád ty mravy, ty mravy... Naučil
jsem se od dětství pít, ne na kuráž nebo stesk, ale z roz-
jařenosti, bujnosti, jen pro tu euforii. Jak někde v okolí
pivovaru bylo nazvraceno, jak někdo v noci řval, ráno
přiběhli k matce a stěžovali si občané na mě, i tehdy, kdy
už jsem byl kolik let pryč. Od dvaceti let jsem najednou
si začal vážit pivovaru a bydlení, teprve když jsme se
přestěhovali po řediteli do jeho bytu, teprve teď jsem ty
tři pokoje, které matka zařídila s velikým vkusem, teprve
tady jsem najednou rád seděl, četl, pořád četl, studoval
právo a filosofii, jedině když bylo léto, odstěhoval jsem
se přes den k řece, rád jsem se koupal, i v noci, pořád, od
května až do října, jsem se koupal. A zamiloval jsem si
Nymburk, všechny uličky, ulice, náměstí, řeku, jen jsem
přijel do Prahy, prvním možným vlakem jsem prchal do
Nymburka a pivovaru. Ten čas jsem se rád oblékal, musel
jsem mít k šatům jistou košili, kravatu, boty od Kabeleho,
jedny černé, jedny semišové perforované, a musel jsem
mít klobouky od Čekana a jelenicové rukavice, rád jsem
se tak oblečený procházel v neděli náměstím, jezdil na

lodičkách, chodil do kavárny Grandu, ale ve všední den
jsem chodil brzy, v každé kořalně, než jsem došel do měs-
ta, jsem si koupil štamprli velké žitné, hrozně rád jsem
pil a byl opilý... Ale najednou se mi zase cosi stalo a byl
jsem v Praze v podnájmu v Týnské uličce na rohu Staro-
městského náměstí, a potom Jáchymova ulice, abych pak
bydlel v ubikacích na Kladně, abych pak jednoho dne let
padesátých dostal prázdný pokoj na Hrázi v Libni, sám
jsem si jej vymaloval, sám vyšňořil, abych sám najednou
měl tak krásný pokoj, abych najednou navázal zase styk
s ulicí, s lidmi, obyčejnými lidmi pražské periferie, abych
zase se vrátil jakoby na Balbínku do Židenic. Tady v Libni
se mi líbilo nejvíc, tady jsem žil dvacet let s cikány, herci,
opilci, hodnými ženskými, kteří mě tak nějak měli rádi,
říkali mi všichni něžně: Bohoušku, tak jako v Židenicích.
Kruh mého bydlení a putování a hledání skončil tam, kde
začal, to všechno ostatní byla léta učednická, universita,
kdežto Židenice a Libeň, to byl můj pravý život.

Rukopis těchto vzpomínek, nepojmenovaný, byl objeven náhodně několik měsíců po autorově smrti v jeho pražské knihovně a jejich prvotní editor Václav Kadlec je uspořádal pod názvem jedné věty z textu — „Já si vzpomínám jen a jen na slunečné dny“. Poprvé byly publikovány ve dvou částech v časopise *Týden* (čísla 28 a 29) v červnu 1997. V roce 1998 tyto vzpomínky edičně upravil a doplnil o poslední chybějící část textu Tomáš Mazal a ve velmi malém nákladu vydal jako soukromý tisk Stanislav Klos v Nymburce. Letos, kdy uplyne sto let od narození spisovatele Bohumila Hrabala, toto nymburské vydání se svolením držitelů autorských práv přejímá revue *Host*. Všechny fotografie pocházejí z archivu Tomáše Mazala, kterému děkujeme za spolupráci a pomoc.



Literární obytideník Tvar



vyhlašuje veřejnou literární soutěž
o nejlepší povídku roku 2014

na téma **Chudoba**

Chudoba, často ideologicky okupovaná zleva nebo zprava, je vnímána jako společenský fenomén. Mluví se o ní v médiích, je tematizována v ekonomických, sociologických, ale i náboženských textech. Nevytratila se však ze současné beletrie? Není dnes sociální tematika uměleckou výzvou par excellence?

Zájemce o soutěž prosíme, aby posílali své texty v rozsahu minimálně 7 NS (a maximálně 14 NS) do **30. června 2014** na adresu redakce nebo mailem s uvedením kontaktních údajů (jméno a příjmení, rok narození, poštovní a mailová adresa).

Soutěžít se bude v jediné kategorii, bez věkového omezení, a debutanti se tak mohou utkat s autory již zkušenými. První tři povídky budou publikovány na stránkách Tvaru a jejich autoři získají celoroční předplatné časopisu. Vítěz nadto obdrží peněžní odměnu ve výši 7.000 Kč coby autorský honorář.

redakce@itvar.cz | Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1

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:** *Podař-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



kulturní čtrnáctideník A2

32 STRAN ČERSTVÝCH INFORMACÍ Z KULTURY, POLITIKY A SPOLEČNOSTI
KRITICKÝ NADHLED / NEVÍDANÝ AUTORSKÝ OKRUH / JASNÉ A NEOTŘELÉ NÁZORY / ČTENÍ PROTI PROUDU

**ZVÍŘE
NIKDY NESPI**

WWW.ADVOJKA.CZ

- LITERATURA
- BELETRIE A POEZIE
- FILM
- VÝTVARNÉ UMĚNÍ
- DIVADLO
- HUDBA
- ESEJ
- FILozOFIE
- ARCHITEKTURA
- SPOLEČNOST
- KULTURNÍ POLITIKA
- KAUZY

koupíte v trafikách a ve všech dobrých knihkupectvích,
předplatné s kulturními bonusy můžete snadno
objednat na www.advojka.cz/informace/predplatne

**ZAJÍMÁ VÁS WORLD MUSIC, JAZZ,
ROCK I ALTERNATIVNÍ HUDBA?**

**A CO LITERATURA, FILM, VÝTVARNÉ
UMĚNÍ NEBO ARCHITEKTURA?**

PÍDÍTE SE PO SOUVISLOSTECH?

HLEDÁTE ZASVĚCENÉ INFORMACE?


<http://magazinuni.cz>

**aktuální informace / rozhovory / profily /
recenze / hudební historie / archiv**

Měsíčník UNI vydává **Unijazz** – sdružení pro podporu
kulturních aktivit, Jindřišská 5, Praha 1
Tel.: 222 240 901, 731 503 822; e-mail: uni@unijazz.cz

Cena 40 Kč, pro předplatitele 30 Kč,
roční internetové předplatné 200 Kč.

BUĎTE V OBRAZE, ČTĚTE UNI!



KULTURNÍ MAGAZÍN
UNI
49 Kč (C 2.10) 10/2012 1000000000000000

- u kořenů hollywoodu
- polský woodstock
- šedá eminence balkánu
- respect plus



Manifesto della cucina futurista

Il Futurismo italiano, padre di numerosi futurismi e avanguardismi esteri, non rimane prigioniero delle vittorie mondiali ottenute « in venti anni di grandi battaglie artistiche politiche spesso consacrate col sangue » come le chiama Benito Mussolini. Il Futurismo italiano affronta ancora l'impopolarità, il programma di rinnovamento della cucina.

Fra tutti i movimenti letterari è il solo che con l'audacia temeraria, il dilucido e il notevole sono in realtà due moderatissimi a praticare la tradizione, essi tentano il nuovo pesantemente e dall'altro il massiccio.

Contro la passività - Il Futurismo è un'arte di azione, di conquista, di conquista. Donde il Croco e il Croga Ardgha « libere estetiche », da Milano « novatore », la vita originale », la « libertà », il massimo verso la sintesi rituale », « metodo creativo », « splendore veloce ».

Antipraticamente, l'artista futurista rifiuta della tradizione ad ogni costo un da tutti passivo.

Per riconoscere i trilli male a grossolano realismo come gran noi affermiamo questa il sogno, e si apre che si deve e si mangia.

Consultiamo in prelibato la nostra lingua le nostre aspirazioni di trionfo gastronomico.

Noi futuristi sentiamo il maschio la robustezza del corpo umano. Sentiamo inoltre la necessità di impedire che l'italiano, divenendo cubico massiccio, impallidisca da una competenza cieca e cieca. Si armonizza invece sempre più collettanea, nella trasparenza spirituale di passione tenera. Volontà slancio tenacia eroica. Prepariamo una agilità di corpi italiani adatti ai leggerissimi treni di alluminio che sostituiranno gli attuali pesanti di ferro legno acciaio.

Concetti che nella produzione di un'azione futura sincera il popolo sia agire più brillante, noi futuristi dopo avere agitato la letteratura, annidiamo con le parole in libertà la vita simultanea, scuotiamo il centro della vita medievale, supero algeria a sprazzi e dramma di oggetti industriali, scuotiamo la plastica con l'automatismo, con la splendore geometrico architettonico senza decorativismo, la cinematica e la l'azione estetica, scuotiamo un

nutrimento adatto ad una vita sempre più aerea e veloce.

Crediamo analista necessaria:

a) L'abolizione della pasta asciutta assurda religione gastronomica italiana.

Forse gioveranno agli inglesi lo stoccafisso il roast-beef e il budino.

ore, permette di perfezionare e nobilitare le altre ore col pensiero la vita e la preparazione di pranzi perfetti.

In tutti i ceti i pranzi saranno distanziati ma perfetti nel quotidiano degli equivalenti nutritivi. Il pranzo perfetto risorge:

di spicchi d'arancia come succore resinosi di sole. Im cima del cono sarà tempestata di pezzi di pasticcio nero tagliati in forma di acropiani negri alla conquista dello zenit.

Questi complessi plastici saporiti colorati profumati e tattili formeranno perfetti pranzi simultanei.

La forchetta e i complessi plastici un piano tattile

re dei profumi per l'azione.

ere essere preceduto che verrà cancellato mediante ventila.

La musica limitata e evanescente si sottrae la sensibilità del palato e senza sapore goduto ritorna acquilata.

È dell'eleganza e la gioia.

La vita della poesia e ne ingredienti in vedere colla loro in sapori di una data

zione rapida tra le, sotto le nari e i trilli, di alcune affoggeranno e di altri piangeranno, per la sorpresa e la

me dei bocconi slanti che contengono di gustare in un boccone aerea futurista la funzione pensificante che le nella letteratura.

potrà riasumere vita, lo stogliere morosa o un intero mo Oriente.

stili in cucina

stato di strumenti

una: ozonizzatori

l'uno dell'oceno a

ne, lampade per

ultravioletti (po-

stano di vapori, il

che provoca la

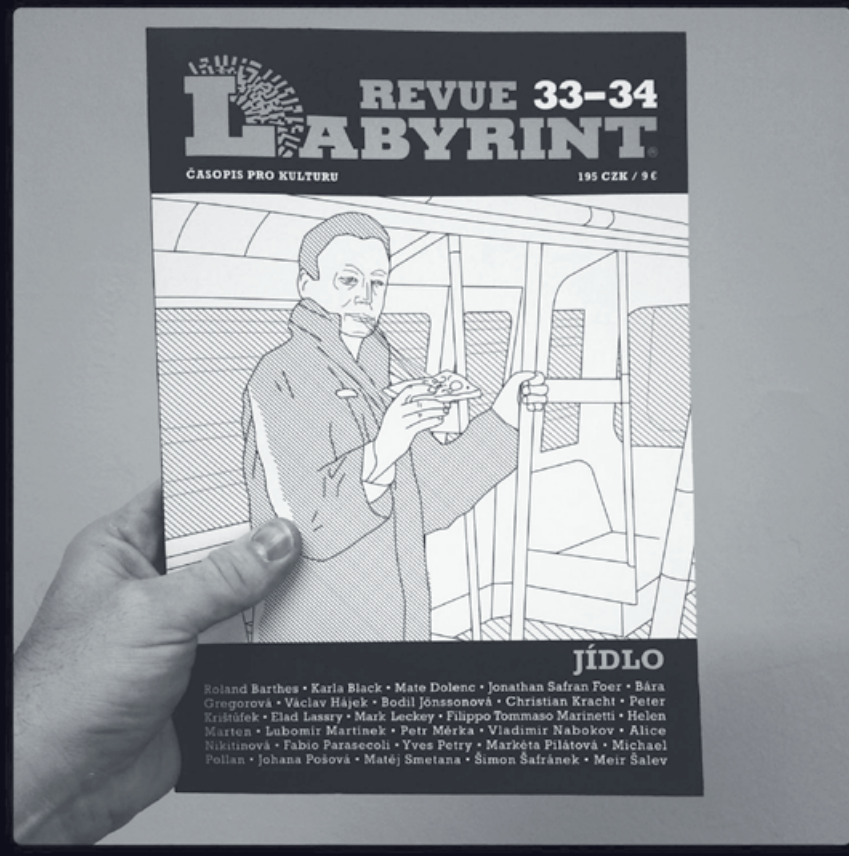
distruzione di sostanze attive (vitamine, ecc.) e causa delle alte temperature, tali indicatori chimici renderanno conto dell'acidità e della basicità degli alimenti e serviranno a correggere eventuali errori: manca il sale, troppo aceto, troppo pepe, troppo dolce.

assimilabili, impediscono il cachi-

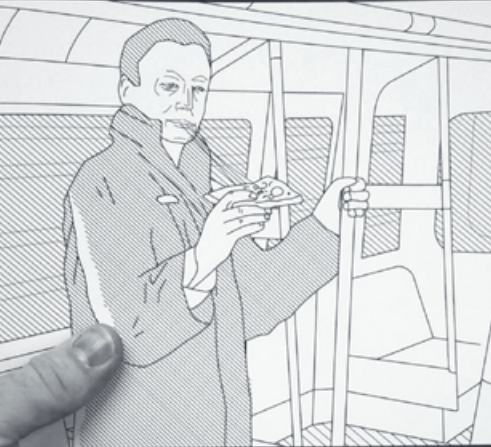
amo nel biondi, ecc), elettrolizzatori per scomporre succhi estratti ecc.

in modo da ottenere da un prodotto noto un nuovo prodotto con nuove proprietà, milioni colloidali per rendere possibile la polverizzazione di farine frutta secca Avoghe ecc. ad un elevatissimo grado di dispersione, apparecchi di distillazione a pressione ordinaria e nel vuoto, autoclavi centrifughe, dializzatori. L'uso di questi apparecchi dovrà essere scientifico, evitando p. es. l'errore di far cuocere le vitande in pentole a pressione di vapore, il che provoca la distruzione di sostanze attive (vitamine, ecc.) e causa delle alte temperature, tali indicatori chimici renderanno conto dell'acidità e della basicità degli alimenti e serviranno a correggere eventuali errori: manca il sale, troppo aceto, troppo pepe, troppo dolce.

W. T. Marinetti.



REVUE 33-34
LABYRINT
CASOPIS PRO KULTURU 195 CZK / 9 C



JÍDLO
Roland Barthes • Karla Black • Mate Dolenc • Jonathan Safran Foer • Bára Gregorová • Václav Hájek • Bodil Jonssonová • Christian Kracht • Peter Kráľovský • Elin Lassy • Mark Leckey • Filippo Tommaso Marinetti • Helen Marten • Lubomír Martinek • Petr Měra • Vladimír Nabokov • Alice Nikitinová • Fabio Parasecoli • Yves Petry • Markéta Pilátová • Michael Pollan • Johana Pošová • Matěj Smetana • Šimon Šatrněk • Meir Šalev

peso nel modo di concepire e calcolare il nutrimento.

c) L'abolizione delle tradizionali miscele per l'esperimento di tutte le nuove miscele apparentemente assurde, secondo il consiglio di Ferris Mainasco e altri cuochi futuristi.

d) L'abolizione del quotidianismo mediocrista nei piaceri del palato.

Inveniamo la chimica al dovere di dare presto al corpo le calorie necessarie mediante equivalenti nutritivi gratuiti di Stalo, in polvere o pillole, composti albuminoidi, grassi sintetici e vitamina. Si giungerà così ad un reale ribasso del prezzo della vita e dei salari con relativo aumento della vita di lavoro. Oggi per diecimila Kilowatt occorre soltanto un operato. Le macchine costruiranno presto un obbediente proletariato di ferro acciaio alluminio al servizio degli uomini quasi totalmente alleggeriti dal lavoro manuale. Questo, essendo ridotto a due o tre

ute di forma e cenova nutra gli occhi ed eretti la fantasia prima di tentare la labbra.

Esempio: Il Carnaplastica eretto dal pittore futurista Filio, interpretazione sintetica del paesaggio italiano, è composto di una grande patella cilindrica di carne di vitello arrostita ripiena di undici qualità diverse di verdure cotte. Questo cilindro disposto verticalmente nel centro del piatto, è innalzato da uno spessore di miele e sostenuto alla base da un anello di ansioria che poggia su tre sfere dorate di carne di pollo.

e Equatore + Polo Nord s.

Esempio: Il complesso plastico mangiabile Equatore + Polo Nord eretto dal pittore futurista Enrico Prampolini è composto di un mare equidistante di fuori costi d'oro all'antica con poco sale limone. Nel centro emerge un cono di chiaro d'uovo montato e solidificato spicu-

o, permette di perfezionare e nobilitare le altre ore col pensiero la vita e la preparazione di pranzi perfetti.

In tutti i ceti i pranzi saranno distanziati ma perfetti nel quotidiano degli equivalenti nutritivi. Il pranzo perfetto risorge:

di spicchi d'arancia come succore resinosi di sole. Im cima del cono sarà tempestata di pezzi di pasticcio nero tagliati in forma di acropiani negri alla conquista dello zenit.

Questi complessi plastici saporiti colorati profumati e tattili formeranno perfetti pranzi simultanei.

La forchetta e i complessi plastici un piano tattile

re dei profumi per l'azione.

ere essere preceduto che verrà cancellato mediante ventila.

La musica limitata e evanescente si sottrae la sensibilità del palato e senza sapore goduto ritorna acquilata.

È dell'eleganza e la gioia.

La vita della poesia e ne ingredienti in vedere colla loro in sapori di una data

zione rapida tra le, sotto le nari e i trilli, di alcune affoggeranno e di altri piangeranno, per la sorpresa e la

me dei bocconi slanti che contengono di gustare in un boccone aerea futurista la funzione pensificante che le nella letteratura.

potrà riasumere vita, lo stogliere morosa o un intero mo Oriente.



světová próza, povídky, rozhovory, eseje, výtvarné umění, komiks a film
250 stran velkého formátu v novém vydání kulturní revue LABYRINT pro rok 2014

www.labyrinth.net