



host7



cormac mccarthy

němec & němec — česká detektivka — Jiří Hájíček
měsíčník pro literaturu a čtenáře
září 2014 — cena 89 Kč





host

Celoroční mantra začínající s prvním zářijovým dnem: nechám to na léto. Toto mantrické léto je však zcela něco jiného než běžné roční období. Z hlediska počtu předsevzetí a úkolů, které na ně člověk odkládá, toho, co všechno přečte, napíše a udělá, jeví se mnohonásobně delším než tradiční dvou až tříměsíční perioda, během které se toho zpravidla stihne ještě mnohem méně než normálně.

Tak i každoroční redakční plány, že se během léta vymyslí, zajistí a nachystají články na několik čísel *Hosta* dopředu, aby časopis ležel na pultech už v prvním týdnu každého nového měsíce, může s meteorologickým létem spojovat jen skutečný naiva. Editorial dopisují přímo „do rotačky“ 4. září a z okna pozorují, jak mi odtahují auto při blokovém čištění. Škodovka mizí za rohem

stejně potichu jako léto a všechny jeho plány a předsevzetí.

Literatura má ale jiný čas, říkám si. Není lineární, ale cyklický, nežene se zběsile a slepě vpřed, ale spíše se moudře rozhlíží, otáčí se a vrací. A je tudíž jedno, jestli to, co jsem měl udělat letos, přečtu, napíšu a připravím za rok či za dva. Jeho hodnotu lineární čas jistě nijak neumenší. A je tedy asi také jedno, jestli budete držet zářijového *Hosta* v ruce tento nebo příští týden. A pokud ne, zbývá jen doufat, že obsah, který jsme připravili, vás zaujme natolik, že na lineární čas stejně záhy zapomenete. Děsím se jen toho, až počet závazků, plánů a předsevzetí dosáhne bodu, kdy začnu říkat: nechám to na důchod.

Miroslav Balašík



Host — měsíčník pro literaturu a čtenáře
Číslo 7 | 2014, ročník XXX
vyšlo v Brně 15. září 2014

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

Miroslav Balašík | šéfredaktor
Martin Stöhr | zástupce šéfredaktora
Jan Němec | redaktor
Eva Klíčová | redaktorka
Hana Řehulková | redaktorka
Zdeněk Staszek | redaktor
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
5P agency, s. r. o., Masarykova 18,
664 42 Modřice, tel.: 545 425 241
cena 89 Kč, předplatné 69 Kč

HOST

krátce

- 4 výročí Brněnský vulkán
OleXus (Aleš Merenus)
- 5 zasláno Kultura rozumějícího
čtení (Jana Čeňková)
Sovy nejsou tím, čím se zdají
být (Jakub Šofar)
- 7 ateliér Ohlédnutí za podstatami (Jiří Pátek)

osobnost

- 9 Spisovatelé zemědělci a spisovatelé
lovci. S Ludvíkem a Janem Němcovými
o generacích, erotice a dědečkovi

názor

- 18 Hana Řehulková: Tak nám zabili Ferdinanda

kalendárium

- 19 Libor Vykoupil: Josef Krvas Váchal

k věci

- 21 Michal Jareš: Zmrazení severským
ledovcem. Situace české detektivky

dokument

- 24 Hana Kraflová: Moravský papež

glosa

- 27 Zdenka Rusínová: Na to máš — to dáš

téma

- 30 Michal Svěrák: Cesty půlnoci. Mytická
poutí Cormaca McCarthyho
- 35 Čirý nihilistický thanatos. Rozhovor
s překladatelem Martinem Svobodou
o McCarthyho Krvavém poledníku,
který možná není zas tak velkým
americkým románem, jak se říká
- 39 Ivo Michalík: Země není pro mladý, starý,
poslední ani nemocný. Hollywoodské
adaptace románů Cormaca McCarthyho
- 44 Proč číst Cormaca McCarthyho.
Tři čtenáři odpovídají

na čem pracuji

- 48 Ivana Myšková: Boláky, to je moje



komentář

- 49 Jan Šulc: Když se z knihy stane obluda
-

esej

- 51 Michal Kleprlík: Tradice, intelekt a universalita. Modernistický pohled na umělecké ztvárnění
-

rozhovor

- 57 O oblíbených i bolavých místech Česka. Rozhovor s rakouskou bohemistkou Johannou Posset
-

historie

- 63 Petr Adámek: Inkvizitor duší, kat nervů. Dvojí výročí Josefa Karla Šlejhara

KRITIKY A RECENZE

kritiky

- 70 Jiří Trávniček: Ještě jednou zahlédnout I. B. Martin Reiner: Básník. Román o Ivanu Blatném
- 72 **kritika v diskusi** Jiří Trávniček, Jiří Krejčí, Petr Minařík, Eva Klíčová: Hledání ztraceného básníka
- 76 Petr Adámek: Dobře slisovaná antologie Briketa. Ostravská poezie a poezie o Ostravě 1894—2014
- 78 Vladimír Stanzel: Všichni o mně vědí, že jsem marxist levý Zdenko Pavelka — Petr Uhl: Dělal jsem, co jsem považoval za správné
- 80 Zdeněk Staszek: Snaha truchlit Ján Rozner: Sedm dní do pohřbu
-

recenze

- 82 Jakub Dotlačil: Jiné životy Hynka Harra
- 83 Kateřina Rudčenková: Chůze po dunách
- 84 Martin Tichý a kolektiv: Desátá léta v podobách kritiky
- 85 Jan Kudláček — Pavel Kryštof Novák: Jako když mávne motýlím křídlem (povídání s Janem Kudláčkem)
- 86 Karel Rechlík — Jiří Hanuš — Jan Vybíral (eds.): Sensorium Dei. Člověk — prostor — transcendence
- 87 Jean-François Duval: Bukowski & beatnici
- 88 Eugen Ruge: V čase ubývajícího světla

- 89 Catherynne M. Valenteová: Nesmrtelný příběh

- 90 Thomas C. Foster: Jak číst romány jako profesor
-

telegraficky

- 91 Iva Málková: Poetiky poznané i objeované

ČTENÍ NA ZÁŘÍ

beletrie

- 95 Jiří Hájíček: Lvíčata
- 102 Karel Šiktanc: Z knihy Na Knížecí
- 104 Stephen Fry: Fryova kronika
-

nová jména

- 109 Tomáš Tichý: Do tváří nebo do řek
-

- 114 **hostinec**



výročí

Brněnský vulkán OleXus

Brněnský estetik, literární kritik a ustrojením analytik Oleg Sus by se 9. září tohoto roku dožil devadesáti let. Řada lidí na něj ani po letech nezapomněla a jeho výročí si bude jistě připomínat. Osobně jsem se s ním nikdy nepotkal, a tak zde nemohu nostalgicky vzpomínat na příhody, které jsme spolu zažili. Oleg Sus však přesto zůstává v mojí paměti a doufám, že i v myšlenkách, které jako u mnoha literárních vědců a estetiků několika generací ovlivnil. Pokusme se tedy vystihnout význam jeho vědecko-publicistických textů, jejichž trvanlivost je pozoruhodná, a narýsovat tak jakousi pomyslnou Susovu cestu k dnešku.

Věda je život

Sus byl člověk mnoha intelektuálních talentů. To není fráze, ale holý fakt. Uměl nově interpretovat dějiny české estetiky, analyzovat myšlenkové podhoubí meziválečné avantgardy, domýšlet návrhy z dílny českého strukturalismu, rozvinout a aktualizovat Zichovu teorii dramatického umění. Kromě toho však od poloviny padesátých let také soustavně publikoval literární kritiky, působil v redakci *Hosta do domu* a spoluurčoval jeho směřování, vedl časopisy *Index* a *Věda a život*, přednášel na několika katedrách a vystupoval na vědeckých konferencích. A přitom samozřejmě neustále četl kvanta knih. Ve „zlatých šedesátých letech“, jak vzpomíná paní Věra Mikulášková, bylo takřka vyloučené potkat Suse bez napěchovaných kabel plných rukopisů a knih, s nimiž obíhal mezi fakultou a jednotlivými redakcemi. Sám pak chrлил texty doslova jako na běžícím pásu. Na



Oleg Sus jako student

rozdíle od jiných grafomanů však nepřezvykoval staré moudrosti, ale otevíral v nich nová témata, často taková, s nimiž si na akademické půdě pěstovaná věda nechtěla příliš zadat. Jeho mozek a jeho prsty, které v divokém tempu vyklepávaly do psacího stroje články za článkem, pracovaly jako dobře promazaný stroj. Nebo spíš jako sopka, jež neúnavně vystřeluje jednu kritickou šlehu za druhou.

Sus se tak brzy stal nepřehlédnutelnou postavou brněnského kulturního života a rovněž velmi obávaným kritikem, který si s nikým nebral příliš servítky, což mu časem přivodilo řadu problémů. V sedmdesátých letech se „vulkán“ Sus pokusila zasypat a odsoudit k zapomnění normalizační garnitura. Musel odejít z univerzity, nesměl publikovat, měl zakázáno vyjždět na konference do zahraničí. I v takto svízelných podmínkách však dál psal, udržoval kontakty s přáteli, publikoval v zahraničí a držel tempo se světovým vývojem v oblasti estetiky či sémiotiky umění. Dýmal pod povrchem až do posledního dechu (zemřel 22. listopadu 1982).

Myslet textem

Při zpětném pohledu se Sus jeví, především díky svému zaměření, jako jakýsi jihomoravský Roland Barthes. Tedy typ autora, který dokázal překročit kořeny strukturalního myšlení k detailnímu zkoumání kulturních fenoménů. Tomuto směřování asi nejvíce odpovídají texty, v nichž rýsuje kontury teorie šašků, nebo ty, kde od sebe odděluje různé podoby absurdity a zabývá se bezpředmětnou slovní komikou. Jeho analýzy jsou čtivé, ale kladou vysoké nároky na čtenáře, často se v nich objevují neologismy, cizí slova a odborné termíny hned v sousedství jadrných výrazů a zemité vyjádřených expresivních formulací. Sus čtenáři odhaluje svůj vlastní myšlenkový proces, když mu dává jakoby nahlédnout do vlastní mentální kuchyně. Mezi jeho oblíbené kousky patří domýšlení cizích modelů a jejich aplikace na ně samotné — tedy povýšení problému na metaúroveň. Při výkladu zkoumané fenomény pracovně klasifikuje, ale vždy si je vědom provizornosti svých řezů, rád operuje se škalou, na které se dají objekty sledovat v různých permutacích a na níž lze měřit intenzitu jejich klíčových vlastností. Obvyklým východiskem jeho studií je sféra obecného mínění, kterou důkladným rozбором používaných pojmů a analýzou historického pozadí totálně „dekonstruuje“. Svobodně uvažování pak podtrhuje také tím, že nepodléhá autoritám, nebo jim dokonce přímo programově nedůvěřuje, což ovšem neznamená, že v textech znovu objevuje Ameriku. Naopak, Sus přesně ví, kde kontinent, k němuž namířil svůj člun, leží, kdo u něj už přistál a také kdo a kdy o svém přistání podal zprávu. A zda je ta zpráva vůbec důvěryhodná. A pak navrhne, v několika větách,

novou a přesnější mapu celého území. Jak prosté.

Na malé ploše

Za svůj život vydal Sus pouze jednu knihu — sebraný svazek studií *Metamorfózy smíchu a vzteku* (1963), které se brzy (1965) dočkaly druhého, rozšířeného vydání. Na začátku sedmdesátých let sice připravil tři další knihy (cenzurní orgány jejich vydání zastavily), z nichž však ani jedna nepředstavuje jasně vymezený celek, ale opět se jedná o kratší texty, jež velmi volně udržuje pohromadě společný tematický rámec. Také v kritikách Sus směřoval k úsporným formátům, kde mohl na malé ploše bez zbytečných cavity zamířit přímo na střed. Ve svých brutálních zkratkách na stránkách *Hosta do domu* nazvaných 13 řádků o... (později 7 řádků) se v několika větách dokázal vyrovnat se stylem autora i s dalšími recenzenty knihy, zařadit text do historických souvislostí i souvislostí literárního žánru, vyřknout hodnotící ortel, pochválit či pohanět grafika a nakladatele a ještě přidat humornou glosu nebo osobní zážitek z četby. Sus totiž svedl pár slovy přesně vyjádřit podstatu, jít bez okolků k jádru věci a jasně formulovat vlastní stanovisko. Byl to mistr malých formátů, který dokázal vystihnout vše důležité a potřebné na minimální textové ploše.

OleXus

„Jakou měl vlastně Oleg Sus *osobní filozofii*? Byl komentátor, kritik, nadhledový posuzovatel, strukturalista, pozitivista, kontestátorský dadaista, anebo měl svou vnitřní, implicitní filozofii? Kdysi jsem si tuto otázku formuloval jako problém ‚X‘ uprostřed spojeniny ‚OleXus‘. A nejsem si jist, zda lze odpověď odvodit

pouze z textů jím napsaných. Spíše bych odpověď hledal v něčem, co by se dalo nazvat ‚fenomenologií Susovy osobnosti‘.“ S tímto názorem Lubomíra Nového nemá smysl polemizovat. Ze Susových textů se samozřejmě nedá dobrat k pomyslnému jádru jeho osobnosti — pokud tedy osobnost vůbec nějaké jádro má. I přesto má však stále cenu jeho texty znovu číst a interpretovat, protože jejich prostřednictvím může čtenář přímo hmatatelně pocítit potěšení z myšlení. A kromě toho je potřeba Suse také znovu vydávat. Hlavně jeho publicistické texty přímo volají po souborném kritickém vydání. Tudy, podle mého soudu, vede Susova cesta k dnešku.

Aleš Merenus

zasláno Kultura rozumějícího čtení

Na okraj tématu „Co s českou klasikou?“ v Hostu 5/2014

Se zájmem jsme si přečetla příspěvky týkající se zamyšlení nad současnou recepcí klasické české literatury. Pomímím rozhovor s Jiřím Flajšmanem o Kritické hybridní edici, kterou považuji za přínosnou pro zaujatého běžného čtenáře nebo učitelskou veřejnost.

V zásadě souhlasím s tvrzeními Václava Vaňka a nejsem pohoršena tím, jak přistupuje k nezájmu veřejnosti o odkaz klasické literatury, ale nepřijímám jeho hodnocení výuky literatury na základních a středních školách, nad kterou by se měl zamyslet každý vyučující literatury v této zemi. Výuka literatury by měla tvořit trojstupňovou koncepci od národní školy přes druhý stupeň

a odpovídající ročníky gymnázií až po střední školy s maturitou. Nesouhlasím také s jeho příkrým odsudkem učebnic a hlavně čítanek, nejen proto, že jsem hlavní autorkou dvou řad (první porevoluční řady z devadesátých let pro druhý stupeň základních škol a gymnázia a druhé novodobé pro národní školu), ale i pro naprosto nedostatečné povědomí o didaktice literatury, která by měla být zejména na pedagogických fakultách a „učitelské bohemistice“ v magisterském studiu na filozofických fakultách dominantním předmětem výuky literatury. Odehrává se povětšinou nahodile a sama jsem byla před lety napomenuta jednou vyučující na pražské pedagogické fakultě — prý nevidí důvod, proč se nad didaktikou zamýšlet, když „didaktiku“ děláme všichni. Tento diletantismus se pak objevuje ve výuce češtinářů v celé zemi.

Zatímco na národním stupni je její užití možné hodnotit jako uspokojivé, propad nastává u deseti- až šestnáctiletých žáků, přitom už i u nich se můžeme opřít o určitou životní a čtenářskou zkušenost. Současné výzkumy prozrazují, že horizont čtenářského očekávání se odehrává na úrovni žánru nebo autora. Každý ze čtenářů (v této věkové skupině je přibližně dvacet procent nečtenářů) má jisté emocionální nasazení a racionální důvody (hledání informací), které ovlivňují vyhledávání určitého typu četby. Ve výuce literární výchovy (i v souvislosti s výběrem literárních textů jak z čítanek, tak také z doporučené mimočítankové četby a na základě vlastního vkusu) by měla být vybírána klasická a současná díla (i v cílených adaptacích), která budou prohlubovat vztah k četbě a literatuře. Měli bychom brát v potaz myšlenky Hanse-Georga Gadamera, že kultura

pomalého, opakovaného, rozumějího čtení rozšiřuje obzor člověka a zvnitřňuje dějinnou zkušenost.

Je velmi přínosné i ve výuce literatury vymezit badatelskou a didaktickou interpretaci. Již v tomto rozlišení se studenti učí chápat proměny „porozumění“ literárnímu dílu. Existují interpretační příručky, které slouží jako výchozí podnět pro učitele, v západním světě dokonce existují ucelené řady knih včetně e-knih interpretující klasická díla v literárněhistorických souvislostech a podnětných didaktických koncepcích. Tato ediční praxe u nás chybí, a pokud nesestoupíme z pedestalu odborných výšin a budeme v sobě pěstovat splín nezájmu, nebudeme se moci opřít o zaujatého čtenáře ani u adeptů studia bohemistiky. Interpretační zaměření těchto příruček by napomohlo učitelům, aby se ve větších mezipředmětových souvislostech zamýšleli nad smyslem literárních děl spolu se studenty a poznávali jejich základní teoretické a historické souvislosti. Toto esteticko-receptivní pojetí výuky literatury rozpracovává hlubší interpretační možnosti působení literárního díla na čtenáře. V Rámcovém vzdělávacím programu pro základní vzdělávání ve vzdělávací oblasti jazyka a jazykové komunikace se v literární výchově vymezuje poznávání základních literárních druhů prostřednictvím četby, dále se žáci a studenti „učí vnímat jejich specifické znaky, postihovat umělecké záměry autora a formulovat vlastní názory o přečteném díle. [...] Postupně získávají a rozvíjejí základní čtenářské návyky a i schopnosti tvořivé recepce, interpretace a produkce literárního díla.“ Ze strany žáků a studentů je nutno usměrnit přílišné lpění na mimoestetických soudech, sebestředné a jednostranné interpretace, falešné

interpretace, vulgarizující marxistický přístup, a to zejména vnímání literárního textu jako doslovného „odrazu“ skutečnosti, což jsem často zažila zejména při zkouškách na obor český jazyk a literatura na vysokou školu. Text je pak redukován na obsahovou složku.

Za vším tímto naším konáním stojí nutnost didakticky promyslet cesty k porozumění literárnímu dílu v rámci jiných uměnovědných předmětů a vztahu ke kulturnímu dědictví. Každá práce, a tedy i pedagogická, je spjata s osobností, která ji vede a určuje její kroky, ale ponechání tajemného, nedořečeného, vyslovitelného více možnostmi v literárním textu je velmi důležitým momentem přístupu k porozumění literárním dílům. Dá se jednoduše uzavřít, že o tomto aspektu by měl přemýšlet každý vyučující.

Jana Čeňková

Sovy nejsou tím, čím se zdají být

*K eseji „Solidarita v teráriu“
v Hostu 5/2014*

Nikdy mi nebylo zatěžko provést nějakou literární lotrovinu, počínaje vytvářením mystifikací a konče nezřízeným zneužíváním pseudonymů. Spáchal jsem takových hříchů dost. Po svém jsem si přečetl Jiřího Koláře, že autor má lézt především tam, kam nevedou stezky. Nicméně jestliže se pak „oučtuje“, jestliže se vydává počet, tak jde všechna legrace stranou. Neboť v hospodách se veselíme, ale účty za to platit musíme. Pokud je však i účtování legrační...

V *Hostu* 5/2014 byl otištěn esej „Solidarita v teráriu“, v němž Jakub

Řehák představuje „osobní výběr z básnických knih, které vyšly v roce 2013“. Dočetl jsem se tam, že kniha *3,14čo* (Šanda — Šofar — Štengl) je tedy básnickou sbírkou, a užasl jsem docela. Možná se Řehák nechal navnadit podtitulem „Diskusní básně“, ale co dělá v analytickém textu (není to „čistý“ esej) o české poezii tahle ptákovina, pranic nechápu. Více než třicet řádek ukončených výrokem „nijak zvlášť zasažen nejsem“, úplně zbytečných, urážejících praktikující básníky a poezii vůbec.

Anebo už i v literatuře funguje, jako ve výtvarném umění a hudbě, že stačí odpovídající titulek a forma, aby došlo v rámci co nejširší tvůrčí demokracie k označení a zařazení do příslušné třídy a čeledě, i když se tomu selský rozum vzpírá? K tomu navíc Řehák na začátku svého osobního výběru popisuje rozdíly mezi poezií a prózou a mudruje o tom, čím musí literární kritik disponovat a jak správně psát.

Knih *3,14čo* je smontována z vytržených vět internetových diskusí. Toť vše. Šlo nám o nápad, o postup, o techniku, o posunutí, o využití, o koncept. Každý k tomu přistoupil jinak, ale nikdo s tím, že bychom „psali“ poezii. Jestli v knize čtenář najde poetická místa, tak je to shoda čistě náhodná. Poetická místa nacházím i v příbalových letáčcích. Píše o nich snad nějaký kritik svoje soudy? Zatím ne, ale co není, může být.

Protože se cítím být Řehákovým spolupachatelem, i když neplánovaným, omlouvám se za tento omyl. Jsem v tom nevině. Přestáváme-li se orientovat v základech stavby, je zbytečné řešit, proč zatéká v koupelně v pátém patře... „Sovy nejsou tím, čím se zdají být.“

Jakub Šofar

ateliér Ohlédnutí za podstatami

Ivan Pinkava vystavoval
ve Fait Gallery

Patří stabilně mezi špičku domácí fotografie a nenajde se moc těch, kteří by měli potřebu jeho pozici zpochybňovat; stejně tak málo je bohužel těch, kteří mají potřebu položit si otázku, proč tomu tak je. Obrazně řečeno, Ivan Pinkava stojí v členitém prostoru současného umění právě v místech, kde se terén začíná zvedat vzhůru. Chápe umění jako výraz a součást existenciální kontinuity lidského bytí, i když k nástrojům, které jsou tuto návaznost v našich očích schopné zprostředkovat (historie, sociologie, věda o umění a tak dále), je vlastně rezervovaný. Nezaručují totiž potřebný stupeň elementárnosti, s nímž se dá probít ke kategoriím a obsahům zapuštěným v esenci západní civilizace a o ty v jeho práci jde. Způsob, jakým jim rozumíme a jak přijímáme jejich rozličné podoby, jež se otiskují do naší duchovní a materiální existence, představují pro Pinkavu mentální rozhraní, přes která nahlíží do prostor, v nichž se formuje naše vědomí.

Ikonografie obrazů a styl, jakým autor prezentuje vlastní práci, oscilují s až obsesivní intenzitou kolem podstaty člověka. I přes

tuto výraznou styčnou plochu však nelze říci, že by byly Pinkavovy obrazy divácky snadno přístupné. Nevolají totiž svou otázkou „kdo jsme?“ v řádu obecného diskurzu. Autorovo uvažování a tvorba jdou naopak zcela neomylně mimo diskurzivní rovinu, s jasným záměrem vyhnout se jeho nátlakovosti. Reali- zují se v hlubším ponoru. Pinkava nikdy vnitřně nepřijal možnost redukce lidského společenství na síť utilitárních vztahů v podobě, jakou se pokusili imputovat do našeho myšlení proroci postmoderny. Všechny pocity prázdnoty, běsy a úzkosti, které probleskují jeho fotografiemi, mají svůj původ ve vědomí zahrnutí a připoutání k vyššímu nadindividuálnímu celku. Není to pozice, do níž se může kdokoli dosadit vlastní vůlí, což dává i poněkud jiný smysl praktikám, které z takové pozice vycházejí. Zdůraznit tuto skutečnost právě u Ivana Pinkavy má svůj dobrý důvod. Sofistikovaná ikonografie plná narážek a odkazů vyloženě vybízí k tomu, opatřit jeho osobu etiketou postmoderního tvůrce. K tomu ovšem, jak bylo právě naznačeno, chybí hlubší předpoklady. Svým způsobem to potvrdil už soubor *Remains*, jehož prostřednictvím se Pinkava v roce 2012 podíval na své poslední tvůrčí období. Vedle dobře známých variací na tělo a tělesnost do něj zahrnul ve významné míře i obrazy docela obyčejných

věcí. Vazby, které mezi sebou živé a neživé objekty vytvořily, jako by zpětně potvrzovaly to, co ti, kteří znají kompletní autorovu produkci, museli tušit už dávno. Pinkava bere svět jako univerzum. Šlo mu vždy o prověřování jemných distinkcí, hledání zlomových momentů a prostupů, v jejichž rámci je možné přijímat odlišné kvality prostřednictvím identických kategorií. I to je zřejmě jedna z cest, jak se dotknout kontinua.

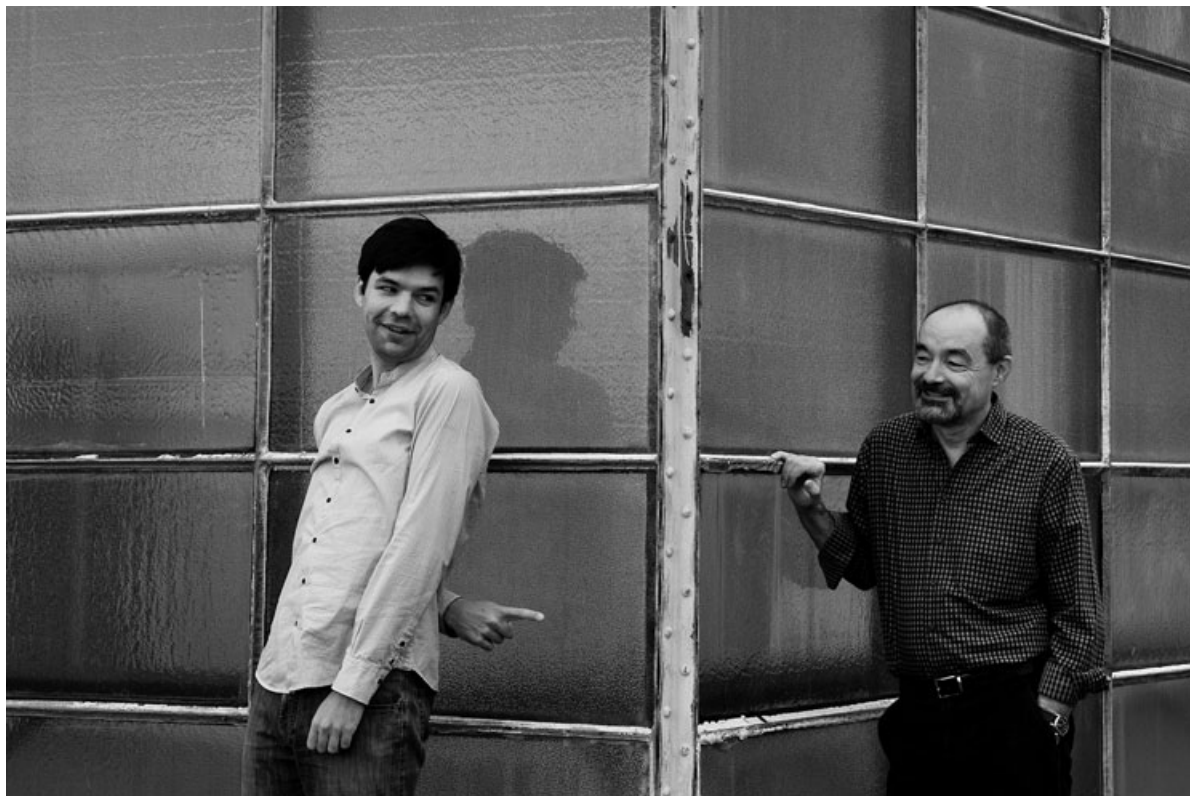
V expozici [Antropologie], kterou bylo možno zhlédnout v období od června až do poloviny září v brněnské Fait Gallery, dominovaly fotografie z posledních let. Jako určité novum měly posunout divácké vnímání mimo zaužívaná schémata, což myslím nakonec vyšlo. Stylizace, kterou autor zvolil u některých předmětů běžné potřeby, jde na samu hranici pojmové komunikace. Pro recipienta připraveného nechat se navést popiskem, šifrovat rafinované kódování, na něž je u autora Pinkavova formátu zvyklý, muselo být zjištění, že tentokrát je na prvním místě intuice a až pak nastupují čtecí mechanismy, znejištější. Dost možná do té míry, že aktivované intelektuální rezervy zrodily úvahu, kam dál může Pinkavův zájem o archeologii mentality západního člověka ještě jít.

Jiří Pátek

Využijte možnost elektronického předplatného revue host

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





Spisovatelé zemědělci a spisovatelé lovci

S **Ludvíkem** a **Janem Němcovými** o generacích, erotice a dědečkovi

Zatímco láska k matce je od narození víceméně biologickou daností, vztah mezi otcem a synem takto samozřejmým není. Nemusíme hned myslet na krále Oidipa, Hamleta či Karamazovce, nepochybné však je, že se podoba tohoto vztahu v průběhu let teprve hledá a utváří. A možná tím obtížněji (nebo naopak jednodušeji), když oba sdílejí tutéž profesi. Dvojrozhovor se spisovatelem Ludvíkem (nar. 1957) a Janem (nar. 1981) Němcovými se však neodehrával na Freudově kanapi a o genetiku zde ani příliš nešlo. Sešli jsme se proto, že v loňském roce Ludvík i Jan

vydali významné knihy — Ludvík po sedmnácti letech sbírku povídek *Láska na cizím hrobě* a Jan román o Františku Drtikolovi *Dějiny světla*. Podle kritiků právě tyto knihy patřily k horkým favoritům na letošní Magnesii Literu.

Když jste se dozvěděl, že Honza píše texty, tak jste mu prý napsal, řečeno kafkovsky, „dopis synovi“. Co v něm bylo?

L: Přečetl jsem si v nějakém časopise jednu z prvních Honzových povídek a nabyl jsem takového otcovského dojmu, že bych mu měl dát pár otcovských rad. Začal jsem konkrétními redaktorskými, nebo spíš řemeslnými, ale potom jsem rychle přešel k hlubokým úvahám o tom, jak je psaní těžké a nevděčné, zvláště když mu člověk obětuje celý život. Ale jak jsem se víc a víc rozhňoval, skončil jsem dopis tím, jak je psaní báječné a že je to to nejlepší, co člověk vůbec může dělat. Takže nakonec ten dopis možná pomohl víc mně než Honzovi.



Zařídil ses podle toho, Honzo?

J: Jak říkáš, byl to dopis synovi, a to je trochu zvláštní žánr, těžký na psaní i ke čtení. Když jsem ho dostal, dvakrát nebo třikrát jsem ho přečetl, ale konkrétní formulace už se mi dávno vypařily. Teď táta použil to spojení „obětovat život“; ale pro mě psaní není obět, anebo leda v tom smyslu, že pouze obětovaný, to znamená něčemu zasvěcený život dává nějaký smysl. A co se týče těch konkrétních výtek: když člověk ve dvaceti letech něco napíše, je to nejlepší na světě, tak jaképak otcovsko-redaktorské poznámky...

L: Když to teď Honza říká, uvědomuji si, jak mám v této oblasti hodně odlišné zkušenosti. Většinu mladých let jsem prožil ve skupině lidí, kteří si takhle svoje texty vzájemně komentovali skoro pořád — ať už ústně, nebo v dopisech. A často hodně natvrdo. Například Jiřině Salacardové jsem tak strašně pohaněl jednu z jejích raných sbírek, že ji prý dokonce zničila. A neomlouvá mě ani to, že jsem to udělal z opravdové lásky k její poezii. Jindy mi Mirek Huptych řekl, ať hodím svůj rozepsaný experimentální román do hajzlu — a já těmi papíry opravdu ucpal jejich záchod. A nikdy nezapomenu, jak jednou v noci Vít Slíva — který do naší party nepatřil a já ho vůbec neznal — zazvonil na mém podnájmu a několik hodin jsme se hádali o dvě závorky v mém románu *Hra na slepo*, který právě dočetl. Jasně, bylo v tom hodně velkých gest a často i alkoholu — ale taky hodně zápalu a vzájemné důvěry a otevřenosti.

Funguje to i u tvé generace, Honzo, že byste si takto posílali se spisovatelskými kolegy texty a psali si o nich?

J: Běžně určitě ne, a vlastně mě to trochu mrzí. Kdekdo asi má nějakého svého mentora, někoho, komu důvěřuje a komu rukopis pošle ještě dřív, než se dostane do ruky redaktorovi, ale je to třeba nějaký spolužák z gymnázia s literárními aspiracemi nebo kumpán kdovíodkud. Jen málokdy je to jiný autor, a pokud ano, tak možná spíš básník — jako v případě Jana Balabána, který své rukopisy svěřoval Petru Hruškovi. Obecně mám pocit, že autoři jsou dnes spíš osamělé planety — abych nepoužil nežádoucího dvojsmyslu hvězdy. Ačkoli v poslední době se myslím ta sociální infrastruktura zase trochu zlepšuje, už kolem sebe jen neobíháme, ale občas se zřítíme k jednomu stolu.

Máš asi na mysli novou spisovatelskou organizaci, kterou s Petrou Hůlovou a Janou Šrámkovou zakládáte. To mi ale přijde spíše jako administrativní proces „shora“, než že byste byli takoví přátelé.

J: Nejen s nimi, v přípravném výboru je nás víc, třeba Emil Hakl nebo Tomáš Zmeškal. Ale máš určitě pravdu v tom, že tato iniciativa nevzniká na základě přátelství, ale na základě potřeby a společných zájmů. Chybí nám platforma, kde bychom se jako spisovatelé potkávali, plánovali, debatovali a hádali se o textech, jak o tom i táta před chvílí mluvil. Co všechno z toho vzejde, to se teprve uvidí. My jsme ve zvacím dopise formulovali jen tři velmi obecné oblasti: zaprvé sdílení autorských zkušeností, zadruhé prosazování zájmů autora ve vztahu k nakladateli a kulturním institucím, zatřetí možnost vyjádřit společné stanovisko k veřejným tématům. Konkrétním cílem pak může být třeba vznik literárního domu, který v Čechách chybí.

U generace tvého otce, která začínala psát v sedmdesátých letech a nebyla součástí oficiální normalizační party ani disentu nebo undergroundu, ale takových příležitostí k setkávání muselo být ještě mnohem míň než dneska.

L: Naopak, to byl jeden z mnoha paradoxů socialismu. Jedna z mála cenných věcí, kterých bylo víc než dnes, byl volný čas. Pro mě a mé přátele především prostor a čas na čtení — a na diskuse o přečteném. Občas mám dokonce pocit, jako bych většinu osmdesátých let nedělal skoro nic jiného, než vášnivě diskutoval s přáteli o knihách.

Když už si tu dobu připomínáme, vy jste byl trochu takové zázračné dítě, první knížka — *Nejhlásitější srdce ve městě* — vyšla, když vám bylo jedenadvacet let, a navíc v roce 1978, tedy v době nejužší normalizace.

L: Brzy oheň, brzy popel... A není to nic, na co bych byl pyšný. Později jsem ze sebe občas dělal prostého kluka z venkova, který na gymplu napsal knížku, poslal ji na slepo do nakladatelství Blok, deset minut diskutoval s ředitelům Macákem o úpravách a teprve po vydání začal chápat, do čeho vlastně vstupuje. Ale i když ty vnější realie takové opravdu byly, zase takový pitomec jsem ani v devatenácti nebyl. Byl jsem však úplně jako opilý tím, že opravdu uvidím svou vydanou knížku. Když mi to všechno docvaklo, začal jsem se opíjet doopravdy.

Nemyslel jsem to ani tak politicky, jako spíše v tom smyslu, že když člověk vstupoval v sedmdesátých letech do oficiální literatury, musel se nějak konfrontovat s tehdejší literární „špičkou“, tedy s Josefem Rybákem, Janem Kozákem, Josefem Frašem, Janem Kostrhunem a dalšími.

L: Dovolím si docela zdůraznit, že Fraš a Kostrhun byli ve svých prvních knížkách — ty další už si tak nepama-



tuju — něco hodně jiného než Kozák a Rybák, a to nejen po literární stránce. Ale já se stejně zkušel něco přiučit od jiných autorů, tehdy jsem četl hlavně angloamerickou a latinskoamerickou prózu a taky mraky poezie. Nicméně pro mě jako autora tam ten politický problém samozřejmě byl — i když v jiné rovině, než jsem si tehdy asi připouštěl. I kdybyste se totiž nějakým zázrakem naučil formálně psát jako Robert Penn Warren nebo Truman Capote, s jejich stylem jste bohužel nemohl přijmout jejich tvůrčí a hlavně myšlenkovou svobodu. A tak většina mých pokusů z těch dob stejně vypadala jako starý chevrolet, který má pod kapotou motor z trabanta...

Přejděme k tomu, co máte společného či hlavně odlišného jako spisovatelé. Ve vašich knihách, Ludvíku, je často stěžejním tématem láska. Vladimír Macura o těch prvních napsal, že má u vás rozměr etický. Když se podívám, jak se tohle téma posunulo ve vaší poslední knížce — *Láska na cizím hrobě* —, spíše než rozměr etický je na první pohled patrný pohled erotický. Souvisí to nějak s dobou nebo třeba s věkem?

L: Příznám se, že pro mě to byl napřed docela šok, když jsem zjistil, že někteří čtenáři, i když většinou ne kritici, chápou tuto knížku jako erotické povídky. Autor je obvykle trochu podezřelý, když sám vykládá své knížky, ale já si opravdu myslel, že píšu příběhy spíše s vážnými existenciálními náměty, a toho ironického vypravěče jsem zvolil jen jako součást prastarého triku vyprávět věci vážné nevážným tónem. Erotika je tam převážně proto, že teprve s šaty a zábranami odhazují mé postavy i své další, spíše vnitřní masky. Když mluvíte o etice — já měl až do vydání té knížky dojem, že to jsou jen takové zábavnější moralitky a že hlavní postava prostitutky je tam především jako symbol. Pro klid v domě jsem ochotný uznat, že tentokrát jsem to s tou erotikou možná drobet přehnal. Ovšem pro klid v duši zase nesmlčím, že příběhy s erotickým napětím asi vyprávím ze všech nejrady.

Nebo se možná proměnil čtenářský rastr, který je dnes na erotické motivy citlivější. Myslím tím, že kvůli přemíře nahoty kolem je literatura naopak cudnější, a tím více z ní pak vystupuje erotika, když se náhodou objeví. Ale přišlo mi to i jako generační dělítko mezi vámi a Honzou, který napsal román o prvním českém fotografovi, který vystavoval akty, a přitom je to kniha nečekaně cudná.

J: Jenže *Dějiny světa* se zase odehrávají v době, již naše dnešní mentální mapa už tak docela neodpovídá. Nahota

se tehdy nespojovala se sexualitou tak nerozlučně a fatálně. Když dnes člověk vidí fotku nahé ženy, první asociace je sexuální; tak nás to naučila reklama, média a vůbec praxe. U Drtikola to tak ještě nebylo, on byl idealista, svého druhu platonik a nahé tělo vnímal jako materiální vyjádření určité ideje a nadsmyslné krásy. Jiná věc je, že s ním samozřejmě v určitých obdobích také lomcovaly běsy a že téma vlastní sexuality poměrně složitě řešil, zvláště ve vztahu k náboženské zkušenosti. Ale po pravdě řečeno, nikdo z historiků fotografie — natož já — nedokáže odpovědět ani na tu jednoduchou otázku: Spal někdy Drtikol se svými modelkami?

Vzpomínám si, že když jste měli první společné čtení, tak jste, Ludvíku, říkal, že se stydíte číst před synem erotické povídky. Naopak Honza si ke čtení vybral jednu z mála sexuálně otevřenějších pasáží. Můžete vůbec číst knihu toho druhého jen jako literaturu? Dokážete za tím nevidět autora a ubránit se psychologizování?

J: V tomto případě nejde o to, že za knihou vidíš autora — to samo o sobě textu málokdy pomůže —, ale tady vidíš dokonce otce!

L: My si oba můžeme myslet, že jsme v podstatě profesionálové a při práci s literárními texty dokážeme abstrahovat, ale tohle bude vždy něčím kontaminované. U mě je to částečně ovlivněné i strachem, protože můj tatínek, když jsem já začal psát a vydávat knížky, začal psát básně. Ale to byly opravdu tvrdé, angažované básně, což na konci sedmdesátých let bylo něco děsivého. A tatínek se jmenoval stejně jako já a tiskl to normálně v *Rudém právu* a v *Rovnosti*. Učitelé ve škole se na mě dívali strašlivě a mohl jsem stokrát na ulici říkat, že to nejsem já, všichni jen kývali: „No jasně, víme.“ Musel bych vydat prohlášení, které by *Rudé právo* stejně neotisklo. To byla pro mě hrozná doba. A tatínek si to nenechal a nenechal vymluvit. Takže pro mě je úleva, že můj syn píše dobré knížky. A taky že se nejmenuje stejně. Navíc jeden můj dobrý známý říkal, že kdyby četl

Honzův román, aniž by znal autora, tak by si myslel, že ho napsal ten starší Němec, protože je to moudrá, vyrovnaná kniha, kdežto ty zběsilé, divoké povídky že napsal ten mladý, který se hledá a má asi problémy se sexualitou...

J: To moc nepochválil ani jednoho z nás, ne? Voltaire myslím řekl, že „kdo nemá ducha svého věku, svého věku veškeré neštěstí má“.

L: A vidíš — já byl přesvědčen, že nám oběma lichotil. Mně určitě. Jak řekl Paul Simon: „Teď už žiju klidnej život, ale rváč, ten zůstává...“

J: Ale ty dědovy básně, ony vycházely v *Rudém právu*? Já měl za to, že nanejvýš v *Pohořelickém zpravodaji*. Proč si tam aspoň nedal Ludvík Němec st.?

L: Já mu to říkal, ale on, že si mám já psát „mladší“. Hrůza! Ještě vloni mi napsal jeden posluchač, ať se stydím, a citoval z nějaké otcovy básničky. Naštěstí to nebyl anonym, tak jsem mu mohl odpovědět. Ale stejně jsem pak mizerně usínal.

J: Na dva jeho verše si dokonce vzpomenu: „Ještě že ten Stalin větrolamy vynášel / kam by se ten bordel celá léta vyvážel.“ Ale to bylo až v devadesátých letech.

L: Na tom bylo nejhorší, že můj otec byl vyloučený ze strany a já jsem se ani nemohl dostat na vysokou školu. Byl vyhozen z místa středoškolského profesora, odstěhoval se z Karviné, kde byl docela známou intelektuální postavou, do Pohořelic a tam se zbláznil a psal takové věci, aniž z toho něco měl. Jen byl celému městu pro smích — ale uplivovali si přede mnou. Já to v sobě ještě nemám uzavřené a nechápu, proč to dělal. Bojím se ovšem, zda to nebylo trochu i tím, čemu jsem sám podlehl v případě první knížky. Že to chtěl vidět vytištěné. I když on vždycky říkal, že to dělá kvůli mně, aby mi usnadnil cestu životem.

Když už tak srovnáváme, oba hodně dbáte na styl a kompozici vyprávění. Vaše texty z osmdesátých let, Ludvíku, zejména *Hra na slepo*, byly téměř na hranici experimentu, což působilo velmi výjimečně v rámci tehdejší realisticky popisné normy.

L: Vracím se k tomu, co už jsem říkal. V překladové literatuře, která byla dostupná, ten realismus všude nevládl a to, co se oficiálně vydávalo ze soudobé české literatury, jsem moc nesledoval. Dodneska dokážu třeba padesátkrát dokola číst povedený odstavec v cizím textu — a stejně dlouho občas přepisuju ty vlastní. Jsem asi docela hravý vypravěč a záležitosti stylu a formy jsou pro mě klíčové. Nebo přesněji, když už si hraju s jazykem — jsou klíčem k příběhu. Na složité zámky potřebujete složité profilovaný klíč. Což ovšem neznamená, že trezor nebude občas prázdný...

Honzův román je také z hlediska toho, jakým stylem se dnes píše, díky použité vyprávěcí du-formě poněkud neobvyklý.

J: Mám pocit, že někdy od poloviny devatenáctého století je hlavní část literatury realistická, založená na lineárně rozvíjeném příběhu a psychologicky čitelných postavách, které se nám podobají. Na tom nic moc nezměnily avantgardy, modernisté ani experimenty šedesátých let. Je to hlavní proud, jakýsi snadno splavný způsob prózy, který má přirozeně své opodstatnění, protože vcelku odpovídá nejen čtenářským očekáváním, ale vůbec běžné lidské zkušenosti. Jiná věc je, že knížky napsané tou nejednodušší formou obvykle trochu nudí, podobně jako na druhé straně nudí samoúčelné experimenty. Ideálně by to asi mělo být tak, že si vykvašený obsah pod rukama najde odpovídající formu; a pokud ne, pravděpodobně je trochu banální, neboť nepotřebuje žádný zvláštní způsob a tvar. Co se týče *Dějin světla*, ty jsou příběhem muže, který od umělecké tvorby přešel k přímé vnitřní zkušenosti, obrátil se sám do sebe, aby navázal kontakt se svým vnitřním já. Ta du-forma tedy není nějaká manýra, ale pokus vyprávět život člověka jako neslyšný rozhovor mezi vnitřním „já“ a jeho vnější osobou; vychází to také z buberovského pocitu, že jsme neustále součástí určitého dialogu, jen přesně nevíme, kdo koho oslovuje. Takže podtrženo a sečteno: nevěnovat se formě vždy považuju za nevyužitou příležitost.

L: U mě je to slovo forma zavádějící, neodlévám příběh do předem předpřipraveného tvaru. Mě sice na úplném začátku napadne nějaká situace, nicméně teprve když ji začnu popisovat, začne vznikat příběh. Příběh vzniká psaním, ne obráceně — nejsem zapisovatel. Teprve aktem psaní zjistím, jaký má ten příběh rytmus a melodii — a zda je to melodie pro můj hlas. V takové fázi, obvykle po první stránce, příběh opouštím — a když se k němu za pár měsíců vrátím a tu melodii ještě pořád slyším, zkouším pokračovat. Jsem dobrodružný a romantický typ vypravěče, málokdy tuším, kam mě příběh zavede.

Takto se ale asi nedá napsat velký životopisný román.

L: Jasně, proto také řada mých rozsáhlejších textů uvízla na mělčinách. Takhle se dá psát povídka, ale ne třisetstránkový román. Nebo dá, ale musíte mít velké lovecké štěstí.

J: Životopisný román je především specifický tím, že osnovu máš předem danou. Je tu kostra, na kterou navěšuješ maso situací. Ale i tak je to celkem dobrodružné.

Váš prozaický vývoj, Ludvíku, je ale vůbec zajímavý. V sedmdesátých a osmdesátých letech jste napsal čtyři romány a po roce 1989 jen





Foto: Miroslav Myška

nejprve útlou knížku povídek (v roce 1996) a teď až po dalších sedmnácti letech opět povídky.

Proč už ne romány a proč ty dlouhé odstupy?

L: Tak se to může jevit čtenářům z vnějšku, ale skutečnost je jiná. Román je pro mě klíčovou, srdeční záležitostí. Celý život píšu romány, jenže ne vždy je dokončím. A pokud ano, ne vždy je vydám. A dokonce na sebe snad poprvé prásknu, že většinu svých spisovatelských normohodin jsem strávil nad humoristickými, nebo přesněji satirickými romány. Pro mě prostě velký román, který mám rád, vždycky nějak souvisí s humorem. Paradoxně nejbliž k vydání měly tyto pokusy na konci osmdesátých let, kdy už to chvílemi vypadalo, že vydám satirický román *Jako muž*, kterému jsem věnoval několik let psaní — ale po revoluci už pro mě nemělo vydávání satiry na osmdesátá léta žádný smysl. I v devadesátých letech jsem se pokoušel o něco podobného, ten společenský sprint od policejního státu ke kriminálnímu státu byl však o tolik rychlejší než můj pomalý způsob psaní, že má fantazie prohrávala. Ale nevzdávám to, stále mám rozepsané nějaké satirické romány. To je možná nejlepší vtíp mé literární kariéry — že se cítím být především humoristou a satirikem.

Nezaseklo se ale něco taky ve vás? Autoři, kteří publikovali v osmdesátých letech, měli někdy trochu problém s přechodem do polistopadové doby, myslím třeba tehdy ikonického Zdeňka Zapletala nebo řadu básníků vaší generace, které přestaly vydávat úplně.

L: Po pravdě řečeno, já bych se do takzvané tvůrčí a osobní krize dostal i bez revoluce, nesvádějme hned všechno na dějiny. Ale samozřejmě u většiny autorů kolem mě byl ten společenský kontext klíčový, a to nejen kvůli nějakým stigmatům nebo jinému způsobu publikování. Řada autorů mé generace v sedmdesátých a osmdesátých letech také psala ne z nějakého vnitřního musu, ale protože nemohla dělat nic jiného. A v momentě, kdy se otevřely jiné příležitosti, spousta lidí využila svou kreativitu a schopnosti někde jinde. Stali se řediteli firem a podniků, což koneckonců postihlo i mě. Kumpáni z mokré čtvrti byli občas vrženi až na luxusní rauty, kde nám často zaskočilo.

Tys, Honzo, naopak začínal s poezií, potom ti vyšla kniha povídek a teď velký román. Kam se posuneš dál?

J: Kdyby člověk věděl, kam se posune, už by tam vlastně byl. Navíc tím naznačujes určitý vývoj, jako by báseň byla vždy méně než povídka a povídka vždy méně než román. Co teď? Snad nějaký epos... Vážně nevím. Přemýšlím o románu, který by nějak podchytil, jak se digi-

talizuje a virtualizuje naše každodenní zkušenost. Dnes už dorůstá první generace *digital natives*... Vedle toho se rychle rozvíjejí biotechnologie a nanotechnologie, probíhá rozsáhlý výzkum v oblasti rozhraní mozek—počítač. Žánrově by to snad mohla být dystopie z doby, kdy lidé už ani neumírají — neboť to je přece mezní lidská zkušenost —, ale raději se včas nechávají nahrát. Ale samozřejmě v té době existují také jiní lidé, kteří na fasády sprejují varovné nápisy: *Don't upload your soul!* A tak dále, zatím si s tím jen pohrávám a čtu eseje apoštolů kyberprostoru.

Ptám se na to i z toho důvodu, že jste s Janou Šrámkovou a Ivanou Myškovou napsali něco jako manifest — Dvanáct odstavců o próze, kde jste právě velký román odmítali, což mi poté, co vyšly *Dějiny světla*, přišlo trochu paradoxní. Co je z hlediska tématu a rozsahu velkým románem, když ne právě tato tvoje knížka?

J: Kolem termínu „velký román“ vzniká spousta nedorozumění, protože to je spíš publicistická než literárněvědná kategorie a každý si pod tím představí trochu něco jiného. Každopádně velký román by podle mě měl vypovídat o současnosti neslýchaným způsobem. Já jsem se v případě *Dějin světla* obracel do minulosti a to je vždy snazší. Ale chtěl bych spíš upřesnit, že my jsme v těch dvanácti odstavcích neodmítali ani tak velký román jako takový, pouze jsme se ohradili proti občasné praxi poměřovat imaginárním velkým románem současnou českou produkci. Můj vlastní protiargument příkladem v následných diskusích byly Houellebecqovy *Elementární částice*, které podle mě tu problematickou kategorii velkého románu vcelku zdařile naplňují: je to román poučený skvělou tradicí, řemeslně suverénní a ve svém tónu i vyznění neslýchaný; třebaže je to dost sociologizující próza, tytéž věci tu působí daleko úderněji než v jakékoli sociologické studii. Román tohoto typu tady není, to je pravda, ale zároveň se ničemu nepomůže, když se s ním budou porovnávat knihy, které tu jsou a mají své kvality.

Když ale říkáš, že tady takový román jako *Elementární částice* chybí, znamená to, že nějaká potřeba zřejmě existuje, a proč se tedy kritik nemá ptát, kde je?

J: Může se ptát, kde je. A já se ptám, kde je nějaký F. X. Šalda. Hned v následujícím odstavci jsme přece psali, že nejen naše potřeba velkých románů, ale také naše potřeba výrazných osobností je poněkud — eh — vypotřebovaná. Kromě toho velký román předpokládá nejen skvělého spisovatele, ale také nějaký kulturní a společenský kontext; ne náhodou jsem za příklad zvolil ty francouz-



ské *Elementární částice*. Jaké to je napsat velký román ve střední Evropě, o tom přece hezky píše Milan Kundera na příkladu Kafky, Musila nebo Brocha.

I v tomto jste s otcem poněkud rozdílní, protože pokud si pamatují, nikdy jste, Ludvíku, jako spisovatel nevystupoval jako osoba veřejná, a dokonce se proslýchá, že jste v devadesátých letech vydal některé knihy pod pseudonymem.

L: Právě že já byl posledních skoro dvacet let docela veřejnou osobou, nebo přesněji — jako ředitel Českého rozhlasu v Brně — veřejnoprávní osobou. Byl jsem přesvědčen — a myslím si to dodnes, jakkoli toho občas lituju —, že člověk v mém tehdejší postavení nemá vystupovat veřejně v jiné, výrazně odlišné roli, a tím nemyslím jen veřejná vystoupení, ale i publikování velmi osobních knížek. Opravdu mě děsila představa, že by si neznalý čtenář koupil knížku jako třeba *Láska na cizím hrobě* hlavně proto, že ji napsal ředitel jeho oblíbené a seriózní rozhlasové stanice, na jejíž vlnách rád poslouchá dechovku. A taky jsem asi nechtěl, aby mi podřízení, ovšem i nadřízení, věděli, jaký v Brně šéfuje psychopat. A protože já potřebuji k životu vyprávět příběhy, vyprávěl jsem jinak a pod jiným jménem, nic víc v tom nebylo.

Přijde mi, že dnešní mladší generace chápe roli spisovatele opět více jako veřejnou funkci, čímž se vracím k již zmiňované spisovatelské organizaci, která má sdružovat vybrané prozaiky.

J: Asi ano, ale veřejná funkce je přece jen ještě něco trochu jiného, tu zastával táta. V tomto případě jde spíš o obyčejnou občanskou angažovanost, která čerpá z přesvědčení, že pokud působím v nějaké oblasti, měl bych se věnovat nejen samotné praxi, ale také principům, na jejichž základě je organizována. Krátce řečeno: rád bychom autorům trochu zlepšili podmínky k psaní — aby mohli přijít s tím velkým románem, že.

A proč je to tak elitářské? Jen pro prozaiky a jen pro některé?

J: Protože to není kopie Obce spisovatelů. To znamená, že na sebe klademe určité elementární nároky — být členem určitého cechu, to kdysi také přinášelo nejen privilegia, ale i jistou míru odpovědnosti a závazku. Předběžný seznam potenciálních členů však čítá přes šedesát autorů, takže o nějakém elitářském klubu těžko může být řeč.

Máš pocit, že v tom je něco generačního?

J: Nevím, generační úvahy jsou vždy docela kluzké. Vní-

mám určitý obecný rozdíl třeba mezi tvou a mou generací. Pro vás byl určující zkušeností rok osmdesát devět, byli jste na vysokých školách, dělali jste revoluci. Co přišlo poté, jste přijali za své a příliš jste neřešili, že jedna věc je demokracie jako forma vlády založená na principu participace a úplně jiná tržní kapitalismus jako ekonomický systém založený na maximalizaci osobního zisku. Moje generace už dospívala v době, kdy se ukázalo, že charakter každodennosti bude určovat spíše to druhé, a tím pádem jsme se stali o něco kritičtějšími. V tomto ty generace stále fungují, ale v literatuře jako takové jsou podle mě obtížně stopovatelné. Není to tak, že by lidé, kterým je třicet, psali o něčem jiném a zásadně jinak než ti, kterým je pětadvacet nebo padesát.

A vy jste se, Ludvíku, cítil být součástí nějaké generace?

L: Generace ne, jen takové přátelské literární skupiny. Vznikla v podstatě náhodně kolem dvou literárních soutěží, které se začátkem osmdesátých let konaly v západních Čechách — Bieblovy Louny a Literární Františkovy lázně. Tam jsme jezdili nejdřív jako autoři, potom jako porotci a na to se nabalovali další lidé. V určité fázi šlo o neformální skupinu dejme tomu třiceti autorů, mezi nimiž bylo asi nejvíc slyšet a vidět Alexandru Berkovou. Nebyli to jen autoři, ale i literární kritici — například Vladimír Macura a Petr Antonín Bílek nám občas poskytli nejen odbornou literární radu, ale něžně nám také kladli na srdce, že máme míň pít a veselit se, ale více se trápit nad vlastním psaním. Kdybychom je víc poslouchali, možná bychom i více dokázali, promiňte, dávní přátelé, ale po celé té skupině toho zbylo literárně hrozně málo.

Nechci tě, Honzo, tlačit do přílišných generalizací, ale přesto: nedá se nějaký generační pocit vysledovat třeba v tom, jak vnímáš autory, kteří tvoří předchozí generační vlny? Mám na mysli třeba tu kratochvilovskou a po ní balabánovskou, jestli to takto lze říci.

J: Nějaké podobnosti a odlišnosti vždycky najdeš. Ta „kratochvilovská“ generace zažila šedesátá léta, která byla dobou experimentů, a tudíž i přemýšlení o literatuře. Díky tomu se stali nejen praktiky, ale i teoretiky psaní. Hodrová, Ajvaz nebo zmíněný Kratochvil ho reflektují v metatextech i v rámci svých próz. Generace pod nimi, emblematicky Balabán, Hakl nebo Kahuda, neměla takovou potřebu myslet psaním. Opírají se hlavně o životní autenticitu, což má v Čechách vždycky ohlas, protože málokoho napadne koncept autenticity problematizovat — v Čechách je zkrátka já pořád to staré dobré já —, na



druhou stranu to znamená psát víceméně pořád o tom stejném. Ale je jasné, že v obou těch generacích bychom zároveň našli dost jiných autorských typů, koneckonců táta je toho příkladem.

L: Navíc se generace hůře stopují v malé literatuře, jako je ta naše. Na malém vzorku jen těžko uděláte nějaké platné zobecnění.

Když jste, Ludvíku, vstupoval do literatury, jaké byly tehdy ambice začínajícího autora?

Co chtěl v literatuře dokázat?

L: Asi vás zklamu. Na začátku jsem měl jedinou ambici — a to vyprávět příběhy. Pravda, když jsem byl mladý, tak mě ještě docela zajímalo, zda budou publikované. Tahle ctižádost už mě dávno přešla, protože vím, že nejvíc si s příběhem užiju sám. Tím neříkám, že by člověk neměl publikovat, rozhodně by měl psát s tím, že kniha třeba někdy vyjde. Já dnes už ale vím — a přišel jsem na to pozdě —, že možná hlavním motorem většiny mých literárních pokusů byla obyčejná zvědavost. Ne ale zvědavost na vlastní nitro nebo na chod světa, jež žene vpřed většinu literátů. Mě už od puberty prostě zajímalo, jaké to je psát knihu. Jaký je to pocit. A když jsem napsal první novelku, ještě víc mě zajímalo, jaké to je psát román, a tak jsem napsal *Hru na slepo*. Pak mě zajímaly krátké povídky, detektivky, satirické romány, a tak jsem zkoušel je. Například dnes mě zrovna hrozně zajímá, jaké to je napsat historický román, a vylamují si zuby na špilberských hradbách.

Představuju si to tak, že když mladý autor vydává knihu, tak má ambici z gruntu změnit literaturu, ne-li svět. Platí to?

L: Víte, já si naopak přesně pamatuji na klíčový okamžik, když jsem si těsně před třicátkou konečně uvědomil, že nikdy nebudu tak dobrým autorem, jak jsem o tom snil někdy ve dvaceti. Přišel jsem na to při čtení jedné velké knihy, a schválně neřeknu které. To by bylo zavádějící. Ale pamatuji si, že jsem nahlas křičel v prázdném bytě — a omlouvám se, že budu citovat přesně a doslova: „I kdybys psal tisíc roků, i kdyby ses poslal, tak tomuhle se nedokážeš nikdy ani přiblížit!“ A já dodneška nevím, jestli to byl záchvat skromnosti nebo pýchy, ale určitě výlev náhlého a hlubokého zklamání a zoufalství, jež mě ve svých důsledcích tehdy málem zničilo — a z něhož jsem

se vlastně úplně nevyhrabal dodnes. Prozíření není vždy tak očištné, jak nám namlouvají dušezpytci.

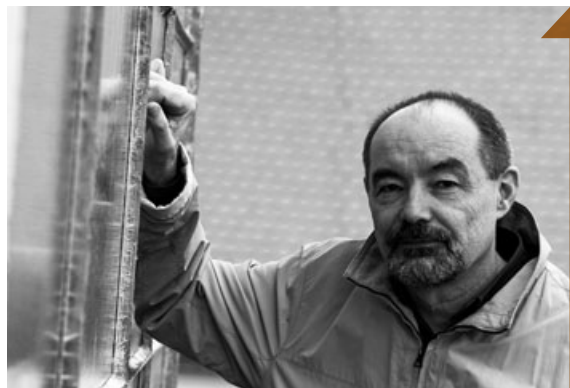
Jaká byla tvoje ambice, Honzo, když jsi začínal s psaním?

J: Hmm... Úplně na začátku snad člověk ještě žádné ambice nemá, to až časem vyraší boláky toho typu někoho psaním zaujmout, být tak dobrý jako, vydat knihu a tak dále. Táta myslím říkal, že mu záleželo na tom, vyprávět příběhy. K tomu bych připojil, že já od každé své další knihy očekávám, že bude taky určitým existenciálním projektem. Jde mi o to prozkoumat nějaké téma, nějakou životní zkušenost nebo určitý pohled na svět, ke kterým bych se jinak nedostal, protože bych neměl tu vůli studovat materiály, promýšlet je a zpracovávat. Ale abych chtěl změnit literaturu, jak jsi říkal, to ne. Naopak se mi zdá, že podmínkou toho, být prozaikem, je určitá skepse vůči takovým megalomanským projektům, ať už jsou psychologicky, nebo společensky založené. Jako ambice mi dnes úplně stačí napsat knížku, která se alespoň na pár místech — a snad i mimochodem — dotkne „srdce světa“, jak říkal Stig Dagerman.

L: Myslím, že i z tohoto rozhovoru je zřejmé, jak jsme oba odlišní. Já opravdu vždy záviděl spisovatelům, kterým nevědecky a s úctou říkám zemědělci. Lidem, kteří promyšleně a trpělivě pěstují svou úrodu — a nejen pro sebe. Vyklučí les, vyměří meze polí a ohrady pro dobytek, postaví dům a stáje. A dá-li pánbů, pole rodí, dobytek a lidé taky. Tak pracují velcí romanopisci — že založí vlastní komunitu. Kdežto autoři jako já, zastydlí romantici, jsou v tomto příměru spíš lovci. Ti mají pocit, že v hlubokém lese slyší troubení nějakého tajemného nádherného zvířete, a vyrážejí je ulovit. Většinou najdou nanejvyšší chčiplou veverku, a občas v těch lesích navzdý zabloudí — nebo se pompézně vracejí do vsi s tou veverkou. Je to samozřejmě jen romantický příměr, ony se ty kategorie v literatuře pochopitelně míchají, zemědělci pytláci a lovci kradou na polích brambory. Sebe ale rozhodně vidím jako toho, kdo chytá staré veverky, přestože doufá, že tam někde v temných lesích žije ten jednorozec, kterého jednou přece jen uloví. Nebo radši ochočí. Ale pro intelektuálního lenocha jako já je to větší literární dobrodružství než dřít na poli.

Ptal se Miroslav Balašík.



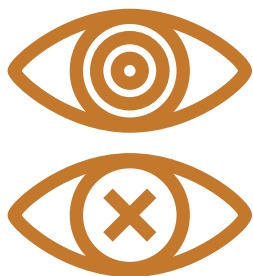


Ludvík Němec (nar. 1957) debutoval novelou *Nejhlasitější srdce ve městě* (1978). Pod vlastním jménem vydal dalších pět prozaických knih: *Hra na slepo* (1982), *Průvodce povětrím a tmou* (1988), *Negativ* (1989), *Já jsem ta tma* (1996) a naposledy sbírku „románků“ *Láska na cizím hrobě* (2013), za niž byl nominován na cenu Magnesia Litera v kategorii próza. Po roce 1989 byl dlouhá léta ředitelem Českého rozhlasu Brno, nyní pracuje tamtéž v literární redakci.

Jan Němec (nar. 1981) vystudoval sociologii a religionistiku na Masarykově univerzitě. Debutoval sbírkou poezie *První život* (2007), poté následovala sbírka povídek *Hra pro čtyři ruce* (2009). Za životopisný román o fotografovi Františku Drtikolovi *Dějiny světla* (2013) byl nominován na cenu Magnesia Litera v kategorii próza a obdržel Cenu Česká kniha 2014. V současnosti pracuje jako redaktor *Hosta* a dramaturg ČT art.



Tak nám zabili Ferdinanda



Sto let minulo od vypuknutí první světové války a připomínka tohoto výročí se stala vítanou kulturně-historickou náplní uplynulého léta. Televizní programy zaplnily dokumenty, stránky časopisů tematické bloky s působivými fotografiemi, konaly se rekonstrukce atentátu na následníka trůnu, kdy kostýmovaný herec v uniformě mocnáře nasedl do historického automobilu a od jiného kostýmovaného herce s nalepeným knírem a anarchistickou čapkou se nechal zastřelit. Skutečnost, že (tehdy jen) světová válka znamenala více než deset milionů mrtvých, čtyři roky trvající zákopové boje doprovázené tyfem a amputovanými prsty, přinesla použití bojových plynů, kulometů a tanků, se někdy ztrácí v představách téměř malebného obrazu vojáka s bajonetem, který bojuje „za císaře pána a jeho rodinu“. Připomínat historii je důležité, dokonce nezbytné. Riziko posunutí významu je ale obrovské.

Šokující hrůza první světové války byla do značné míry zastíněna apokalyptickým běsněním války druhé — a to i v literatuře nebo ve filmu. Jakýmsi vedlejším efektem toho je však naše představa o první světové válce jako o něčem „ne až tak hrozném“. Znamená to, že „menší“ utrpení je ospravedlněno utrpením „větším“? A je tato pomyslná stupnice vskutku nekonečná? Haškův geniální, ale i nejednoznačný *Švejk* zpečetil provždy náš pohled na první válku v nevážném duchu. Ačkoli hořký tón znějící pod humoristicky laděnou hlavní melodií poctivý čtenář *Švejka* objeví, v povrchní obeznamenosti snadno zaniká. Asi jen těžko zodpověditelnou otázkou je, zda by tomu

tak bylo i tehdy, kdyby se díla dalších spisovatelů, kteří bojovali na frontách a psali o těchto bojích — Kopta, Medek, Langer a další —, ještě četla. Doplnovala by svědectví o válce ve vážném modu, tak jak jsme na něj zvyklí jinde u Remarqua, Owena nebo Sassoonů?

Mluvíme de facto o kognitivní funkci literatury. Krásná literatura přináší jistý druh poznání, které sice není srovnatelné se závěry vědeckých děl, ale právě ony konkrétní a autentické kazuistiky předkládané spisovateli poukazují na význam zobrazovaného s existenciální intenzitou a naléhavostí. Toto je poznání, které může literatura přinést. Takto si lze připomenout a uvědomit kupříkladu válečné události s plným pochopením jejich jinak přímo nesdělitelného významu, jež je často, byť povětšinou jistě nelze organizátorům upřít dobrý záměr, kaširován krátkodechými a libivými přehlídkami. Závěrem řečeného však není tvrzení, že literatura má nahrazovat historii, ale spíše upozornění, že bez literatury se důležitá část paměti, a tedy i historie, ztrácí. A s každým ztracením dílkem se mozaika dějin o kousek změní. Ztracený dílek se možná nahradí novým seriálem, natočeným podle historického námětu, ale kolik takových dílků můžeme nahradit, aby se z mozaiky nestal zcela nový a odlišný obraz?

„Po nás ať přijde potopa,“ hlásal František Gellner, ještě než beze stopy zmizel ve vřavě haličské fronty. Zatímco při zmínce o holocaustu a koncentračních táborech oprávněně naskakuje husí kůže, obraz básníka mizejícího v bojem zvířeném prachu není mnohdy více než jen melancholický symbol. Víc už nic. Přitom kdo se odváží tvářit v tvář historickým faktům, prokazujícím první válku jako vlastní příčinu války druhé, prohlásit, že desítky milionů mrtvých jsou jen symbol? Iluze posouvající společenské vnímání dějin je nenápadná a plíživá. Ubránit se jí lze snad aspoň zčásti návratem k pramenům a autentickým vyprávěním, nepřikrášleným současnými trendy a reklamou. Ano, potopa světa se konala, ale s odstupem času a pod vlivem událostí máme někdy tendenci vidět ve světové katastrofě spíše romanticky rozbouřené moře.

Hana Řehulková je redaktorka *Hosta*.



Josef Krvas Váchal



Spolu s připomínkou stotřicátého výročí narození Josefa Váchala nezbývá než připustit, že jsme tohoto českého malíře a spisovatele dosud řádně nedocenili. Pravda, v devadesátých letech minulého století propukla „váchalománie“, kterou podnítilo nakladatelství Paseka vydáním *Krvavého románu* v dnes neuvěřitelném nákladu čtyřicet tisíc výtisků, přičemž roku 1994 vyšla také poutavá audioverze v podání Leoše Suchařípy. Došlo i na zfilmování tohoto díla, jenže to vše přispělo spíše k rehabilitaci krváku jako žánru než k oživení zájmu o jeho vytříbeně znaleckého autora.

Josef Váchal se narodil v Milavčích u Domažlic jako nemanželský syn Anny Váchalové a Josefa Šimona Alše, zvaného Lyžec, tamního podučitele a kromě toho i bratrance Mikoláše Alše. Nemanželský původ jej poznamenal na celý život, i když příbuzenství s Mikolášem Alšem mu později otevřelo cestu k získání určitého malířského vzdělání. Byl vychováván prarodiči v Písku, a když mu po dvou letech na gymnáziu hrozilo vyloučení, vzpomněl si na něj otec a dal jej do učení ke knihari Weitzmannovi v Praze. Hoch se skutečně knihářem vyučil, ale řemeslo vykonával jen krátce. Na doporučení Mikoláše Alše se dostal na výtvarnou školu Aloise Kalvody a pak ještě navštěvoval malířskou školu Rudolfa Béma. Žádná vzdělávací instituce mu však nevyhovovala formou ani obsahem studia. Zůstal proto po celý život umělcem mimo směry.

Od mládí se zajímal o okultismus, spiritismus, theosofii, mystiku a východní náboženství a pod vlivem těch-

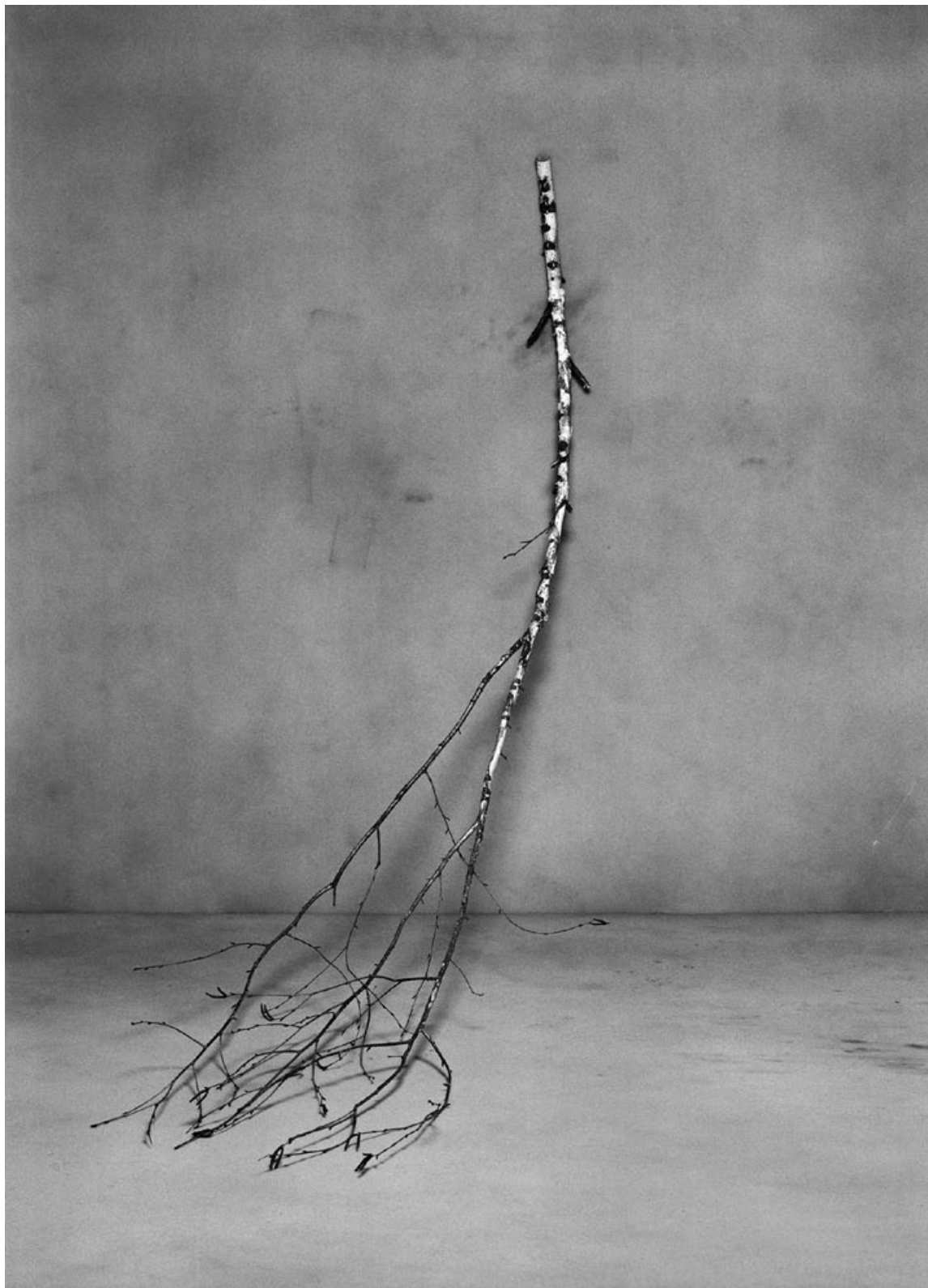
to zájmů pak vznikala jeho typická, na demony, duchy a všemožnou symboliku bohatá díla. Hodně a rád četl, navštěvoval spiritistické seance a spolky, cestoval, zejména po jižních Čechách, a zkoušel na sobě účinky látek obsažených v rostlinách — od *canabis indica* až po drobný plevel nasbíraný v šumavských lesích. Jeho zkušenosti s chutěmi vůní se pak odrazily v *Mystice čichu*, knížce, kterou věnoval svému věrnému čtyřnohému příteli Voříškovi. Už v roce 1910 založil Váchal společně s podobně orientovanými přáteli symbolisticky orientovanou skupinu Sursum a ve stejné době na sebe upozornil první autorskou knihou — *Viděním sedmera dnů a planet*. Váchal ji nejen napsal, ale i vyřezal typy písma, odlil a vysázel, vyzdobil text vlastními dřevoryty a navrhl vazbu. V tom byl zcela originální a stejným způsobem vydal i všechna následující díla včetně svého nejslavnějšího počínu, kterým se stal roku 1924 v sedmnácti exemplářích prezentovaný *Krvavý román*.

Váchal se sám nejraději označoval za dřevorytce, ale jeho záběr byl daleko impozantnější. Kromě toho, že psal knihy, které sám sázel, tiskl, ilustroval a vázal, vyřezával a polychromoval různé předměty — od drobností až po nábytek, vytvářel nástěnné malby, lepty, linořezy a mnoho dalšího. Ke svým padesátinám shrnul zkušenosti s technikou barevného dřevorytu v nesmírně nákladném *Receptáři barevného dřevorytu* a připravil svou soubornou výstavu v Praze. Kromě samostatných čísel revue *Veraikon* a časopisu *Bibliofil* věnovaných jeho tvorbě se však nedočkal ohlasu ani u veřejnosti, ani u kritiky. To jej odradilo natolik, že se nakonec uchýlil do svého vyhnanství ve Studeňanech u Jičína, kde pak prožil téměř třicet posledních let života. Tady jej také v roce 1969, pouhých pár dnů před smrtí, zastihlo překvapivé jmenování zasloužilým umělcem.

Váchal však byl k pochvalným projevům skeptický. Už roku 1923 ostatně ve vlastním epitafu napsal: „Pod první státní podporou on ve hrob klesl.“ Podobně lakonicky zhodnotil tři roky před smrtí svůj vlastní přínos: „Vepř, lakomec a malíř bývají po smrti užiteční.“ Dodejme, že někdy snad i spisovatel.

Libor Vykoupil je historik.





Ivan Pinkava, Bez názvu, 2013



Zmrazení severským ledovcem

Situace české detektivky

Michal Jareš

Černá kronika obsadila první stránky bulváru a seriály se předbíhají v tom, ukázat co nejpodrobnější postupy dnes tak oblíbené forenzní vědy. Ale hledat normální — tedy čtivou a pokud možno originální — českou detektivku je složité. Možná to tak bylo vždycky a známější jména jako Emil Vachek, Eduard Fiker, Hana Prošková nebo Jaroslav Velinský jsou jen výjimky. V předchozích letech se na „populár“ hledělo trochu skrz prsty, ale detektivka byla brána tu a tam na milost. To když si ji za svou vzal někdo z té „vysoké“ literatury, ať už to byli Ladislav Fuks, Karel Michal, nebo později Michal Viewegh či Miloš Urban. Jak je na tom česká detektivka dnes?

Je zajímavé, že každoroční knižní produkce české detektivní tvorby stoupá, ale zároveň se o této literatuře nikde víc a podrobněji nepíše. Detektivka nemá tak zpracovaný fandom jako komunity scifistů, chybí jí schopnost recepce a též periodikum, ve kterém by se o žánru psalo. Existují časopisy typu *Krimi křížovky*, *Skutečné zločiny*, *Jedním dechem* nebo *Krimi revue*, ale někdejší pokusy o periodika typu *Maska* či zejména *Knokaut* zmizely v první polovině devadesátých let bez náhrady. Je těžké o detektivce psát bez toho, aby se neprozradilo to, kvůli čemu je vyhledávaná a čtená. Ale zároveň by neměly vznikat pouze přeepsané záložky bez názoru, jak to ukazuje denní tisk s anotacemi: „Klasický Vondruška — napínavé, vtipné a místy nevtíravě poučné díky bohaté galerii postav od mužů vznesených přes řeholníky po žebráky a sklepnice. A taky dost drastické, neboť takový byl středověk. Z komplikovaného případu, který Oldřich z Chlumu samozřejmě vyřeší, vyplývají dvě trvale platná poučení. Zaprvé: neexistuje prakticky nic, čeho by se nedopustil člověk, jenž touží po majetku. A zadruhé: krásné ženy mohou být proklatě nebezpečné.“ Autorkou glosy je Alena Slezáková, zprávička vyšla na serveru iDnes.cz (viz http://kultura.idnes.cz/glosar-detektivky-03w-/literatura.aspx?c=A140814_125046_literatura_vha). Na druhou stranu je ale také těžké napsat detektivku gramotně. Autoři by měli být psychology, měli by umět postavit



dialog. A hlavně by neměli být naivní, měli by umět bavit. Vlna severské detektivky, která přelévá Evropu i zbytky světa víceméně pořád, mohla mít za následek alespoň pokusy, když už ne hotová díla. A ono pořád nic, ledo-vec nás zamrazil.

Něco sterilního

Dlouhodobě se u nás řeší otázky, zda česká detektivka vůbec je, zda má šanci existovat a zda „umíme“ detektivku psát. Ti v něčem „malí“ detektivové — už se zdobně-linami jmen jako Vacátko nebo Klubičko — nás poutají k hroudě až příliš. Anglosaské vzory zase přetírají původnost a dlouhodobý trend ponechat raději detektiva v jiném prostředí (nejlépe města neřesti jako New York nebo Londýn), než je to naše, kulhá ve srovnání s originály. Najít svůj jazyk a styl, mít o čem vyprávět a kam usadit svého kriminalistu, to je detektivka sama o sobě. Každopádně někdy až zbytečná brutalita severské krimi, která nemá opodstatnění a je brutalitou jen sama pro sebe, probouzí na jedné straně nechutenství a na straně druhé zvyšující se míru autorského sadismu. Nestačí oběť „jen“ zabít, je třeba ji nejlépe rozporcovat, zanechat kolem rituální krvavé stopy a zamíchat do toho trochu toho nacionalismu, fašismu, sériových vražd, dysfunkčních rodin a potom nějaké to násilí na dětech. Výsledek je pak vždy pikantní, ale nastupující čtenářská (a se seriály spojená i divácká) otrlost si žádá stále vyšší obrátky a rafinovanosti vražd. Tomuto vlaku nestačíme v detektivce, ale kupodivu v původní sci-fi jsou podobné „jízdy“ vcelku běžné a čtenářsky vyhledávané (Jiří Kulhánek, Štěpán Kopřiva, František Kotleta).

Ale popravdě řečeno, ona není jen jedna škola a právě v detektivce by mělo znít vícehlasí — což vidíme třeba v románech kanadské autorky Louise Pennyové s inspektorem Gamachem (první svazek série nazvaný *Zátíší* vyšel letos v Knížním klubu) nebo v dosud nepřekládaných detektivkách Franka Tallise s psychoanalytikem Maxem Liebermannem, odehrávajících se na počátku dvacátého století ve Vídni. U nás jako kdyby setrvalo něco sterilního a zatuhlého. Prostě a jednoduše se daná situace shrnuje do tezí: česká detektivka má těžké pozadí a nevychovává si žádné autory.

Jistě to tak může působit na první i druhý pohled — monolitní produkce nakladatelství MOBA, která chrlí nejen „zelenou“ edici Původní česká detektivka, ale také sešitovou řadu České krimi, je v mnohém důkazem jisté nehybnosti a ustrnutí. Za posledních pětadvacet let se některé „jistoty“ vlastně neobměňují a řadu potenciálních čtenářů odradí právě ta opakovanost. Pořád tu straší ti stejní Janové Cimičtí, Inny Rottové, Františkové

Uhrové nebo Evy Kačírkové, pořád vychází ty samé redice knih Václava Erbena nebo Hany Proškové... Vedle nich ale v nakladatelství MOBA raší i nová jména a nové autorské série, z nichž lze jmenovat například nositelku ceny Asociace autorů detektivní a dobrodružné literatury Jarmilu Pospíšilovou, autory Jaroslava Kuřáka nebo Patrika Rozkovce. Jejich autorské příspěvky k žánru je samozřejmě místy více než problematické. Například kniha Zuzany Rampichové *Příliš horká čokoláda* (2011) je charakterizována mimo jiné jako příběh devíti hostů na malém chorvatském ostrůvku, kde se „bezstarostná prázdninová atmosféra brzy mění v kolotoč vzpomínek, výčitek a sporů plných zraňujících slov, která už nelze vzít zpět“. Při čtení *Třetí tváře* (2011) Patrika Rozkovce zase čtenář trpí při následujících větách: „Její tělo bylo fantasticky tvarované, na svých necelých sedmnáct let byla také velice dobře vybavená.“ Anebo: „Zatáhl mne za vlasy ještě víc, že mu jich musela zůstat plná ruka. [...] Snažil jsem se myslet na něco jiného a nevnímat ho, i přes bolest a strach, které jsem cítil, se mi to docela dařilo. Vzpomněl jsem si na svá dětská léta, kdy nás takto učitelé trestali, jenže od nich to nikdy tolik nebolelo.“

Typem současné detektivky z nakladatelského domu MOBA jsou série s hlavním hrdinou, které dosahují mnohdy více než deseti svazků. Hrdinové to jsou různí, většina příběhů se odehrává v té nejsoučasnější současnosti, takže nejednou jsou oběťmi investigativní novináři, bankéři, vrahy bývají například majitelé realit. Proměny hrdinů jsou také zajímavé a odrážejí současnost — u Jaroslava Kuřáka se například jedná o bývalého zaměstnance SNB Karla Schwarze holdujícího golfu (od roku 2005 do současnosti vyšlo deset svazků, mimo jiné *Smrt pod sedmým grýnem*, 2007). Jarmila Pospíšilová má svou tlumočnici Marii Kovandovou (zatím osm svazků série), která se k případům z Hané a Dražanské vrchoviny spíše přimotává, než aby byla nějakou hybatelkou příběhů. Petr Jirounek zase využívá popkulturních vzorců a do série s příslušníci českých tajných služeb Dášou Koulovou (zatím tři svazky) neváhá zapojit i „agenta 009 Jamese Bolda“ (to v knize *Agent 009 ve službách paní Koulové*, 2012). Velmi produktivní jsou spisovatelé Roman Cílek a Inna Rottová (čtyři svazky série s houslistkou Sabinou Hronovou a série s Janou Brodskou, tchyní majitele detektivní kanceláře, dosahující devíti svazků). Příběhy těchto detektivních románů jsou průměrné nebo těsně pod průměrem. Můžete je číst pro jisté zvrhlé pobavení, je to lidová zábava toho nejširšího záběru. Trochu upoceně erotiky, trochu vražd, málo přemýšlení.

Ale i přes to se v nakladatelství MOBA objevují i zajímavější případy, spojované s nomenklaturními autory

před listopadem 1989. Detektivkami tu přispívá Jaroslav Čejka, který pod pseudonymem Michal Fieber vydal v posledních letech například rádobu kontroverzní knihu *Škola detektivů* (2012), pojednávající o vraždě homosexuálního spisovatele a učitele kurzu tvůrčího psaní. Ta získala dokonce cenu v soutěži O poklad byzantského kupce, kterou vyhlašuje MOBA. Podobným zajímavějším produktem nakladatelství jsou i tři knihy loni zemřelého literárního historika Otakara Chaloupky (*Slaná chuť cigaret*, 2011, *Příliš silné pokušení*, 2012 a *Šivovo třetí oko*, 2014). Jedná se o kultivované a vlastně ve svém vyznění i decentní příběhy, napsané zkušeně a bez topornosti. Ostatně totéž lze prohlásit o zatím dvou detektivkách Michala Sýkory, které vyšly v Pasece a Hostu.

Nad vodou

Smrt starších autorů je v posledních letech stále znatelnější — letos zemřela Milena Brůhová, která patřila spíše k zastáncům školy Agathy Christie a její texty vycházely hlavně v osmdesátých letech. Smrt se dotkla české detektivky velmi znatelně v roce 2012, kdy odešel Jaroslav Velinský. Jeho poslední svazky detektivní série s „bezděčným detektivem“ Otou Finkem (*Krásná vyhlídka*, 2011 a *Kočičí princ*, 2012) patří k nově nastartovaným příběhům poté, co byl Fink jedenáct let ve službě SNB — *Krásná vyhlídka* se odehrává v roce 1978, kdy Fink odešel od policie kvůli silné politizaci a problémům po Chartě 77.

Tím se dostáváme k trendu, který českou detektivku drží nad vodou. „Historická detektivka“ prožívá svůj boom zejména díky rozsáhlým pracím Vlastimila Vondrušky. Jeho cykly s „detektivem“ Oldřichem z Chlumu nebo s písařem Jiřím Adamem z Dobronína navazují v mnohém na úspěšnou sérii Elis Petersové s benediktinským mnichem Cadfaelem. Ve stínu Vondrušky stojí též historická série nazvaná *Zločiny na Velké Moravě* autora Stanislava Česky, v níž najdeme například poněkud bizarní detektivku, týkající se Konstantina a Metoděje (*Případ hrozničkové náušnice*, 2013). V těchto historických kulisách se někteří autoři skrývají před realitou našeho světa, která stále ještě mnohým zní pro detektivku tak nějak nepatřičně. Na druhou stranu, historické kulisy využívá originálním způsobem plzeňský autor Jan Drnek. Jeho román *Zlaté hovno* (2013) pojednává o specifickém monarchistovi, zapojeném do kriminálního vyšetřování, ve kterém se objevuje propojení šlechty se současnou politikou. Hlavní roli tu hraje jistý speciální článek trávící soustavy, produkující mimořádně hodnotnou surovinu... Z podobného soudku lze zmínit i román *Mlín na mumie* Petra Stančíka.

Výrazný, ale publikující mimo čisté žánrové zařazení, je slovenský spisovatel Juraj Červenák, známý zejména jako populární autor fantasy. Červenák většinu svých knih z pragmatických důvodů vydává nejprve česky a teprve poté ve slovenštině, což ovšem neplatí o následující sérii. V posledních letech autor zaujal zatím dvěma historickými detektivkami (*Mrtvý na Pekelném vrchu* a *Krv prvorodených*), které se odehrávají v rudolfínské době, s hrdiny kapitánem Steinem a notářem Barbaričem. Zatímco druhá část se chystá v překladu na konec letošního roku, na Slovensku snad vyjde do konce roku třetí, nepojmenovaný díl, odehrávající se „v zločinom a neresťou prešpikovanom Prešporuku“, jak nás autor informuje na svých webových stránkách. Mám za to, že pokud u nás čistá detektivka dlouhodobě stagnuje a nerozvíjí se (navíc autoři, které stojí za to číst, pomalu umírají), jsou zajímavější přesahy mezižánrové. Takovým typem může být například volná série stylu „urban fantasy“ (propagovaná u nás například překladovou sérií Jima Butchera o detektivovi Harrym Dresdenovi) nazvaná *Kladivo na čaroděje* (jejímiž autory jsou zatím Jiří Pavlovský, Ondřej S. Nečas, Dušan Fabian a Jakub Mařík), míchající vše možné od detektivního pátrání, oživování mrtvých, duchů uprostřed měst a tak dále.

Co dělat

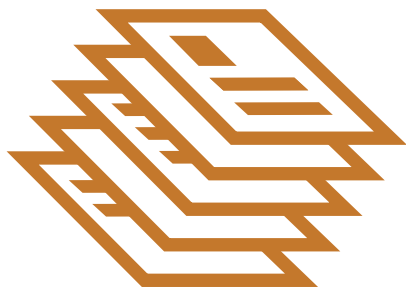
Budoucnost je vždy nejistá — ale podle televizních seriálů, které dnes přejímají hlavní tendence, se vrací do hry tradiční pátrání a detektivní práce. V seriálech typu *Temný případ* (*True Detective*) jde o čistou psychologickou detektivku s marlowovským zhnusením z krutého světa kolem a z „ušpinění“ sebe sama při vyšetřování krutých případů. A zároveň tu svou roli sehrává i ozvěna někdejších kultovních postmoderních seriálů (například *Městečko Twin Peaks*), ale vše je posunuté někam dál. S tímhle trendem se česká detektivka nějak zatím neumí vypořádat a někde se zadržává. Možnosti tu jsou, ale pořád přetrvává nedůvěra.

Co tedy dělat? Vychovávat autory redakční prací, vracet jim texty, ale pracovat s nimi, pokud se objeví alespoň trochu talentu. Vyhledávat právě ty talenty, které by mohly propadnout nebo zmizet v záplavě jiných jmen. A hlavně — zkusit zajistit prostor pro kultivované psaní o žánru, publikovat recenze a studie pro širší publikum, bez podbízení. Naučit se o detektivce psát, aniž by se prozradilo než to, co je žádoucí. Jsou to nároky dost velké? Anebo se po skoro sto deseti letech, kdy se objevily první původní české detektivky, konečně naučíme něco víc?

Autor působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR.



Moravský papež



Tak byl zván Vincenc Brandl (1834—1901), profesor historie na německé reálce v Brně a archivář Markrabství moravského a vévodství slezského. Od počátku šedesátých let byl účasten všech významných vlasteneckých podniků: jako jeden ze zakladatelů se stal posléze starostou Čtenářského spolku, dlouhá léta byl činovníkem a poté předsedou Matice moravské, stejnou funkci zastával v pěveckém spolku Beseda brněnská, působil v Matici školské, založil a vedl podporovací spolek pro české studenty středních škol, spoluzaložil deník *Moravská orlice*. Právní historie si cení jeho naučného slovníku staročeského práva (*Glossarium*, 1876). Roku 1863 vydal první moravskou česky psanou vlastivědu *Kniha pro každého Moravana*, publikoval životopisy Josefa Dobrovského, Pavla Josefa Šafaříka a Karla Jaromíra Erbena. A také již v osmdesátých letech devatenáctého století cítil nutnost obhajovat klasické vzdělání proti vyznavačům praktického školení, odmítajícího vše, co nelze upotřebit v každodenním životě.

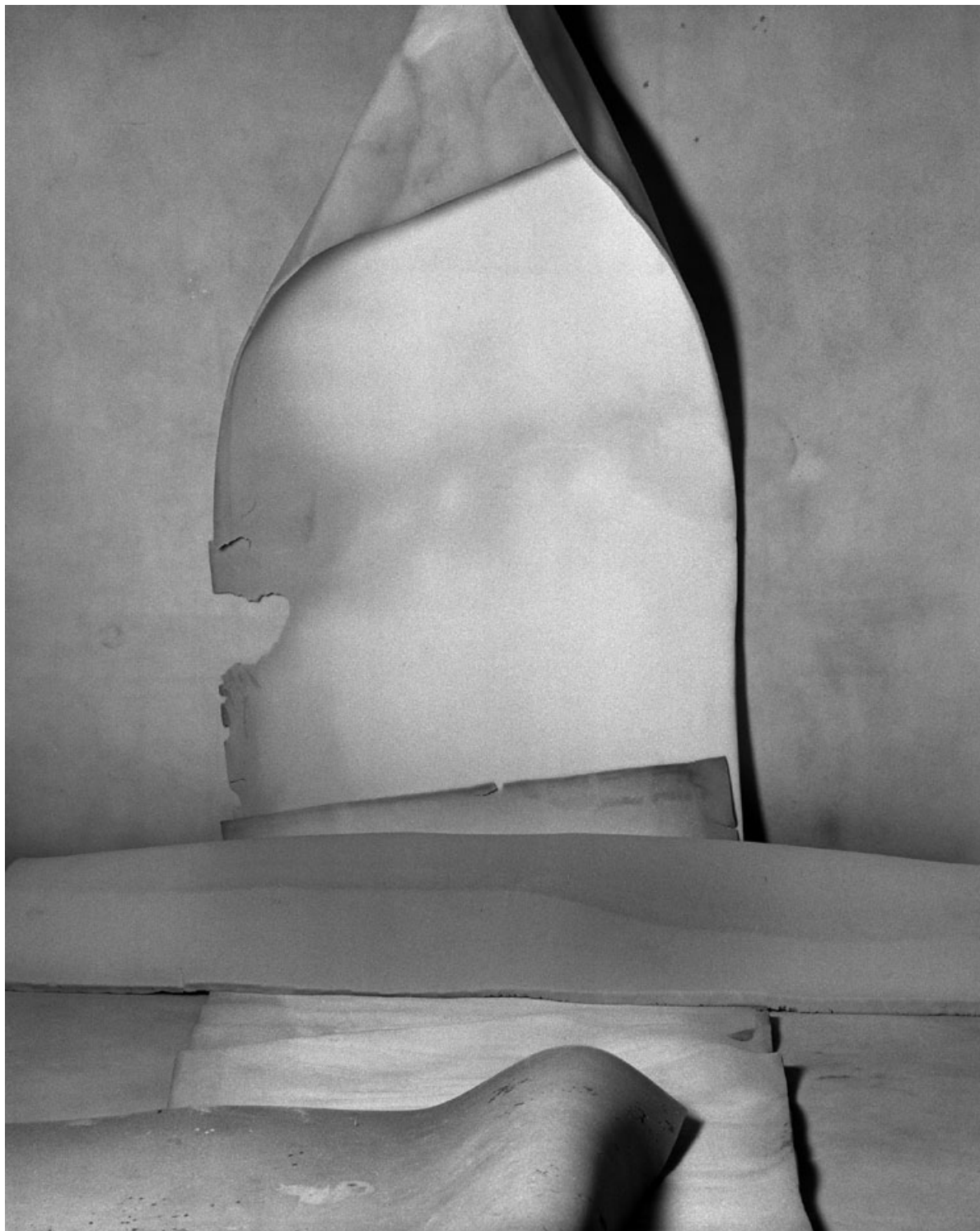
A dnešní čtenář je překvapen: Brandlova slova znějí povědomě, podobný tón známe z *Teorie nevzdělanosti* Konrada Paula Liessmanna: „Cílem společnosti vědění není ani moudrost, ani sebepoznání ve smyslu řecké *gnóthi seauton*, dokonce jím není ani duchovní prozkoumání světa, abychom jeho zákonům lépe porozuměli. [...] Mnohé z toho, co se zavádí pod hlavičkou zvýšené účinnosti v reformě vzdělání a školství, je prostě princip industrializace. [...] Mluví-li se o elitách a excelenci, s humanitními a kulturními vědami se beztak

nepočítá. Ať už se prezentují jakkoli inovačně, seriózně a uznávaně, šanci na to, aby byly zahrnuté do programů excelence, mají jen tehdy, slibují-li jedinou přidanou hodnotu, kterou humanitní vědy mohou poskytnout: ideologické služby. [...] Humanitní vědy jsou podřízeny technicky orientovaným přírodním vědám.“ (Liessmann, 2006, překlad Jana Zoubková, 2009) — „Pozorujte jen člověka, který v mládí klasickým studiím se věnoval, a srovnajte ho s člověkem, který oddav se tak zvanému realisticko-praktickému oboru studii humanistickými pohrduje, jaký mezi oběma rozdíl! Možná, že onen snad již neumí ani plynně řecky čísti, ale nicméně mu zůstala jakási spanilá formálnost, jakási solidnost duševní, jakási ideálnost názoru. [...] Jest to gymnastika ducha, kterou si osvojuje mládež mnohonásobný názor světa.“ (Brandl, *Vzpomínky*, 1882).

Upozorňuje na příklad jiných národů, Francouzů a zejména Angličanů, kteří mají klasická studia ve velké vážnosti, aniž by jim to bránilo dávat světu množství matematiků, fyziků, strojníků, ba i kupců: „... řečníci v parlamentě citují místa z klasiků, zvláště z Demosthena a Cicerona, původním zněním z paměti...“ — Buď tedy dnešní stav není tak špatný, jak se (občas) obáváme, nebo jsme na tom zle už více než sto let. — Ne, nebudeme bagatelizovat. Laciné vtipkování není namístě. Zvláště když nás, znalé již běhu dvacátého století, zasáhne Brandlova úvaha obávající se příchodu „materialismu“, tedy ústupu od křesťanského pojetí světa: antika nám zanechala velkou vzdělanost, říká autor, ale byla schopna nesmírné krutosti: „... jako by tím historie nás varovala před dětinskou vírou, že kultura a vzdělanost vždy a všude z povahy lidské bestialitu vyhnati dovedou. [...] Jsme teprve na začátcích materialismu, ale připustíme, aby mohutněl a panství si dobyl, pak budoucnost ve strachu a hrůze užasne, až kliditi bude dračí setbu, která za naší doby se rozsávala a ujímala. [...] Vyučujte mládež, že člověk nemá ducha nesmrtného, že jen jedná jako zvíře, jsa hnán pudem, a zhrozíte se, co všechno ten pud vykoná.“

Vybrala a komentovala **Hana Krafllová**, kurátorka Oddělení dějin literatury Moravského zemského muzea.





Ivan Pinkava, Bez názvu, 2013



Na to máš — to dáš

Když jsme dříve na něco měli nebo neměli, tak to obvykle byly peníze, šlo-li o něco jiného, bylo řečeno, co to je: *má na to dost materiálu, síly, odvahy, drzosti* či jiné potřebné matérie nebo schopnosti. V posledních letech se pod vlivem jazyka ve sportovním prostředí význam spojení *(ne)mít na to* změnil v obecné označení schopnosti nebo neschopnosti dosáhnout kýženého výkonu. Spojení *na to máš* hodnotí vybavenost adresáta k jakémukoli výkonu jako dostatečnou, aniž specifikuje potřebné vlastnosti či jiné vybavení. Zřejmě podle logiky „když máš, tak dáš“ se užívá ve významech „zvládneš“, „dovedeš“, „uskutečníš“ a podobně výraz *to dáš*. O oblibě tohoto spojení svědčí fakt, že se *to dáš* stalo pojmenováním televizního pořadu o řemesle, dokonce i názvem jedné restaurace, ač se tu nabízí jen výkon v konzumaci a následné útratě, a stalo se také hodnocením celého života: *ona to dala*. Výraz *to nedám* zazněl dokonce jako reakce na smrt blízké osoby. Oba výrazy vyhovují tendenci ke kondenzovanému vyjadřování, to však vede zároveň k významovému zploštění a povrchnosti, typickým projevům popkultury. S nimi mizí potřeba přesnějšího pojmenování i jemnějšího rozlišení, což má za následek ochuzování aktivní slovní zásoby uživatele. Výrazy jsou vázány na prostředí spíše mladší generace, stylisticky jsou omezeny na situace, kde si lidé tykají, jinde jsou téměř nepoužitelné.

Zdenka Rusínová

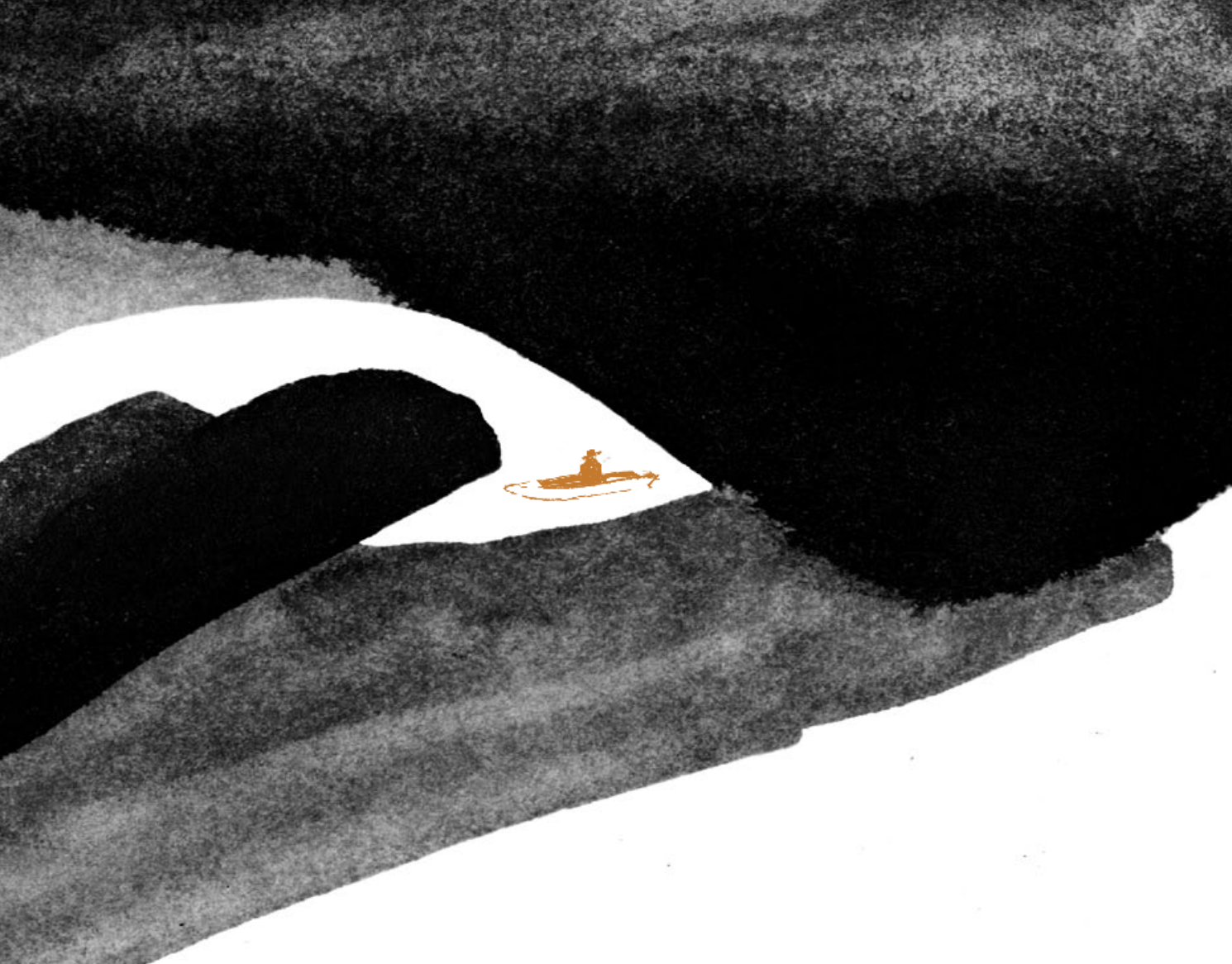




Cormac
McCarthy

**Krvácející
jižanská
literatura**





Spisovatel, který nepoužívá uvozovky. Spisovatel, jehož literární guru Harold Bloom pasoval mezi čtyři nejvýznamnější soudobé americké autory. Spisovatel, který neposkytuje rozhovory. Spisovatel, kterého miluje Hollywood. Spisovatel, který v žáru amerického Jihu klade naléhavé otázky o údělu člověka. Spisovatel, který je srovnáván s Williamem Faulknerem. Spisovatel, který se dokázal stát komerčně úspěšným, aniž by zaprodal vlastní osobitost. Mnoho faset Cormaca McCarthyho.

Literární kritika občas pro jeho díla obtížně hledá žánrovou kategorii. S jistou mírou nejistoty se mluví o novodobém westernu, o jižanské gotice, o postapokalyptické vizi světa. Za svým často bolestným, ale i nadějeplným sdělením kráčí McCarthy přes potoky krve a mrtvá těla, přesto se však nejedná o samoučelnou snahu šokovat. O jednom ovšem pochyb není — se svou charakteristickou neuchopitelností se McCarthyho romány staly již dnes nedílnou součástí kánonu americké literatury.

Cesty púlnoci

Mytická pouť Cormaca McCarthyho

Michal Svěrák

Kulturní dějiny milují paradoxy. Když se roku 1995 Cormac McCarthy poprvé objevil na české literární scéně, byl směle představen coby zcela nekomerční autor, který se v ničem nepodobí masovému vkusu. Tomu bohužel odpovídalo i tuzemské přijetí, jež řadu let opisovalo původní americkou trajektorii čtenářského nezájmu. Bylo tudíž třeba úspěšné filmové adaptace následně oceněné Akademií filmového umění a věd a nadto Pulitzerovy ceny, aby se z dříve takřka neznámého literáta stala světově proslulá osobnost. Dnes se již tedy můžeme díky laskavé péči nakladatelství Argo seznámit se všemi jeho romány, mnohdy uvedenými ve vynikajících překladech. Co nám tedy přináší pozorná četba tohoto jižanského básníka všelidské skepse a temně přitažlivého zvěstovatele krvavých katastrof?

Ačkoli soudobá teorie velí nepřikládat při čtenářském výkladu literárních děl přílišný význam životním osudům jejich tvůrců, pokusme se úvodem připomenout alespoň několik základních okolností, které snad mohly utvářet spisovatelův jedinečný tvůrčí potenciál. Je vskutku s podivem, jak málo životopisných údajů máme i po tolika

letech u tak proslulého autora k dispozici. Charles Joseph McCarthy se narodil 20. července 1933 v Providence, hlavním městě státu Rhode Island, tedy v samotném srdci Nové Anglie, místě překypujícím bohatou kulturní tradicí prvních amerických osadníků a náboženských vizionářů starého kontinentu. McCarthyho otec, právník s diplomem slovně Yaleovy univerzity, se však záhy přestěhoval na jih do státu Tennessee, kde přijal místo v nově založené instituci známé jako Správa pro údolí řeky Tennessee, čímž se připojil k zástupu smělých průkopníků Rooseveltova Nového údelu. Manželka s dětmi jej roku 1937 následovala. Kraj to byl chudý, těžce zkoušený ranami velké hospodářské krize. Současně však bezprostřední okolí města Knoxville, kde se rodina usadila, vynikalo nevšední krásou majestátního Appalačského pohoří. Všechny ty hluboké lesy, strmé rokle, malebná údolí a blyštivé toky bezesporu mohutně uchvacovaly chlapcovu představivost a v důvěrném soužití s místními rázovitými obyvateli, dávnými potomky irských a skotských přistěhovalců, pozvolna klíčila jeho mimořádná vnímavost vůči lidovému jazyku, tradičnímu vyprávěčství a půvabům i hrúzám přírody. Zde lze také nejspíše vysledovat prapůvod onoho mnohdy až zarážejícího fatalismu, jenž vládne nuzným životům většiny McCarthyho raných literárních postav. Stálá hrozba ze strany přírody, její neumdlévající a nezvladatelné strhávání člověka ke zvířecímu, předlidskému stavu, stála mezi obyvateli hor u zrodu podivné směsice víry a divokých pověr, v nichž není stálosti ani jistoty, jen neměnný zákon růstu, zápolení a zániku.

V Knoxville McCarthy nejdříve navštěvoval dle rodinné tradice katolické školy, načež se dal zapsat na Tennesseeskou univerzitu, kterou v roce 1953 opustil a vstoupil do amerického vojenského letectva se základnou na Aljašce. Další léta strávil na různých místech ve státech Tennessee, Illinois, Severní Karolína a Louisiana. V roce



1965 mu vychází u prestižního newyorského nakladatelství Random House první román nazvaný *Strážce sadu* (*The Orchard Keeper*, česky 2012). Již tato literární prvotina mu vynesla zasloužený obdiv kritiky, ale mizivý zájem čtenářstva. Od té doby cestoval po Evropě, psal a vydal další tři romány. Nejdříve to byla *Vnější tma* (*Outer Dark*, 1968, česky 2011), pak následovalo *Dítě Boží* (*Child of God*, 1973, česky 2009) a nakonec *Suttree* (*Suttree*, 1979, česky 2012). Tím také končí jeho jižanské tvůrčí období, bytostně spjaté s prostorem státu Tennessee a venkovského Appalačska. Zůstává stále veleben hrstkou literárních kritiků a okrajově vnímán ojedinělými čtenáři. Nicméně v nitru této relativní tvůrčí samoty je již pevně vystaven autorův autentický způsob života a systém duchovních hodnot zajišťující suverénní osobitost jeho děl. Dokonalou jednotu formy a obsahu.

Zejména v počáteční etapě, skvěle završené různohlasým a barvitě mnohvrstevnatým románem *Suttree*, byl McCarthy často kritikou přirovnáván k legendárnímu jižanskému prozaikovi Williamu Faulknerovi, a to nejen jako slibný pokračovatel kulturní tradice jižanské renesance, ale též coby stále ještě nezralý epigon. Sepjetí s tímto velkým americkým kronikářem bylo dvojnásob připomínáno u McCarthyho prvních dvou děl, která nejzřetelněji sdílela Faulknerovy proslulé formálně modernistické postupy. Mezi ně patřilo zejména střídání hledisek vyprávění, interpunkční, grafické a syntaktické experimentování a svérázné jazykové mísení prostého nářečí s abstraktně filozofujícími pasážemi. K tomu je nicméně třeba pro úplnost dodat, že tyto metody nového uměleckého zobrazení nepřišly na svět až s Faulknerem. Je-li McCarthy spojován s jeho tvorbou, může být stejně tak dobře srovnáván s díly Jamese Joyce, T. S. Eliota, Ezry Pounda, Virginie Woolfové nebo Gertrudy Steinové. Naopak některé z tvůrčích postupů, které se staly pro Faulknera příznačnými, u McCarthyho nikde nenajdeme. To platí obzvláště pro vnitřní monolog a asociativní proud vědomí. McCarthyho postavy jsou totiž záměrně nahlíženy výhradně zvenčí, přičemž se mnohdy zdůrazňují jen některé jejich vlastnosti, zatímco jiné jsou vědomě potlačeny, a jejich motivy jednání můžeme odhadovat jen z vnějších gest a střídmych promluv. Současně tím ovšem tyto osoby zpravidla získávají nevšedně znepokojivou záhadnost a nadčasově mytologický rozměr. Co ovšem McCarthyho s jeho váženým literárním předchůdcem spojuje, a v čem se mu jej dokonce mnohdy daří úspěšně překonat, je mistrovské užívání nezvykle dráždivých metafor a nevidaně bohatá slovní zásoba zahrnující vynalézavé neologismy i výrazy stěží slovníkově dohledatelné¹. Kritici tohoto způsobu psaní si začasť ne-

uvědomují, že se v něm beze zbytku projevuje McCarthyho vzácné nadání pro libozvučnost slov, zvukovou harmonii a větný rytmus umožňující spjät souvětí nadaná kontemplativně filozofickou nebo sugestivně tajemnou působivostí epických básní, magických zaříkávání a liturgických textů.

Není to však jen Faulkner, na jehož odkaz McCarthy úspěšně navazuje. To by nesměl tak dlouho žít v kulturně bohatém a společensky rozrůzněném prostředí amerického Jihu. Se svou katolickou krajankou Flannery O'Connorovou sdílí jak groteskní vidění světa, tak hluboké pochopení pro odvěkou situaci člověka a jeho přirozenou náchylnost podléhat temným vášním srdce, nezkratné pýše rozumu a slabostem těla. S Erskinem Caldwellem jej pojí zájem o životní osudy těch nejprostších a neubožejších lidských bytostí, často vykořeněných, štvavných a bez domova, jak je spatřujeme zejména v románech *Dítě Boží* a *Suttree*. Nejde přitom o žádné ploché karikatury jižanské „bílé chátrý“, jež s takovou oblibou tradičně využívá populární kultura. Byť nám autor záměrně odpírá jejich niterné prožitky, neznamená to, že by nebyli schopni citu, nebo si naopak sami nezasloužili soucit. Čím více ponořeni v hříchu, ba čím více podobni dravé zvěři, tím více si žádají naše odpuštění. Ve *Strážci sadu* je to ještě starý horal Ownby, který sverpě čelí bezohlednému vpádu průmyslové tyranie a jehož marný boj se cynickým zástupcům nové společnosti jeví jako výraz čehosi archaického, co mezi nimi již nemá místo a co zároveň hrozí rozvratem jimi ustavovaného řádu. Jeho hlas je ve skutečnosti hlasem prapůvodního světa vznášejícího obžalobu vůči bezohlednému kořistění rozpoutanému jménem civilizačního pokroku.

Protagonista románu *Vnější tma* Culla Holme je naproti tomu klasickým mravním přestupníkem žijícím na samém okraji zavržení. Jeho svět se zdá být místem bez vykupitelské smrti Ježíše Krista, ve kterém je téměř každý stížen nějakým druhem trestající kletby. Zde poprvé McCarthy dosahuje skutečné virtuozity jazyka, když před bezdechým čtenářem vyvolává důmyslné ornamentální obrazy přízračných přírodních dějů ozvláštěných svéráznou světelnou estetikou. Již ve *Strážci sadu* autor využívá bájesloví starého světa, zejména vegetačního ritu s mytickým motivem periodické obrody. Mýtus je zde životadárným pramenem duchovní tradice a kulturní zkušenosti, prvotním a jediným autentickým příběhem, od něhož se odvozují všechny příběhy ostatní. Právě v něm je skryta moc obnovovat svět, přinášet význam a hodnotu lidské existenci a uskutečňovat posvátné spojení člověka s dějinami. Zatímco *Strážce sadu* využívá vegetačního mýtu zejména coby symbolického pozadí,

Vnější tma se již zcela odehrává v říši lidové báje. Niterný svět hlavních postav, sourozenců Cully a Rinthy, se tam dle vzoru středověkých alegorií a gotických románů zradí ve vnějším přírodním prostředí, které oplývá bohatou pestrostí, ale též krutou zákeřností. Ve *Vnější tmě* se nadto nejzřetelněji vyjevuje úhelný aspekt McCarthyho literární tvorby, a to její lyrická básnickost. Jednotlivé výjevy se nám sice mohou zdát ve své symbolické mnohosti zoufale nejednoznačné a neproniknutelné, můžeme o nich vést mnohahodinové disputace a sepisovat mnohasetstránkové výklady, nicméně pravým klíčem k jejich plnému pochopení je ve skutečnosti mimoracionální zření. Podobně jako v poezii se i zde autor snaží o zachycení těch nejjemnějších záchvěvů zjitřeného prožívání a nejskrytějších vlastností jsoucna, čímž nás při oddané četbě současně vybízí k aktivní spoluúčasti na tvořivé obraznosti.

Od nešťastného Cully, jemuž jsou útěcha lidské společnosti a Boží milost alespoň prozatím odepřeny, je už jen krůček ke zvířecímu Lesteru Ballardovi, opravdovému vyslanci temnoty a chaosu, jenž vládne divokým živlům a bezmocně propadá šílenství. Nicméně ani v jeho příběhu není McCarthy hlasatelem bezduchého nihilismu. Nemoralizuje ani nekáže teologii spásy. Vybízí jen k bezpodmínečnému soucitu s člověkem, který je skutečným „hnojem země“ a který po vyhánění do divočiny ustrne hrůzou nad sebou samým, aby se mohl k oslavě vykoupení nově zrodit coby „nevinný viník“, zavržené *imitatio Christi*. V románu *Suttree* již tragický osud titulního hrdiny nespočívá v krvavé oběti či věčném ztracení, ale v nutnosti podstoupit duševní i tělesná muka v útrokách pozemského očištěnce výměnou za naději osobní svobody a seberealizace.

Roku 1977 se McCarthy po rozvodu druhého manželství vydal na americký jihozápad. Nejdříve se přestěhoval do Tucsonu v Arizoně a poté do El Pasa v Texasu. Tam pokračoval v psaní „westernového románu“, na němž průběžně pracoval již od roku 1974. Plně v něm využil plody svého tvůrčího zrání i mnohaletý usilovný výzkum dobových pramenů a místních literatur. Výsledkem mu byl

dosud nepřekonaný umělecký vrchol, uhrančivě dramatická a výsostně básnická výpověď o nezměrnosti lidské destruktivnosti v podobě melvillovsky „dábelské knihy“ s názvem *Krvavý poledník aneb Večerní červánky na západě* (*Blood Meridian or The Evening Redness in the West*, česky 2009), která vyšla na jaře roku 1985. Ani teď se arci čtenářská přízeň nedostavila. Román nabízející bezútěšných iluzí a falešné sentimentality závatný pohled na historický zrod americké kulturní výlučnosti a politické dominance byl přeci jen ve své době příliš smělý na to, aby mohl aspirovat na širší společenský ohlas. První úspěchy tohoto druhu přišly až s McCarthyho přechodem k novému nakladateli a vydáním prvního dílu volně navazující trilogie *Všichni krásní koně* (*All the Pretty Horses*, 1992, česky 1995, 2008) oceněného Národní knižní cenou. Autorův příklon k populárním žánrům se tak vyplatil. Chceme-li jej však kritizovat za to, že se tím snad zproověřil svým původním uměleckým zásadám, měli bychom mít na paměti, jakému osudu zároveň unikl. Aniž by jakkoli rezignoval na uměleckou závažnost, jazykovou vytríbenost a filozofickou hloubku své tvorby, vyhnul se svůdné pasti, do níž upadl jiný proslulý jižanský literát James Dickey, který na strhující úspěch své prozaické prvotiny *Výsvození* (*Deliverance*, 1970, česky 2011) již nedokázal navázat, neboť jeho následný román *Alnilam* (1987) utrpěl přílišnou ambiciózností a tematickou i stylistickou nesourodostí. McCarthy se naopak plně oddal čtenářsky přístupnějším příběhům zasazeným převážně do historického prostředí americko-mexického pohraničí, jejichž motivem se mimo jiné stalo dospívání poznamenané ztrátou iluzí. Záhy spatřily světlo světa zbývající dva svazky avizované trilogie nazvané *Hranice* (*The Crossing*, 1994, česky 1997, 2008) a *Města na planině* (*Cities of the Plain*, 1998, česky 2010), následované úspěšně zfilmovaným kriminálním románem *Tahle země není pro starý* (*No Country for Old Men*, 2005, česky 2007). A pak přišel opožděný triumf v podobě Pulitzerovy ceny za rozsahem nevelkou *Cestu* (*The Road*, 2006, česky 2008).

V *Krvavém poledníku* se ještě prohlubuje autorovo skeptické vidění člověka jako podlého a zákeřného živo-

čicha odsouzeného celoživotně krváčet a umírat. Téma lidského osudu a svobodné vůle čelící vesmírné nicotě, okrajově využitě již v jeho rané tvorbě, se zde dostává více do popředí a pozdním románům již zcela dominuje. Veškeré konání, mnohdy prostoupené neukojenými vášněmi, postrádá jakoukoli důležitost a pozemská skutečnost tvoří pouhé kulisy, před nimiž se komíhají a šhubou lidské loutky se šňůrkami mizejícími v nedohlednu. Přesto McCarthy ani v tomto nejtemnějším ze svých děl nepropadá pokleslému fatalismu, temnému zoufalství či nihilistickému sarkasmu. Tváří v tvář drásavému násilí, jemuž jeho postavy propadly hned po narození, si klade jednu z nejnepokojivějších otázek historie, a tou je otázka původu zla ve světě, potažmo otázka vztahu Boha ke zlu, otázka teodiceje. A v jeho hlase by nezaznívala moudrost, kdyby se pokoušel tuto otázku zodpovědět. Aby mohla být hodnověrná, musí nutně zůstat bez odpovědi.

Kromě těchto a mnoha dalších nadčasových úvah obsahuje *Krvavý poledník* jedny z nejúchvatnějších výjevů přírody, s jakými se lze v moderní americké literatuře setkat. Za dějiště onoho faustovského příběhu si McCarthy zvolil poušť, která není jen vznešenou pustinou či divadlem hrůzy vrcholného romantismu, ani pouhým místem zkoušek a zasvěcení z esoterických traktátů. Není ani otevřeným kabinetem přírodních kuriozit svědomitě a precizně popsanych zvidavým cestovatelem. Tato *ultima deserta* je snad po vzoru Edwarda Abbeyho překrásná právě pro svou naprostou netečnost k člověku a jeho perspektivám. A ze stejných důvodů je i nestvůrná. Nejde přitom jen o její nepředvídatelnost a neovladatelnost. Je fosilní říší dřímajících věků. Lze v ní stanout před kamenem, hadem, keřem či Bohem a nepoznat v nich nic lidského. Jen skála je tu skutečná a člověk pouhým preludem.

Nadto se počínaje *Krvavým poledníkem* až k románu *Cesta* vine autorská představa nezvratného zániku světa. Zpočátku jde o dráždivě dvojlomnou symboliku Západu coby země nadcházející noci, která má ve svém nejmutnějších vznešených již předpovězen svůj pád. McCarthy-

ho kosmické drama nám odhaluje, že základy naší důmyslné tvořivosti jsou prohnílé, náš současný úspěch je zalit krví dávných masakrů, životní síla, jež naši civilizaci dosud hnala kupředu, se vyčerpala a systém se hroutlí do sebe. Zatímco *Krvavý poledník* se ještě nese ve znamení cyklického pojetí dějin, *Cesta* je již bezprostředně křesťansky eschatologická. Zároveň jde vpravdě o postapokalyptickou prózu, jež se na rozdíl od tradičních zjevení neodvažuje nahlédnout za okraj konce času, do jícnu věčnosti. Zachycuje toliko závěrečnou destrukci a zhoubu způsobenou ohněm, ale nikoli nové nebe a novou zemi, neřkuli pak zářící Boží trůn. Je to pochopitelné. McCarthy není biblickým prorokem a jakýkoli pokus o umělecké zobrazení nezobrazitelného by nutně vyzněl jako banální spekulace nebo dílo blouznivce.

Kriticky vyváženého zhodnocení McCarthyho díla se můžeme bezesporu dočkat až s patričním odstupem. Přesto lze již nyní prohlásit, že nás nebývale obohacuje svým viděním přírody i vnímáním jejího nadrozumového tajemství. Učí nás hodnotě ztráty v márnici dějin. Učí nás a opakovaně přesvědčuje o tom, že z vezdejšího světa a lidského života nelze nikterak vymýtiti jeho temnou, iracionální stránku, že zlu a bolesti se bez současné ztráty lidství za žádných okolností nelze vyhnout. A tímto darem nám uprostřed každodenního bezstarostného veselí dovoluje alespoň na krátký okamžik bezprostředně nahlédnout naši vlastní půlnoční hodinu.

Autor je překladatel, publikoval monografii o McCarthyho díle *Svět v hrsti prachu*.

Poznámka

- 1 Takovým záhadným pojmem překypujícím netušenými asociacemi je kupříkladu slovo „antroparián“ (*anthroparian*), užitě v románech *Vnější tma* a *Suttree*, u něhož jde o upravenou verzi slova „anthróparion“, označujícího jakéhosi předchůdce středověkého homunkula a užitého ve vizích alchymisty a gnostika Zósima z Panopole, k nimž se McCarthy dostal zřejmě prostřednictvím díla C. G. Junga.



Čirý nihilistický thanatos

Rozhovor s překladatelem **Martinem Svobodou** o McCarthyho *Krvavém poledníku*, který možná není zas tak velkým americkým románem, jak se říká

McCarthyho román *Krvavý poledník aneb Večerní červánky na západě* se řadí mezi nejobtížnější, nejkrvavější a nejcharakterističtější literární počiny tohoto autora. Je známý svou jazykovou obtížností, filozofující hloubkou i mrazivou brutalitou. Přesto, nebo právě proto, se dnes však tento román označuje za jedno z nejdůležitějších amerických literárních děl dvacátého století. K jeho nelehkému převodu do českého jazyka se odhodlal Martin Svoboda.

Co vás vedlo k rozhodnutí přeložit zrovna *Krvavý poledník*?

Nejspíš touha pustit se do opravdové překladatelské výzvy — přece jenom držíte v rukou text, ve kterém vám ani po dvaceti letech studia angličtiny nedávají některé věty, ba ani odstavce smysl. Když mi ostatně *Krvavý poledník* šéfredaktorka Arga Eva Slámová nabídla, neopomněla dodat, že román už několik překladatelů — a zkušenějších než já — s díky odmítlo. Možná správně tušili, že bude málo peněz za hodně „muziky“. Poradil jsem se s našim předním mccarthyologem Marcelem Arbeitem a ten prohlásil: „Určitě to vem.“ A ještě zlověstně zaprockoval: „This will make you or break you.“ Tedy: „Buď si na tom uděláš jméno, nebo ti z toho rupne v bedně.“ Pln mladického hurá elánu a dychtiv vydobýt si překla-

datelské ostruhy, *Krvavý poledník* jsem vzal. A z onoho proroctví se nesplnilo ani to první, ani to druhé. I když možná... (polkne prášek).

Krvavý poledník bývá označován za kultovní dílo, jaké postavení zaujímá v souvislostech McCarthyho ostatních románů?

Krvavý poledník a *Suttree* tvoří dva mohutné pilíře, na nichž celé McCarthyho dílo stojí. Ne každý je s to je dočíst, ale pokud chcete poznat ryziho McCarthyho a nejzazší kouty, do nichž dokáže jako autor zahrnat anglický jazyk, nemůžete se jim vyhnout. Jeho ostatní texty pak můžeme s klidem označit termínem „brnkačka“.

McCarthy je často představován jako autor jedinečného literárního a jazykového stylu, lze jej nějak charakterizovat?

McCarthyho jazyk je pestrý amalgám mnoha jazykových poloh. Barokní popisné kudrlinky střídají úsečné, nedoříkávané dialogy plné napětí, lyrické krajinotvorné pasáže plynule přecházejí v biblicko-geologické gnómičké rozpravy. A do toho až příliš konkrétní kuchání nemluvnat.

Jeho styl se samozřejmě vyvíjí, od raných děl, kdy „přefaulkneroval“ Faulknera, až po pozdní romány, které jsou jazykově sporé a průzračné. McCarthy je však vždy silně autorem stylotvorným — jeho síla je v intenzitě obrazů, v básnivém líčení detailů, v popisnosti, která nikdy nenudí, ale baví neotřelými pohledy.

Zároveň je McCarthy velkým zachráncem slov: vytahuje ze zaprášených slovníků obskurní dialektismy, dávno zapomenuté archaismy a historismy, mlhavé filozofické a teologické termíny. S chutí je pak zapouští do svých

textů a snad se i nad psacím strojem uculuje: Jestlipak, vy postmoderní bloudí, tušíte, co to znamená „felloe“? A co „sutler“? A co teprve „weft“? I když na druhou stranu, který Čech dnes přesně ví, co znamená loukoť, marxytán, útek?

Existují v češtině adekvátní jazykové prostředky pro překlad takového autorského stylu?

Krvavý poledník naštěstí není napsán čistě archaickým jazykem, neodpovídá tomu syntax ani pravopis. Jde spíš o archaizující přístup, díky čemuž text zůstává poměrně čtivý. (Slovo poměrně je zde namístě — věhlasný literární kritik Harold Bloom se přiznal, že román dočetl až napotřetí. A od té doby na něj mimochodem pěje chválu.)

Angličtina je díky své dvojaké slovní zásobě bohatší na stylistická odstínění: na anglosaském základě leží normanská vrstva s latinismy a dalšími výpůjčkami. Proto ta ohromující četnost synonym. Pomineme-li panslavistické obrozené novotvary, čeština se naopak historicky potýkala pouze se silným vlivem němčiny. Germanismy by však v překladu působily nemístně a neústrojně. Proto jsem zvolil puristický, až atavistický přístup a pro modelování archaické vrstvy románu jsem oprášil staročeskou slovní zásobu.

Ilustrovat tento postup lze na klíčovém slově „suzerain“ — lenní pán, o něž jsme se přešli s dalším odborníkem na McCarthyho Michalem Svěrákem. McCarthy výraz používá ve významu „svrchovaný vládce, který vládne i nad jinými vladaři“. V češtině také existuje výraz „suzerén“, jedná se o termín z historiografie a mezinárodního práva. Ten se mi však do nastavené stylové vrstvy nehodil. Ve *Staročeském slovníku* jsem však později objevil slovo „prvodržitel“, které významově odpovídá lennímu pánovi a navíc dobře zapadá do starobyle českého pojetí překladu.

Lze nějak vyjádřit vaši osobní překladatelskou zkušenost s McCarthyho *Krvavým poledníkem*? Jak na čas strávený nad tímto románem vzpomínáte?

Nejdřív jsem si ze slovníků vypsala všechna synonyma červené barvy, od šarlachové až po rumělkovou, abych byl připraven na všudypřítomné krvetoky. A pak už jsem se jen probíjovával knihou stránku za stránkou, asi stejně pomalu, jako členové Glantonova gangu postupují na západ.

Hodiny jsem pak samozřejmě trávil hledáním dávno zapomenutých slov, kterým McCarthy s oblibou vdechuje nový život. Vezměte si například slovo „gastine“. V současných slovnících jej nenajdete. V gigantickém *Oxford*

English Dictionary však narazíte na „wāstēn(e)“, slovo ze střední angličtiny, ze starofrancouzského „wastine“ či „gastine“, ve významu „holá, pustá země“. A máte to. A tohle mi/vám/nám všem autor dělá pořád, prakticky na každé straně. Nemluvě o dohledávání mnohých přesných i posunutých citátů z bible, Shakespeara, narážek na události ze světových dějin, umělecká díla. A nesmím samozřejmě zapomenout na povinné terminologické debaty s koňákem, sokolníkem, psářem, střelmistrem, botanikem a zoologem, rodilými mluvčími a diskutujícími na fanouškovských fórech. Můj dík také patří Paulu Fariovi, který přeložil *Krvavý poledník* do portugálštiny a který mi byl v mnoha věcech nápomocen.

Jinak to ale bylo úžasné jazykové dobrodružství — v kterém překladu můžete běžně používat slova jako „úvětří, sluniště, klučit, houzev, úštěpek, zlolajný, vráseň, píštěl, chrstat, mázdra, chuchel, slemeno“? Případně budovat sousloví jako „kolozubá přípřež, bezhlavé jezule, oslizlý plod zhmotnělé válečné lítice“? To se vám při překladech moderní americké prózy jen tak nepoštěstí.

(Nádvkem jsem si pro sebe během překládání objevil *Houštinu* od Václava Kahudy, kterého mimochodem považuju za nedoceneného českého McCarthyho.)

Krvavý poledník je představován jako jeden z nejdůležitějších amerických románů dvacátého století. Proč tomu tak je a jak zapadá *Krvavý poledník* a McCarthyho dílo do kontextu „dalších nejdůležitějších amerických románů“? Jinými slovy — lze nějak fenomén McCarthyho díla vyložit s ohledem na tradici americké literatury?

To je otázka spíš pro literární vědce, kteří se mohou při interpretování románů samotných i postavení autora v kontextu celé americké literatury do sytosti vyřádit — a už tak několik desetiletí činí. Podle mého McCarthy splňuje několik kritérií, ze kterých je stvořen ideální americký spisovatel (přičemž neříkám, že jsou správná): je to muž, běloch, zčásti poustevník, který píše o základních lidských dilematech, o lidech v mezích situacích, snaží se uchopit americkou krajinu a postavení nového národa v ní a to vše na půdorysech brakových žánrů thrilleru, westernu či postapokalyptické sci-fi zastřešuje svéráznou myšlenkovou, filozofující nadstavbou.

Již zmíněný Harold Bloom ostatně McCarthyho řadí mezi čtyři největší žijící americké autory, spolu s Thomasem Pynchonem, Philipem Rothem a Donem DeLillem. (Kam se mimochodem poděly všechny spisovatelky?) Já osobně bych se Šaldou podotkl, že McCarthy je sloup americké literatury, je to však sloup puklý. Na otázku, zda je *Krvavý poledník* velký americký román, bych

bohužel odpověděl záporně. Při bližším ohledání je to poměrně mechanický text — je sice neuvěřitelně propracovaný, karmínově opalizuje krví, leptá chřípí, útočí na všechny čivy, je košatý, surový, zahleněný, drapatý, strupatý, chlupatý, ale zároveň je velice umělý, vykalkulovaný a až příliš racionálně vystavěný, bez zvnitřnělého autentického prožitku, ať už si pod tím představíme cokoliv: přesah, ryzí emoci, epifanii, mystagogii. A není třeba velkého bystrozraku, aby si člověk všiml, že McCarthy opomíjí celou polovinu lidské zkušenosti — ženy, lásku, soucit, milosrdenství, naději. Jinými slovy, jeho dílo je čirý nihilistický thanatos, na eros se nějak nedostalo. Velký americký román by ale podle mého měl obsáhnout obě strany mince.

Jak si myslíte, že působí nebo může působit McCarthyho dílo na českého čtenáře?

Pokud jde o čistě jazykovou recepci, překlad je kvůli morfologické povaze češtiny určitě přístupnější než originál. Když v angličtině přesně nevíte, co je to „bight, swale, discalced“, jste nahraní a musíte se spolehnout na kontext — česká slova „zátočina, mokřad, bosonohý“ vám díky své morfematice význam podhalí.

Podle ohlasů přátel, kteří román — opět klobouk dolů, přátelé — dočetli, by se dal jejich čtenářský zážitek popsat vojenským termínem „shock and awe“, tedy „děs a bázeň“. Byli knihou zděšeni, často i zhnuseni, ale přesto i podivně fascinováni. Makabrozní soudce Holden mým ohromil a očaroval všechny.

Á propos, též rodilí mluvčí s románem bojují — jeden anglický kamarád mi nedočetný originál vrátil se slovy: „Už nemůžu dál, jako bych musel po lžících pojídat strašně hustý, sytý sirup.“

McCarthy je obecně a zkratkovitě popisován jako autor násilí a krve, jakou funkci, podle vašeho názoru, hraje tento rys v jeho díle?

Neplatí to bezvýhradně pro všechny jeho romány, nicméně v *Krvavém poledníku* je násilí povýšeno na nejvyšší filozofický princip a hnací motor lidstva. Slovy autora: „Všechna řemesla jsou obsažena v řemesle války. Válka přetrvává, protože ji mladí milují a staří ji milují v mladých. Válka je nejvyšší hrou, poněvadž válka vposledku vnucuje jednotu bytí. Válka je bůh.“ K tomu není co dodat.

Proč by měl český čtenář číst romány Cormaca McCarthyho?

Kvůli jeho obraznosti — nikdo nedokáže popsat realitu tak sytá a barvitě, v tak pronikavém detailu, v tak ne-

čekaných postřezích. Číst McCarthyho je jako sledovat dokument o mrchožroutech na gigantické plazmové obrazovce, ve vysokém rozlišení a v technicoloru navrch. Z jednoho metru.

Ptala se Hana Řehulková.



Martin Svoboda (nar. 1975 ve Valašském Meziříčí) je překladatelem a literárním redaktorem. Věnuje se převodům anglických textů do českého jazyka, na svém kontě má mimo jiné překlady děl Jamese Dickeyho, Tima Wintona, Trumana Capoteho, Harryho Crewse, Charlese Bukowského nebo Roberta M. Pirsiga. Za svou překladatelskou činnost několikrát získal cenu Jiřího Levého. Působí rovněž jako knižní redaktor nakladatelství Argo. Žije a pracuje v Praze.



Země není pro mladý, starý, poslední ani nemocný

Hollywoodské adaptace románů Cormaca McCarthyho

Ivo Michalík

Následující příspěvek nabízí komparaci filmových adaptací s románovými předlohami Cormaca McCarthyho. Pro diváky i čtenáře se tak pokouší být průvodcem na podivuhodné cestě od dospívání mladých kovbojů v sedlech po znásilňování mrtvých dívek v jeskyni.

Když v roce 2000 vstoupila do amerických kin *Krása divokých koní*, byla z mnoha důvodů předurčena k úspěchu. Šlo o druhou režijní příležitost Billyho Boba Thorntona, který debutoval výtečným dramatem *Smrtící bumerang*. Scenárista Ted Tally se pyšnil Oscarem za *Mlčení jeřhůtek*. Tváře Matta Damona a Penélope Cruz v hlavních rolích už tehdy spolehlivě táhly. A ano, předlohou bylo první skutečně úspěšné dílo Cormaca McCarthyho. Miramax pod zavedenou společností Columbia Pictures na něj sehnal téměř šedesát milionů dolarů. Výsledkem

byl propadák, který dost možná nadobro pohřbil kariéru svého režiséra a na sedm let odvrátil pozornost hollywoodských studií od McCarthyho.

Základ neúspěchu pravděpodobně spočíval především ve dvou tvůrčích nedomyšlenostech. Na přelomu tisíciletí platil klasický western za mrtvý žánr. V Columbiu si to nejspíš velmi dobře uvědomovali, proto *Krásu divokých koní* propagovali jako exotickou milostnou romanci. Jenže tou snímek prostě být nemohl. Na to je množina témat a stěžejní myšlenka adaptovaného románu s jeho dějem příliš pevně provázaná. Tvůrčí tým se nutně musel dostat na rozcestí mezi uměním a kalkulem. A alibistická cesta středem nebyla správnou volbou.

Následující studie se nezabývá ekonomickým pozadím, z něhož vzešlo rozhodnutí adaptovat postupně kromě románu *Všichni krásní koně* i další, konkrétně *Tahle země není pro starý*, *Cesta* a nejnověji *Dítě Boží* (záměrně je vynechán pro českého diváka i čtenáře téměř nedohledatelný krátkometrážní film podle *Vnější temnoty*, spíše divadelní jednoaktovka *Expres na Západ* a nedávny „mluvený thriller“ *Konzultant*, který natočil Ridley



Scott podle McCarthyho prvního původního scénáře). Také kvalita (či případná nekvalita) jednotlivých adaptací bude spíše vedlejší. Zaměříme se totiž především na způsob, jakým filmoví tvůrci k předobrazům vybraných látek přistoupili. S ohledem na žánr, proměnu tematického vyznění, zakončení příběhu a případnou akceptaci duchovního pozadí, které je pro McCarthyho tvorbu zásadní.

Úskalí hollywoodské romance. A krása koní

Podrobná analýza rozdílů mezi názvy *Všichni krásní koně* a *Krása divokých koní* není nutná. Ačkoli ten druhý, jednodušší, na začátku filmu podporují poeticky zpomalené záběry na titulní lichokopytníky, jedná se o ojedinelé uklouznutí směrem k šestákovému braku. I méně chápavý recipient nejspíš pochopí, že o zvířata nejde ani v jednom případě.

Navzdory nízkému počtu stran obsáhne fabule McCarthyho románu mnoho různorodých událostí odehrávajících se na různorodých místech. A Thornton s Tallym se rozhodli nevynechat téměř žádnou. Naopak, většinu převedli doslovně. Takový přístup si musel vybrat daň zkratkovitosti. Mládí ústřední milenecké dvojice, pro román zásadní, zde nikdo nezdurazní. Peripetie jejich vztahu proto ztrácejí nádech dobrodružství před branami dospělosti a spadají do násilně romantické škatulky shakespearovsky determinované nechápajícím okolím. Kapuletovou se stává Alejandřina teta. Nejvýraznější škrť v textu odnesl její monolog ozřejmující postoj, který má do nepřejčnosti daleko. Vysvětlenou opatrnost nahrazuje status záporné postavy.

Tetina promluva navíc dodává příběhu historické pozadí spjaté se skutečnými mexickými revolucionáři. Není těžké ji chápat jako obecný politický komentář, tedy další rozměr mnohovrstevnatého literárního díla. Ve společnosti kapesníků slzících diváků by se ale nutnost přemýšlet nad úskalími liberalismu moc nevyjímala.

Pro většinu McCarthyho románů je po formální stránce typická inspirace stříhem. Ve *Všech krásných koních* tomu není jinak. Jenže zatímco spisovatel měl dostatek prostoru k (do)vysvětlení třecích ploch mezi skoky napříč prostorem, *Krása divokých koní* v tomto ohledu nejednou drhne na úkor logické návaznosti pro lidi neznalé předlohy. Johnovi se zatočí hlava při vzpomínce na čas strávený za mřížemi a v bezprostředně následující scéně

míří pistolí na kapitána věznice. Toho podobný postup připravuje o tajemství, kterým jej McCarthy oddělil od žánrových figurek.

Zhuštění fabule předlohy provází doslovnost replik v klíčových bodech syžetu. Zhruba v poslední čtvrtině filmu se však situace obrátí. Scénář zkracuje promluvy a naopak kopíruje souslednost jednotlivých scén. Jen tu závěrečnou utne v polovině. Román i jeho adaptace končí setkáním hochů, kteří se na začátku vydali za společným dobrodružstvím/dospělostí. V prvním případě John odjíždí na další cestu, ve druhém dochází ke smíření a zacyklení děje. To však podráží nohy klíčové myšlenky, kterou McCarthy *Všem krásným koním* vtiskl. Marnosti cesty za štěstím a hledání pevného bodu ve světě, který nepřeje mladickým představám rozpolcených snů. Literární John se s takovými pravidly nehodlá navzdory předchozím útrapám smířit, jeho filmový dvojník docela rád rezignuje.

Westernový soubor starých, zlých a neklidných

Stejně jako ostatní rozebírané filmy se i *Tahle země není pro starý* odehrává mimo aktuální časoprostor. V tomto případě na počátku osmdesátých let dvacátého století. Podobně jako ceněný debut bratří Coenů *Zbytečná krutost*. Styčných bodů mezi oběma snímky existuje mnoho. Především není pochyb o tom, že naplňují představu o thrilleru. Nejen zavedené jméno autorské dvojice vzešlé z kategorie amerického nezávislého filmu (aniž by se k ní někdy otočili zády), ale i dostatečně žánrový McCarthyho román představovaly vhodné podhoubí k navrácení jeho jména na světlo Hollywoodem tolerovaného uměleckého světa.

Tahle země není pro starý je napínavým (rozumějme dostatečně diváckým) filmem. Většinu fanoušků si získal díky režijně brilantním akčním scénám. Coenovi se sice drží předlohy, ale ozvláštňují ji využitím čistě filmových prostředků. Opouští literární mantinely střídání pozornosti na jednotlivé postavy členěním do kapitol. Díky tomu v rámci jedné sekvence sledujeme krátké prostrhly mezi počínáním duelantů (Moss vs. Chigurh při hledání aktovky s penězi, Chigurh vs. Bell v motelovém pokoji, Chigurh vs. Wells v hotelu). Divácké potěšení vyvěrá mimo jiné z toho, že obecenstvo je většinou o krok před postavami. Nebo si to alespoň myslí. Dokonalé přehlednosti navíc Coenovi dosahují eliminací jednajícího okolí.

9 Pro většinu McCarthyho románů je po formální stránce typická inspirace stříhem. Ve *Všech krásných koních* tomu není jinak. 6



Proto třeba do Mossovy a Chigurhovy přestřelky nezásáhnou členové mexického gangu.

Žánrové hrátky však autorskému duu nezabránilly v přidržení se symbolického rozměru románu. Minimálně ambivalence, se kterou charakterizují většinu ústředních postav. Adaptace vypráví odvěký příběh boje dobra se zlem. Na jedné straně barikády stojí šerif Bell, na druhé zabiják Chigurh a někde uprostřed po bohatství toužící dobrák Moss. Stejně jako u McCarthyho, ani tady nemá prostor plakátovitost charakterů. Ačkoli k tomu výchozí zápletky mohla svádět, příběh není o Bellově pátrání (poprvé se objeví až v sedmadvacáté minutě), Moss není natvrdlý maloměšťák a Chigurh pouze bezskrupulózní vrah. V kůži Javiera Bardema nabývá až nadreálných parametrů. Stejnou měrou díky vzduchové pistoli, vytržením ze žánrové reality, a šílenství v očích při odstraňování prvních překážek na cestě za (mimochodem nevyřčeným) cílem. Coenovi navíc tento argument podpořili zdánlivým detailem, kdy Bella a Chigurha v různých okamžicích zahlédneme v totožně koncipovaném odrazu v zrcadle. Je pochopitelné, za kterou postavou svítí světlo a která se noří do tmy.

Ani tato adaptace by však svůj výsledný tvar nejspíš nedostala bez škrtů v románu. Opět zasáhly hlavně McCarthyho zálibu ve snaze vzbudit dojem vytržení příběhu z konkrétního časoprostoru a jeho následného zobecnění. Absentuje Mossovo podvědomé loučení se životem prostřednictvím dlouhého dialogu s mladou stopařkou před nenadálým konstatováním jeho smrti, i slova předcházející vraždě jeho družky jsou zkrácena na minimum. Těžiště románu se v jeho poslední zhruba pětině přesouvá od thrilleru k Bellovu bilancování nad dosavadním životem. Když jej Coenovi vynechali, otevřeným koncem vzbudili namísto duchovních otázek ty žánrové.

Cesta od Pulitzerovy ceny do diváckých peněženek

Předpokládám, že Pulitzerova cena za *Cestu* neputovala do McCarthyho rukou jako ocenění dalšího z řady postapokalyptických románů, ale spíše díky jeho ukočirované zatíženosti náboženskou symbolikou. Režisér John Hillcoat a scenárista Joe Penhall stáli před obtížně řešitelným úkolem. Jak natočit příběh víceméně bezcílného putování otce a syna mrtvou krajinou, aniž by se automaticky vzdali nároku na možný divácký úspěch? Strž-

livě uvažující znalce předlohy nejspíš nepřekvapilo, že i oni se vydali středem.

Tomu odpovídá hned uvození filmového příběhu hlasem vypravěče, který divákům usnadní vstup do světa (bez) budoucnosti. Konstatuje všudypřítomnost požárů a zemětřesení a definuje hlad jako hybatele děje. Víc neprozradí, nejspíš z oprávněného tvůrčího strachu z přílišné doslovnosti.

Jenže hned následující záběr natěšeným čtenářům odhalí nevyhnutelné. Zobecnění a symbolika románu těžily z anonymity hlavních hrdinů. Na filmovém plátně mají navzdory bezejmennosti otec a syn tváře, především v případě Vigga Mortensena navíc velmi povědomou. Ač skryty pod nánosem prachu a popílku, samy o sobě nesou chtě nechtě informace a konkrétnost. O slova tolik nejde (konečnicou syn poprvé pořádně promluví po uplynutí čtyřadvaceti minut). Konkrétnost filmového obra-

zu zrealňuje viděné či tušené. Když syn zahlédne stejné starého hochy v ruinách jednoho z měst, čtenář se může dohadovat, zda k události skutečně došlo. Divák ví, že ano.

Na skutečnosti, že otec bere syna dle vlastního vyjádření jako slovo boží, se tím však nic nemění. I s tváří tehdy třináctiletého Kodiho Smit-McPheeho hoch funguje jako morální imperativ vztažený k otci i zbylému světu jako takovému. Jen těch polemik a otazníků je ve filmu výrazně méně.

Symboličnosti stojí v cestě nejen obličej, ale i jejich mimika. Při četbě *Cesty* je například nemyšlitelné zaslechnout smích. Při jejím sledování se objevuje několikrát. Tušené se zpřítomňuje, ale těžko filmařům podobný průchod emocím vyčítat. To bohužel neplatí pro využití (ačkoli ceněné) hudby. Podobně náladotvorný prvek se do světa, z něhož téměř zmizel zvuk, prostě nehodí.

V tomto kontextu nepřekvapí, že se tvůrci, byť v maličkostech, rozhodli vytěžit akční potenciál několika scén. Když se otec se synem dostanou do sklepa plného lidí odsouzených stát se potravou pro ty, kteří na status „nositelů světla“ dávno rezignovali, jeden z nich je napadne. Oproti předloze, kvůli budování napětí. Fatu morgánu v podobě podzemního bunkru plného potravin neopustí na základě opatrnosti a zdravého rozumu, ale pro pár nedešifrovatelných zvuků zvenčí. Otcovo pravděpodobně osudné prohledání ztroskotané lodi filmový vypravěč přeskočí a zaměří se na konfrontaci se zlodějem vozíku se základními potřebami.

● Jak natočit příběh víceméně bezcílného putování otce a syna mrtvou krajinou, aniž by se automaticky vzdali nároku na možný divácký úspěch? ●

Syžet první půlhodiny filmového vyprávění osciluje mezi současností a retrospektivami, v nichž sehrává hlavní roli manželka/matka (v podání Charlize Theron, jejíž jméno se na propagačních materiálech pochopitelně vyjímá), ačkoli McCarthy jí věnuje pouze marginální prostor. Společně s příliš srdceryvným koncem se však jedná o jedinou oprávněně bernou minci pro ty, kteří filmovou *Cestu* odsoudili. Právě pro absenci duchovna, pohledu mimo konkrétní pozůstalé a časoprostor.

Nekrofilie jako satira biblických rozměrů

Tři předchozí adaptace vznikly krátce po vydání románových předloh. *Dítě Boží* však populární herec a nadšený režisér James Franco natočil až čtyřicet let po uvedení románu. V jeho případě se tak nejvíce nabízela aktualizace generacemi čtenářů „prověřené“ látky. Ačkoli změny jsou na první pohled spíše kosmetického rázu a s proměnou společnosti nesouvisejí, výjimečné možnosti se nezalekl.

Narativ snímku dodržuje posloupnost předlohy, včetně rozdělení na tři kapitoly, promluv pětice nediegetických vypravěčů mimo obraz a text párkrát doslovně cituje obtisknutím úryvků na plátno.

Zásadní pro jeho hru s nevyhnutelným pádem Lestera Ballarda ze dna společnosti ještě o pár pater níže je práce s atmosférou předváděného. Vracejícím se hudebním leitmotivem filmu je country hudba. S jižanským venkovem pochopitelně těsně spjatá jako podkres brutálních událostí působí jako satirický kontrapunkt, který maže patinu z původně daleko závažnějšího sdělení. Franco dodal komický nádech i Ballardově nemotornosti a nulové sociální inteligenci. Situaci propuknuvší nekrofilie po nálezů mrtvol mladého páru protahuje jeho několika-násobné vrácení se k autu kvůli postupnému ničení naprosto základních důkazů. Dívčino tělo později s velkou námahou vytahuje na půdu své chýše, dvoří se mu. Svěbytnost filmu dále podtrhuje Ballardovo stěhování do jeskyně s obrovským plyšovým tygrem na zádech nebo pokus o poslední (viděnou) vraždu s blonděným skalpem

na hlavě a obličejem pomalovaným rtěnkou. To vše za zvuků rozjuchaného country.

Námitku, že nemuselo jít o ryzí umělecký koncept, nelze stoprocentně smést ze stolu, ale Franco se od něj odchyluje pouze minimálně. Navíc výborně koresponduje s výsměchem americké potřeby vlastnit ironickým opakováním hesla „this is my property“, například díky Ballardově zvířecí defekaci vedle nového obydlí.

Ani filmové *Dítě Boží* není komedií. Lester Ballard je zde postavou stejně tragickou jako jeho literární předobraz. Chybí hlubší ozřejmení jeho sociálního vývoje nebo opovržení podobně zkrachovalých existencí v jeho okolí. Definiční scénou takto traktované nespravedlnosti je šerifovo konstatování, že jej nechce nikdo a nikde, ať udělá cokoli. V této chvíli je zřejmé, že autoři snímku svému hrdinovi fandí. Jdou tak dále než McCarthy, který jej nahlížel spíše jako nezaujatý pozorovatel.

Nejpozději od pokusu o hromadnou popravu špinavě sakrálního rozměru se naplno prosazuje Ballardova biblická charakterizace. Ta vyvrcholí závěrečným vzkříšením na cestě z temného podzemí na světlo světa (ano, „hlavička“ se objeví jako první). Chybí stručné shrnutí nekrofilových posledních let, nápis oznamující konec filmu se objeví přesně ve chvíli, kdy se přiblíží k dalšímu domu, natřenému nevinně bílou barvou.

A teď Hranice, nebo Vnější temnota?

Ačkoli světovou premiéru si *Dítě Boží* odbylo už loni, na uvedení v české distribuci teprve čeká. S největší pravděpodobností poputuje rovnou na disky určené pouze do domácího kina. Nemá cenu žehrat nad nemožností užít si vizuální kvality filmu na velkém plátně. Koneckonců, James Franco musel s podobnými potížemi počítat. Na důležitosti snímku (nejen) v rámci dosavadních adaptací podnětného díla Cormaca McCarthyho to nic nemění. Jeho fanoušci mají o významný argument víc v diskusích o románu, jehož zpracování by rádi viděli.

Autor je filmový vědec.



Proč číst Cormaca McCarthyho

Tři čtenáři odpovídají

Cormac McCarthy je bezpochyby jednou z nejvýznamnějších a nejvlivnějších postav soudobé americké literatury. Jeho tvorba je skladebně a stylisticky vytříbená, tematicky nápaditá a filozoficky podnětná, namnoze obdařená až mytickou obrazností. Přesto je dosud příležitostně kritizován za teatrálně archaickou mnohomluvnost, flirtování s populárními žánry, nadměrné zobrazování násilí a nihilistický světonázor. Proč tedy vlastně číst Cormaca McCarthyho?

Wes Morgan:

Proč by měl člověk číst McCarthyho? Stručná a jednoduchá odpověď zní: Aby obdivoval dílo mistra. McCarthy je mistrem anglického jazyka a jeho styl je vždy nádherně uzpůsobený dané knize; ať už je to úspornost *Cesty* na jedné straně nebo vzletná rozkošatělost *Suttreeho* a *Kravaného poledníku* na straně druhé. Mimoto bych dodal, že člověk by měl číst McCarthyho ze stejných důvodů, z jakých čte jakoukoli literaturu: třeba jednoduše pro zábavu nebo potěšení, z praktických důvodů, jakými jsou studium historie nebo rozšíření slovní zásoby, nebo aby zprostředkovaně žil na jiném místě a v jiném čase. Je mnoho možností. Jeho romány jsou natolik různorodé, že podle mého názoru může člověk v jeho tvorbě nalézt uspokojení pro každou literární tužbu. McCarthy je skvělý vypravěč, ale v jeho knihách lze také objevit bohaté tkanivo mezitextových spojení a aluzí. A navzdory za-

sloužené pověsti autora temných a násilím překypujících románů dokáže odvyprávět i opravdu vtipnou historku. *Suttree* obsahuje (mezi jinými) dobrý příklad krátké humorné epizody, ve které se Gene Harrogate snaží opatřit si pro svůj netopýří podnik od poněkud váhavého „shovívavého lékárníka“ strychnin. Zde McCarthy překonává Faulknera, který se věnuje témuž tématu, když v povídce „Růže pro Emilii“ nechává slečnu Emilii shánět u místního lékárníka jed.

John Sepich:

Proč číst Cormaca McCarthyho? Protože má přinejmenším mimořádné nadání pro anglický jazyk, což je výjimečné v každém století. Jeho literární postavy však často jednají bez zjevného motivu a násilí v jeho románech se nám tudíž jeví jako bezdůvodné. Motivace postav? McCarthy jednou řekl, že píše o lidech a událostech, které viděl a o nichž slyšel vyprávět. Vnitřní monology lidí, které vidíte na ulici, neslyšíte. McCarthy tudíž nevymýšlí motivace lidí, o nichž „slyšel vyprávět“. Jeho příběhy pojednávají o tom, co lidé dělají, co říkají, a o tom, co se jim potom přihodí. A přitom je natolik dobrý vypravěč, že líčí postavy a detaily scény tak dovedně, až má čtenář pocit, jako by byl přímo na místě děje. Násilí v jeho knihách? McCarthy nahlíží přírodní povahu pravdy. A věří v pravdivou povahu přírody. Proto se často věnuje postavám, jimž se nedostává výchovy v rodině, a vybírá si příběhy zasazené do lesů, pouští a hor, kde je hojnost přírody, ale

málo společensky zušlechťující výchovy. Proč se vůbec snažit o potlačení násilí v McCarthyho románech? Jak kdosi řekl, v řeckých tragédiích všichni zemrou. A aby se nám dostalo úlevy, tak v řeckých komediích všichni nezemrou. McCarthyho knihy překypují lidskou komedií. Pokud jej přesto nečtete, pak podle mne stále platí rčení *de gustibus non est disputandum*. Od jeho příští knihy očekávám slova, která budou ještě více tříbit a odvažovat přírodní povahu pravdy na tomto světě. Takový je McCarthy, kterého čtu.

Dianne C. Luceová:

Každé z McCarthyho děl je výzvou pro čtenáře, neboť od něj vyžaduje plnohodnotné zapojení představitosti, inteligence a empatie. Sama ho čtu proto, že nerezignuje na filozofickou závažnost a stoicky tragické vidění lidské přirozenosti. Čtu ho také proto, že se zabývá spíše univerzálními otázkami, které souží lidstvo od nepaměti, než nepatrnými neurózami současného života střední třídy. Domnívám se, že občasné odhalování a podrývání žánrových konvencí je plně v souladu s jeho záměrem uvádět čtenáře do kontaktu se skutečnostmi, které naše populární kultura často zastírá: tedy záměrem opětovně objevovat základní a historicky podmíněné pravdy. Také ho čtu proto, že vládne schopností naladit se na hlas přírody a vyvolat tak obrazy mizející americké divočiny. Obdivuji jeho precizní dovednost aktivně naslouchat mluvené řeči a tomu, co tato řeč vypovídá o osobnosti mluvčího a místu i společnosti, z nichž pochází. V neposlední řadě ho čtu proto, že je stylisticky odvážný, a také proto, že čerpá ze všech jazykových zdrojů — historických, etymologických, hovorových, literárních i hudebních. Mám ráda mnohovrstevnaté významové odstíny jeho vět, z nichž každá je vybroušená tak, aby sloužila mnohačetným účelům. McCarthy je autorem básní v próze, který neví, co je strach. Čtu ho konečně také proto, že mne nutí k hlasitému smíchu a že mi pokaždé zlomí srdce.

McCarthyho literární kánon lze rozdělit do dvou relativně samostatných částí — na jižanská (případně appalačská) díla a na díla z prostředí amerického jihu. Každý takový soubor děl čerpá inspiraci z jiné zeměpisné oblasti, jiného dějinného rámce a jiných kulturních tradic. Jaký je váš nejoblíbenější McCarthyho román a proč?

Wes Morgan:

V obchodu s nemovitostmi platí otřepané pravidlo, že cena majetku závisí na třech faktorech: na poloze, poloze a zase poloze. Stejně pravidlo objasňuje moji hlubokou fascinaci románem *Suttree*. Měl jsem dost štěstí na to, abych mohl své domovské město obývat spolu s postavami a zákoutími té knihy. *Suttree* je zasazen do Knoxville ve státě Tennessee v letech 1950 až 1955 a já se tam přistěhoval v roce 1962, tedy jen pár let poté. Důvěrně jsem poznal většinu románových míst. Stravoval jsem se v kavárně U Zlatého slunce, v Regasově restauraci i v jídelně S&W, popíjel jsem kávu u Ellise a Ernesta, lil do sebe piva v Lokálu, procházel se po Gayově ulici, klopytal přes Tržní náměstí, nakupoval u Millera, plavil se po řece Tennessee, dohadoval se na městských mostech i pod nimi, navštěvoval univerzitu... Mohl bych tak pokračovat dál a dál. Nemohu se k té knize osobně nevztahovat. Promlouvá ke mně nepopíratelně intimním hlasem. Ten román je zabydlen řadou pozoruhodných postav, což zahrnuje i „vedlejší role“ přisouzené skutečným osobám. Těmi jsou například doktor Neal (John Randolph Neal, Jr.), J. Basil Mull (Jacob Bazzel Mull) s manželkou a kozí muž (Charles „Ches“ McCartney). K nim pak přistupuje početný zástup dalších méně slavných, ale neméně živoucích obyvatel Knoxville.

● Každé z McCarthyho děl je výzvou pro čtenáře, neboť od něj vyžaduje plnohodnotné zapojení představitosti, inteligence a empatie. ●

A také je tam nezapomenutelný, i když převážně smyšlený Gene Harrogate. *Suttree* je McCarthyho dosud nejrozsáhlejší román, na kterém údajně pracoval bezmála dvacet let. Mnozí věří, že je alespoň z poloviny autobiografický. Člověk by mohl mít ve spojení s takovým dílem velká očekávání a *Suttree* je nezkłame. Kočovně bloudění jeho postav Knoxvillem připomene Leopolda Blooma a jeho procházky ulicemi Dublinu v *Odysseovi* o takřka padesát let dříve. Nejvíce ale miluji *Suttreeho* proto, že je to nádherná báseň v próze. Od vzletných, biblicky stylizovaných pasáží až po dokonale trefnou mluvu ulice. McCarthy má sluch hudebníka a zrak přírodovědce nebo malíře se smyslem pro detail. Jeho vyprávění sahá od vážných témat, jako je láska, smrt, přátelství, zločin, alkoholismus, rasová nenávisť a rozpad rodiny, až po komediální anekdoty a prisprostlé vtípky. Je to znamenitá kniha.

John Sepich:

Mám slabost pro McCarthyho *Hranici*. Mám slabost pro Billyho lidský svět, pro jeho bratra Boyda, jejich otce, vlčici, nepřítomného pana Echolse, dona Arnulfa



upoutaného na lůžko, pana Sanderse, paní Muñozovou, krásnou divu, Quijadu, který bratrům vrátil jejich koně i se stvrzenkou, jednorukého manca, který si zlomil vaz, když se jim pokoušel koně vzít, dva muže, kteří zadržovali Boydovu dívku, doktora, který Boyda ošetřoval, ženu, která s bezpodmínečnou laskavostí nakrmila kocovinou trpícího Billyho, slepce s jeho příběhem, dívku loupající pekany a zpívající corrido i cikány vezoucí letadlo, kteří Billymu vyléčili koně Niña. Mám slabost pro McCarthyho jazyk, půvabný a přirozený, jako když dýcháte, hned nato ostrý a tvrdý, jako když se při sesuvu z jednoho kamínku stane kamenná záplava, záplava slov, přesně volených slov, slov opravdových jako kámen. Mám slabost pro jeho krajiny, roční období, proměny podnebí. Mohl bych pokračovat dál. Ta kniha je ohromná.

Dianne C. Luceová:

Není možné si vybrat jen jednu. Miluji *Cestu*, protože tak bolestně oslavuje hodnotu lidské lásky a také přírody, která nám je záštitou, ale o niž z důvodu vlastní nedbalosti, nenasytosti nebo nevladatelného tíhnutí k násilí tragicky přicházíme. Miluji umělecké ambice Pohraniční trilogie, zejména její skladebnou spletnost a filozofické tázání obsažené v *Hranici*. Obdivuji hloubku přípravného studia a autorské odhodlání odhalit neznámou část amerických dějin stojící v pozadí *Krvavého poledníku*. Upřímně však miluji hluboké a melancholické přemítání románového vypravěče nad těmito dějinami, které posléze nejsou jen výsledkem historického bádání, ale zejména *představivosti*. Miluji rovněž *Suttreeho*, jeho bohatost obrazů a dějů, jeho humor, oplzlost a patos, stejně jako rozmáchlou, spirálovitě vinutou a přesto pevně zvládnutou formu. Miluji experimentální provedení *Strážce sadu* a *Vnější tmy*. Jejich ohromující úspěch coby prvních románů. Zůstávám v úžasu nad McCarthyho schopností vyvolat ve čtenáři soucit dokonce i s vraždícím nekrofillem Lesterem Ballardem v *Dítěti Božím*.

Dosud probíhá vášnivá debata o přítomnosti morálky v McCarthyho díle. Jeho romány (zvláště pak *Krvavý poledník*) jsou občas pokládány za morálně nevyhraněné, zabydlené postavami, jejichž motivy jednání jsou obvykle zastřené. Nadto, jak se domnívají někteří čtenáři, je jakákoli stopa určitého morálního postoje často přehlušena zdrcujícím výronem násilí nebo tragickým skolem hlavní postavy. Domníváte se, že McCarthyho literární tvorba je prostá jakékoli morálky, nebo v jeho zpustlých, pohrdaných, vykořeněných a někdy patetických protagonistech spatřujete zvěstovatele určitých etických hodnot?

Wes Morgan:

Nezdá se mi, že by se McCarthy vyhýbal morálním, náboženským nebo filozofickým tématům, ačkoli se v jeho románech jen zřídka kdy, pokud vůbec, zaujímají z tohoto hlediska jednoznačné postoje. Spíše postupuje tak, že zkoumá řadu velkých životních otázek pečlivým poměřováním protikladných myšlenkových pozic jednotlivých literárních postav. Rozhodně není agitátorský. Nicméně mám pocit, že v *Cestě* na některá morální témata poukazuje mnohem otevřeněji. Otec (muž) se tam snaží předat malému synkovi (chlapci) etické hodnoty, které by mohly založit nový soubor příkázání pro přeživší svět. Nes oheň. Nevzdávej se. Nevadí, když necháš druhé, aby si vzali život. Nevadí, když zabiješ jiného člověka, abys ochránil sebe nebo své dítě.

John Sepich:

V McCarthyho románech přece nechybějí dobří a ochotní lidé. Ve *Strážci sadu* pomáhá mladý John Wesley Rattner Marionu Sylderovi z převráceného auta. Pašerák alkoholu Sylder posléze nabádá Rattnera, aby k němu přestal vzhlížet. Ve *Vnější tmě* odnese starý dráteník odložené dítě ke kojné. Rinthy své dítě pak hledá. V *Dítěti Božím* se šerif pokouší udržovat pořádek. V *Suttreem* jde titulní hrdina na pohřeb svého dítěte. Později se sám sebe ptá: „Jsem snad zrůda [...]?“ Snaží se dohlížet na Harrogatea a oplakává Wandinu smrt. Když je nemocný, paní Longová mu vaří polévku. Sám také pečuje o starého hadráře. V *Krvavém poledníku* Toadvine prohlašuje, že indiánské oběti „nikomu neškodějí“. Grannyrat opouští gang, očividně znechucen masovým vražděním. Dokonce i soudce Holden utěšuje třetího Johna Glantona. Ve *Všech krásných koních* vyplatí Alejandra teta Johna Gradyho Colea a Laceyho Rawlinse z vězení. Colea tíží svědomí za to, že ve vězení zabil člověka, a později o tom vypráví texaskému soudci. V *Hranici* vidíme spoustu laskavých a dobrosrdečných skutků. Ve *Městech na planině* k sobě John Grady Cole a jeho dívka pocítují ohleduplnou náklonnost. V románu *Tahle země není pro starý* chce šerif Bell přijít na stopu Llewelyna Mosse, aby jej mohl ochránit. Vraždou Mosseovy manželky pokládá za nesmyslnou. V *Cestě* otec miluje svého syna a bojí se o něj. Syn se zase z lásky strachuje o otce, ale také o některé cizí lidi na cestě — o muže, do kterého udeřil blesk, o nahého zloděje v závěru knihy.

Dianne C. Luceová:

Ačkoli McCarthy jen zřídka kdy káže o morálce, snad jen ústy některých svých vedlejších postav lidových proroků, jeho romány se podle mne přesto zevrubně



zaobírají morálními tématy jako například tajemnou přítomností zla v člověku, nepoznatelností lidského nitra nebo selháním odpovědnosti člověka k jiným lidem, zemi a ostatním tvorům. Autorův neutuchající zájem o válku, zločin, násilí a krutost ho vede k celoživotnímu záměrnému přemítání nad těmi odpornými vlastnostmi lidské povahy, které jsou jakoby nezměnitelné a odolávají všem sociálním programům a empiricky založeným způsobům řešení. Jeho díla nám odkrývají hořkou pravdu o lidských dějinách, přičemž se spoléhají na to, že zapojíme náš vlastní smysl pro morálku a učiníme si konečný úsudek sami. McCarthy nicméně rovněž využívá rafinovaně nepřímých vyprávěcích technik, jimiž morální rozhodnutí svých postav zprostředkovává: jde o jejich neverbální projevy ve chvílích morálních dilemat; rozhovory mezi protikladnými osobnostmi, jakými jsou Sylder a Gifford, Ather a rozliční vládní činitelé, Culla a Rinthy, Culla a slepý pocestný, kluk a soudce, John Grady a Billy Parham, Moss a Bell; soubory vizuálních metafor a symbolů, jejichž prostřednictvím jsou tyto postavy a jejich činy zachyceny a které často vyžadují stejný způsob čtení, jaký je obvyklý ve výtvarném umění.

Ptal se Michal Svěrák.

Wes Morgan je klinický psycholog na odpočinku a člen emeritního učitelského sboru Tennesseeeské univerzity. Je autorem řady odborných studií o McCarthyho díle, zejména o románu *Suttree*, a internetových stránek nazvaných *Pátrání po Suttreem*, na nichž uveřejnil fotografie mnoha míst v této knize zmíněných.

John Sepich je spisovatel a odborník na prozaické dílo Cormaca McCarthyho. Kromě několika literárněhistorických článků vydal v roce 1993 pod názvem *Notes on „Blood Meridian“* (Poznámky ke „Krvavému poledníku“) zásadní studii o klíčových historických pramenech a inspiračních zdrojích tohoto vrcholného McCarthyho románu.

Dianne C. Luceová se profesně věnuje dílu Cormaca McCarthyho již od roku 1975. Spolu s Edwinem T. Arnoldem sestavila dva svazky odborných studií věnovaných McCarthyho tvorbě, a to *Perspectives on Cormac McCarthy* (Pohledy na Cormaca McCarthyho) a *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* (Průvodce po díle Cormaca McCarthyho: Pohraniční trilogie). Působila rovněž v pozici zakládající členky, prezidentky a viceprezidentky Společnosti Cormaca McCarthyho.



Boláky, to je moje



Kdybych si tuto rubriku mohla přešít na míru, jmenovala by se *Co jsem dosud neodvrhla*. Protože v tuto chvíli opravdu můžu psát jen o textech, kterým ještě věřím a které ve mně nějak pracují. Jen v těch nejšťastnějších chvílích se mi daří něco připsat a v těch méně šťastných načít něco nového.

Několik let mám rozepsanou rozhlasovou hru. Má docela pěkný název: *Génius přiblížnosti*. Přibližná je tady mezilidská komunikace. Muži, který se špatně vyjadřuje (ale jak přesně se vyjadřuje v duchu!), nikdo nenaslouchá, ale všichni za něj všechno rádi dopovědí. I jeho smutný osud. Aby se s ním nemuseli déle zdržovat.

Druhá hra s neméně pěkným názvem *Zkoprnělá Šahrazád* (na názvech si dávám záležet, mnohdy totiž nic jiného nepřetrvá) byla rozepsána na podzim v Krakově v rámci velkorysého tvůrčího stipendia Mezinárodního visegrádského fondu, které by snad bylo čestnější vrátit. Přestože jsem totiž hru dotáhla do konce, nedotáhla jsem ji do začátku. Navíc kazí moji dobrou pověst nedělové autorky. Akce střídá akci, repliky jsou úsečné a civilní až hrůza a ještě je to eklektické. Kafka z toho čouhá každou chvíli, jako bych to psala kvůli grantu v roce jeho výročí!

Víc než rozhlasový thriller mě ale momentálně vzrušují a rozrušují povídky. Přála bych si, aby každá přesáhla svůj povídkový rozměr a byla čtena jako novela. Těchto hybridů mám rozdělaných několik. I ony mají pěkné názvy: *Nebezpečí příjezdových cest*, *Život podle Gombrowicze*, *Námel* nebo *Bílá zvířata jsou velmi často*

hluchá... Poslední ze jmenovaných zabírá v mém áptkovém sešitu padesát dva stránek. Na prvních patnácti se roztahují čtyři škrtnuté expozice. Proč zas tolik marné práce, krucinál, když jsem si mimořádně sepsala synopsi a držela se plánu? Nejspíš proto, že nejsem scenárista. A protože je to zase moc osobní. Neboť se to týká mého táty a jeho hlubokého smutku, který jako by pořád houstl a houstl. A je to zase nesnadné, psát o nedostatku sebelásky, sebeúcty, o trvalém pocitu podřadnosti. Je to nesnadné a jen takové mě zajímá. Proč si jeden připadá na světě oprávněně a druhý nepatříčně? O nadřazenosti a jejích důsledcích se píše, ta pro mě ale není ani trochu tajemná. Je to jen přirozená lidská ubohost a touha po převaze. Jenže proč jeden druhému sám leze pod podrážku? Mám k tomu spoustu poznámek. Třeba tuhle: „Jako by láska, kterou jsme do něj v jednom kuse v dobré víře futrovali, neustále vypadávala, protože nebyl zvyklý ji přijímat. Jako Afričané nesnesou moc mléka, Asiaté alkoholu a medvídek koala jiné než eukalyptové listy. Takže když jsme ho zvali na svou lásku, jako by medvídek koalu posadili do jeteliny nebo před něj postavili mísu s nejvybranějším ovocem. On se na nás usmíval a ožušlával hořké stopky a snil si o svém eukalyptu. A hned jak jsme odešli, zalezl za nejbližší strom a všechno to tam vyzvrátil. Jestlipak tušíš, jak mě trápí, že nevím, co by tě skutečně potěšilo? Cokoli ti dám, působí bezradně a neohrabaně jako garnýž.“ Ty garnýže jsou v té povídce podstatné. Vlečou se tam celá garnýžová procesí.

Bezradnost, trapnost a všelijaké boláky, to je moje. Ale pobaveně! Mrzáčci a chudinky, ošklivky a oškliváčci, vhpuněte zvesela do mých textů. Ať je z toho třeba nová knížka. Ale kdy, když mi každé publikování přijde předčasné, a co jsem k hrudi přivínila dneska, zítra odmrštím? Sem se možná hodí trochu Šaldy z *Bojů o zítřek*: „Růst znamená zapomínat — zapomínat všeho: světa, včerejška, sebe, lidí, tíhy času i tíhy hmoty — zapomínat všeho naučeného, získaného, hotového. Růst a tvořit jest dvojí strašný a hrozný paradox.“

Ivana Myšková je spisovatelka.

Když se z knihy stane obluda



S radostí jsem před časem zakoupil čtyři svazky antologie *Postkoloniální myšlení* — přesně tento typ edičních počinů považuji za důležitý, jsou ztělesněním u nás tolik potřebného otevírání oken do světa.

Radoval-li jsem se z edičního počinu samého, v úžasu, ba přímo s nevírou, že něco takového je vůbec možné, jsem po otevření cenných svazků hleděl na jejich vizuální podobu: nic, doslova vůbec nic v grafické úpravě těchto knih není děláno s úctou ke čtenáři či s minimálním ohledem na něj, vše zde svědčí o neuvěřitelném, ba přímo — nemohu to říci jinak — obludném exhibicionismu grafického úpravce. Číslo stránek a poznámek pod čarou začínají z grafické svévole ve všech případech nulami, kniha je vysazena pro oko nevládným písmem, zrcadlo sazby na stránce je narvané dolů do ořezu a ještě bůhvíproč zvýrazněné tlustou černou čarou, obsah knihy, s nímž lze pracovat jen s užitím pravítka a se silným sebezapřením, je naprosto nepřehledný a tak dále. Ve výčtu grafických zhůvěřilostí by bylo možno pokračovat až do úplného popisu všech prvků knihy. Korunu všemu nasazují vstupní strany svazků, na nichž se odehrávají doslova orgie nevkusu a pohrdání nejen čtenářem, ale i našimi lesy: ve čtyřech svazcích jsou zde dohromady desítky stran, na nichž není nic smysluplného, jen jakási grafická hra — něco (grafický prvek) se tu postupně zvětšuje či jinak mění. Má to být patrně vtípné. Dohromady by tyto nanicovaté vstupní stránky vydaly na samostatný svazek! Kolik papíru by se jejich nezařazením mohlo ušetřit! O kolik méně místa v knihovně mohly čtyři svazky svou tloušťkou zabírat!

Nejde mi vůbec o skandalizaci dotyčného grafického úpravce, ani ho nechci jmenovat, protože o něj vůbec nejde. Viníkem tohoto výsměchu české knize je jednoznačně nakladatel, protože je to on, kdo grafikovu práci schvaluje a knihu předkládá čtenářům. V tomto nakladatelském počinání je cosi zvráceného. Pro mne nakladatelská, redakční, ediční, grafická, sazečská a tiskařská práce nikdy nebyla a není ničím jiným než službou. Službou knize, službou čtenáři. Co vyžaduje taková služba? Především vědomí, že nejde o mne, ale o knihu samu. Knihou neexhibuji, knihou sloužím. Trvám na úměrně velkém a čitelném písmu, na přehledném řešení tiskové strany, na dostatečně velkých okrajích, na běžně použitelném obsahu knihy, na normálních číslech stran a poznámek pod čarou, na klasicky odsazených odstavcích. Je to tak mnoho?

Za čtvrt století, během něhož se zabývám vydáváním knih, jsem se setkal s nesčítelným množstvím případů, kdy grafičtí úpravci chtěli přijít „s něčím novým“, nějak se „ukázat“, „odlišit“, něco nebyvalého „vymyslet“. Služba knize bohužel všechno toto vylučuje, žádá něco zcela jiného: vkus, cit pro míru, kreativní schopnost jemně dotvářet vyzkoušenou tradici. Sám jsem obklopen grafiky, jež obdivuji a jejichž práce si nesmírně vážím — právě proto, že zmíněné požadavky služby knize ctí a umí se pohybovat v jejich rámci. A přitom dokážou být i objevní a veskrze současní!

Čtyři svazky antologie *Postkoloniální myšlení* jsou výsměchem tvorbě knihy jakožto službě. Vlastně ani nevím, jak podobné nakladatelské počinání nazvat. Abych nebyl škarohlíd, vymyslel jsem si, jak to třeba také mohlo být: nakladatel měl dobrý úmysl vydat skvělou řadu překladových antologií, ale o vlastním nakladatelském počinání toho moc nevěděl. I zadal antologie renomovanému grafikovi a dal mu volnou ruku. Ničím víc se nezabýval. A grafik se prostě „vyřádil“, když mohl a nikdo jeho práci neoponoval. Ať to tak bylo, nebo nebylo, nakladateli i grafikovi bych doporučil, aby si v nedávno vydaném svazku esejí Emanuela Frynty přečetli stať „Literární kritika jako kritika knihy“. Možná by se také mohli podívat na to, jak knihy graficky upravovali třeba František Muzika či Libor Fára. Možná by pak jejich společná přítelkyně spolupráce mohla vydat jiné plody než *Postkoloniální myšlení*, které, jak věřím, zůstane v české knižní kultuře jen ojedinělým varovným mementem.

Jan Šulc je editor.





Ivan Pinkava, Rhododendron, 2012



Tradice, intelekt a universalita

Modernistický pohled na umělecké ztvárnění

Michal Kleprlík

Stanovit standard v umění, určit exaktní měřítko, kterými bychom mohli posuzovat hodnotu uměleckého díla, je velmi nesnadný a do jisté míry pošetilý úkol. Těžko si dokážeme představit, že bychom měli jednu společnou mřížku, kterou bychom přikládali a podle ní posuzovali a určovali díla, která mají přežít své současníky. Ona „duchampovská“ otázka, co je ještě umění a kdo má právo o něm rozhodovat, jež byla tak palčivá na počátku dvacátého století a setkala se s naprostým nepochopením z řad postmoderních umělců, je i dnes stejně platná, a možná má daleko podstatnější význam, než je jí přisuzováno.

Pokud bychom se chtěli zamyslet nad metaforou, s níž by bylo možné charakterizovat obraz postmoderního světa, nabízí se přirovnání polského sociologa Zygmunta Baumana, jenž si od Edmunda Jaběse vypůjčil metaforu pouště. Poušť, jak uvádí Bauman, je místo, kde se stěží najdou dlážděné cesty či předem vyšlapané cestičky, je to místo, kde nenajdeme žádné „rozcestníky a všech-

ny orientační body — písečné přesypy — jsou přece pohyblivé“. „Ztráta orientačních bodů“, „vymknutost světa“, „tekutost světa“ jsou pojmy, které pak Bauman staví do kontrastu s metaforou labyrintu, kterou chápe jako příznačnou pro svět moderní. Labyrint je sice blouděním, namáhavým hledáním cesty ven, jeho struktura je však pořád pevná a stěny se nepřelévají ani nemizí, když se o ně chceme opřít.

A právě tato druhá metafora, v porovnání s metaforou pouště, je předmětem tohoto eseje, jehož cílem je pokusit se ukázat, že akt umělecké tvorby není onou postmoderní pouští biografické konfese, nýbrž labyrintem, pevným uspořádáním, které podléhá obecným principům. Ve svých esejistických dílech se těmito principy zabývali zejména tři významní představitelé literární moderny — Hermann Broch, T. S. Eliot a Wyndham Lewis —; jejich estetické teorie, jež můžeme rovněž chápat jako manifest celého modernistického hnutí, budou představeny ve třech následujících bodech: (1) universalita, (2) tradice a (3) intelekt.

I
Rok 1914 není pouze zásadním mezníkem z hlediska vypuknutí světového válečného konfliktu, je také rokem, kdy Wyndham Lewis vydává první číslo modernistického literárního magazínu *BLAST*. V něm se spolu s ostatními autory (Ezra Pound, Edward Wadsworth, Henri Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein a tak dále) snažil formulovat manifest modernistické umělecké skupiny, jež skrze umění viděla možnost etického a estetického rozkvětu. Ve svém textu „Náš Vortex“ (Our Vortex) Lewis uvádí:



Náš Vortex se nebojí Minulosti:
její existenci nevnímá.

Budoucnost je pro Náš Vortex stejně
sentimentální jako Minulost.

Budoucnost je vzdálená, stejně jako
Minulost, a proto sentimentální.

Jen nepatrná část „Minulosti“ se musí
zachovat, aby nasákla a zmírnila náš splín.

Vše nepřítomné a vzdálené, co vyžaduje odhad
zastřené nedokonalé mysli, je sentimentální.

[...]

Nový Vortex se vrhá přímo do nitra Přítomnosti.

Složení Přítomnosti je odlišné od složení
Minulosti. S touto odlišností tvoříme
Novou Hmatatelnou Abstrakci.

[...]

Přejeme si, aby Minulost a budoucnost
zůstaly s námi, Minulost — aby nás
zbavila splínu; budoucnost — aby
zmírnila náš dotěrný optimismus.

Pro Náš Vortex je Přítomnost
to jediné, co se děje.

Život je Minulost a budoucnost.
Přítomnost je Umění.

Ve světě vorticistů (Vorticist Universe) umění není žádná zasněná budoucnost ani nostalgická minulost, nýbrž to, co je přítomné, jeho podstata spočívá v odkrývání přítomnosti, v odkrývání každodenní přirozenosti. Tím však není myšleno impresionistické zachycení světa kladoucí důraz na přítomnost a reprezentaci objektu uprostřed svého okolí. To podle Lewise sleduje jediný cíl, a to stav, kdy je umění bezprostředně nahrazeno prožitým okamžikem, což by mohlo fungovat, pokud by člověk byl schopen vidět něco jiného než sebe. Namísto toho Lewis požaduje spočinutí u jednotlivé věci (particular thing), požaduje okamžitost, kdy se „zastaví běh času“ a dané věci se vyjeví pouze svou podstatou, a to tak, jak se nás týkají.

Podobnou roli připisoval umění i rakouský spisovatel a myslitel Hermann Broch. O spisovateli se zmínil jako o někom, kdo se má odpoutat od bezprostředně dané a přístupné skutečnosti, umělec je pro něj „zvláštním řízením osudu vyvolený či prokletý, připadl mu úkol stát se ohniskem anonymních sil epochy, soustřeďuje je v sobě, jako by sám byl duchem času, vnáší řád do jejich chaosu a dává je do služeb vlastnímu dílu“. Broch zastával názor, že jak náboženství, tak i filosofie ve své roli poznání selhaly, a proto má funkci noese plnit umění. Pod pojmem noese je však třeba si představit něco

jiného než pojem myšlení. Etymologie tohoto slova nás dovede až na kořen „σνωω“ — „funět, „supět“, což odkazuje na čich. Původně tedy nešlo o zachycení zrakem či hmatem, nýbrž o zachycení čichem ve smyslu intuice, postřehnutí, rozpoznání vnitřních struktur, které nejsou na první pohled patrné (srov. Wolfgang Schade-waldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*). Podle Brocha je funkcí umění právě ono intuitivní postřehnutí, které má objasnit skutečnosti hýbající epochou a poodhalit vlákna nově se formujícího světa; jediným cílem umění je *opravdové* zachycení světa, jak už ve své technice „surrnaturalismu“ požadoval Charles Baudelaire. O podobné ztvárnění se například pokouší následující úryvek z Brochova románu *Nevinní (Die Schuldlosen, 1950)*:

Ano, všechny ty přítomné hlasy dolehly k jeho uším jako bzučení rojícího se hmyzu, přesto však A. zřetelně zachytil jejich obsah: každé slovo mělo svůj tvar, každá věta se vynořovala v jasných obrysech, jimiž se téměř s neměnnou daností vrývala do rozpomínající se paměti, v níž znovu nacházela své místo; každý význam slova, každý význam věty měl svůj specifický náboj, přesto však náležel ještě jiné universálnější celistvosti sjednocující v sobě veškerou jednotlivost významu: A. připadalo, jako by v každém z těchto zřetelně odlišných hlasů utvářejících ono monotónní bzučení spočíval společný příkaz, jako by ono mravenčí hemžení hlasů přináleželo jedné společné struktuře, velké a nekončící struktuře, jež každé částečce vnucovala svůj tajuplný, neviditelný, nepostižitelný řád, a snad jako by proto — aniž by se k tomu samy přičinily — splývaly všechny částečky, byť jevící se v jednotlivosti, v jednu společnou skrytou danost, v níž se význam měnil v konání a konání ve význam, zkrátka význam ve význam nový, a v níž nevyslovitelné bylo součástí řeči a řeč součástí nevyslovitelného. A podobně jako kdyby se realita přítomnosti překrývala s jinou realitou nekonečně vzdáleného věku, tak se každý význam jednotlivých promluv překrýval s významem universálním, jako kdyby bylo možné, aby v jeden okamžik existovalo více věků míjejících se navzájem v nevysvětlitelném sborovém hemžení lidských hlasů a slov. V tu chvíli dokázal A. zachytit nezlomný princip neustále se utvářejícího konání: přítomnost bezčasého v čase, a času v bezčasovosti.

Universální zachycení světa se jeví být možná až příliš abstraktním úkolem odtrženým od reality, avšak právě v této abstraktnosti je obsažena každá dílčí jednotlivost, dílčí každodennost, která *implicite* zahrnuje etickou rovinu, neboť o něčem universálním je možno mluvit jen skrze individuálnosti. Každá věc vzchází z věci jiné, vyjádřením o jedné věci k sobě přivoláme, zpřítomňujeme věc druhou. Stejně tak Broch sledoval skutečnosti, které umožnily vzestup maloměšťáctví v předhilerovském Německu, zdůrazněním metafysického vyjádření se snažil poukázat na ztrátu metafysiky a postupně zvědečtování světa, v němž přeměna subjektu v objekt byla jednou z příčin rozpadu hodnot. Podobnou komplexnost můžeme najít třeba také u Jamese Joyce, jenž především ve svých pozdějších pracích (*Odysseus* a *Oplakávání Finnegana*) sledoval podobný záměr. Jestliže se Joyce v *Oplakávání Finnegana* rozhodl zobrazit svět z pohledu noci, tedy z pohledu, který nelze zachytit „racionálně užitím bdělého jazyka, rutinní gramatiky a lineárního děje“ (viz dopis z 24. listopadu 1926 adresovaný Harriet Shaw Weaver), nebyl to pouhý estetický rozmar či plýtvání talentem, jak bylo mylně chápáno jeho okolím, ale prométheovská snaha dostat se ke kořenům lidské existence, k předjazykové zkušenosti, skrze níž by se dal opět obnovit upadající řád. U obou autorů tato metoda není cílem, ale pouze prostředkem, jak se k cíli dostat, třebaže čím dokonalejší dílo — a to dokazuje zejména Joyce —, tím více splývají v jedno, takže metoda je zároveň cíl a cíl metodou. Avšak aby tento cíl, jímž je poznání, byl úplný, musí být ve své podstatě etickým nazíráním, musí v sobě obsahovat otázky dobra a zla, jinak není noetická funkce umění plnohodnotná. Tuto podstatu vyzdvihoval zejména T. S. Eliot, z jehož eseje „Lekce Baudelaire“ („The Lesson of Baudelaire“) pocházejí následující slova:

Ať už má hnutí Dada jakýkoli význam, vždy závisí na tom, do jaké míry je morální kritikou literatury a života ve Francii. Veškerá prvotřídní poesie se zaobírá otázkami dobra a zla: to je lekce Baudelaire. Víc než jakýkoli jiný básník jeho doby si byl Baudelaire vědom toho, na čem nejvíce záleží — na otázce dobra a zla. Co utvářelo celistvý ráz francouzské literatury sedmnáctého století, je právě skutečnost, že mělo své Mravní zásady a k nim ucelený postoj. Romantismus se snažil formulovat jiné Mravní zásady — Rousseau, Byron, Goethe, Poe se důsledně zabývali morálními hodnotami, chyběla jim však ona ucelenost; nejenže základy Rousseaua byly zpuchřelé, ale jeho struktura také chaotická a plná rozporů. Byl to

právě Baudelaire, deformovaný Dante (parafráze všímavé poznámky Barbeyho d'Aurevillya), jenž se s větší myšlenkovou schopností a intenzitou, a bez výraznější pomoci svých předchůdců, snažil zaujmout postoj k otázce dobra a zla.

II

Od postmoderního pojetí světa se modernistické myšlení lišilo tím, že věřilo v narativ, v příběh, který měl být následován a kterým se měl utvářet řád. Literární moderna si pod tímto příběhem představovala Tradici — navázání na to minulé. Touto snahou však nemělo být pouhé eklektické následování předešlých generací, Tradici nelze předat jako dědictví, ale jen usilovnou prací, s níž jsme schopni „vnímat nejen minulost minulosti, ale také její přítomnost“ (T. S. Eliot). Napovídá tomu i etymologie slova „tradice“, které v sobě pojímá nejen význam „předávat“, ale také „svěřovat do péče“, „dát za manželku“ (*tradere*). Právě tento druhý význam svatby nabývá pro modernisty stěžejní důležitosti. Tradice měla mít platnost jako *hieros gamos*, posvátný sňatek, obřad přechodu. Tradice je záležitost komplikovaného vztahu mezi minulostí a přítomností, přičemž membrána mezi nimi je propustná z obou stran a onu osmotickou schopnost zaujímá výhradně jazyk, jak nastiňuje T. S. Eliot ve svém dalším eseji „Tři provinčnosti“ („The Three Provincialities“):

To podstatné je následující: literatura není v prvé řadě záležitost národní příslušnosti, ale jazyka; spisovatel se má především zaměřit na tradici jazyka, nikoli na tradici národa či určité rasy. [...] Ať už použije spisovatel jakákoli slova, vždy je dokáže využít, jen když pozná co nejvíce z jejich historie, jen když pozná všechny možnosti, v nichž byla ta konkrétní slova použita. Tato zkušenost mu umožní propůjčit slovu nový život a jazyku propůjčit nový styl. V tom spočívá podstata tradice — spisovatel dokáže do slova vtěsnat veškerou tíhu historie, jež je mu přístupná.

Tradice je neustálé uplatňování lidského ducha, jeho nepřetržitě zušlechťování, které vytváří most mezi něčím dávným a přítomností. A stejně jako most, jenž ve skutečnosti dává šanci vzniknout břehům, tak i Tradice umožňuje existenci minulého a přítomného, zároveň však svým uchováváním představuje obranu proti provinčnosti, jež není nic jiného než lhostejnost vůči ostatním či touha vnutit ostatním svůj vkus. Provinčnost zabíjí individuálnost osobnosti a znesnadňuje (možná že i znemožňuje) člověku to, co je jeho výsostným úkolem:



být člověkem jako *ζῶον πολιτικόν* (pod tímto pojmem se nemyslí politická angažovanost, jak je dnes běžně a mylně používáno, ale původní význam života v pospolitosti). Skrze Tradici — tradici významu — má umění schopnost proti tomuto úpadku bojovat.

III

„Milý Degasi, verše se nedělají z myšlenek, ale ze slov.“ Paul Valéry cituje tuto větu Stéphana Mallarméa ve svém eseji pojednávajícím o poesii a abstraktním myšlení. Valéry se snažil vyjádřit, že emotivní stránka tvorby sama o sobě nemůže být uměním, básnickým úkolem není „pocítit básnický stav“, jeho funkcí je „vyvolat ho u jiných“. I proto kladl *explicite* podmínku, že básník musí být především vnímavý kritik, neboť právě touto schopností dokáže od sebe rozlišit myšlenkovou činnost a emoce, které jsou pouze přepjatou reakcí, vnějším otřesem, jenž sám neumožňuje rekonstrukci smyslu. Emoce je pasivní stav, kdežto intelekt je aktivní účastí, a pokud je aktivní účast schopností myslit, musí být součástí umění, neboť — jak si všímá James Joyce — „umění je lidská snaha uspořádat racionálně a látku, jež se nám jeví být dostupná, za estetickým účelem“. Jinými slovy: intelekt přebírá jistým způsobem roli censure, která není nepodobná principu svobody. Jestliže chápeme svobodu tak, jak ji myslel Alexis de Tocqueville, tedy jako projev, manifestaci, která končí tam, kde začíná manifestace druhého, je censura (o-hodnocení) *conditio sine qua non* svobody. Čím dokonalejší svoboda, tím více musí mít prostoru censura; „čím dokonalejší umění, tím více prostoru má intelekt“ (Wyndham Lewis).

Právě tuto kritickou a kontrolní činnost zdůrazňuje Wyndham Lewis ve svých estetických úvahách, v nichž se snaží vymezit vůči hodnotám impresionismu a futurismu (viz následující ukázky z eseje „Úkol výtvarného umění v současnosti“, 1922). Lewis je vůči nim skeptický, protože jak okouzlení životem, tak i okouzlení rychlostí a technikou zastírá to, o co se máme v umění pokoušet:

V umění se v jistém smyslu pokoušíme pojmout to, co označujeme jako látku. Vstupujeme do různých tvarů jevících se věcí, jež nás obklopují, a pozorujeme, jak blízko se můžeme dostat k tomu, abychom byli řekou či hvězdou, aniž bychom se těmito věcmi skutečně stali.

Této téměř protichůdné činnosti přičítá Lewis obzvláště velký význam a zdůrazňuje, že dokonalost je jakousi přepjatostí, kýčem, ustrnutím, jež vede pouze k zmechaničtění, a je vlastně nicotou, jak také trefně vystihuje Thomas Mann ve svém románu *Smrt v Benátkách*. Lewis

zde chápe omezenost zjevování jako pozitivní skutečnost, jako konečnost, která je plodná (konstituční). Proto byla Lewisova kritika, a spolu s ní i kritika ostatních modernistů, zaměřena výhradně na pohodlnost britského šosáctví, jež bere umění jako ideál odvozený z kýče, z přepjatosti, která je vysoce saturovaná a která se *implicitně* stává mechanismem, předmětem k užití. Podle Lewis je umění „tušení významu a možností života“, v hledání „opravdovějšího“ vyjádření reality, plní noetickou a tím také etickou funkci:

Role umělce je ukázat svět, avšak svět *opravdovější*, než můžeme vidět. Jeho úkol je ošemetný v tom, že se k nám snaží přiblížit, jak jen to je možné, zároveň se nám však vzdaluje do nejzazších končin, které jsme schopni obsáhnout vlastními smysly. Motiv této protichůdné činnosti je následující: Aby nám mohl ukázat skutečnost, musí se sám zcela oprostít od objektivního světa a přistoupit k němu jako cizinec, anebo (což je obdobné) jako dítě. V nejlepším případě v jeho pozorování nenajdeme žádnou praktickou znalost, kterou si dříve osvojil. [...] Když se však řekne *opravdovější svět*, nemyslí se tím jen nazírání světa, jež je intenzivnější a ucelenější, než jaké nám běžně umožňuje smyslové vnímání; *opravdovější svět* znamená i svět jiný.

Ten, kdo je vystaven umění, má pohlížet na svět a vše živé v něm právě z pozice cizince, jako by k němu přistupoval poprvé. Lewis dále zmiňuje dva různé přístupy, kterými se v malířství postupovalo k dosažení tohoto stavu. První metoda představuje divákovi cizí svět, jenž má však s tím jeho tolik společného, že skrze tento závoj začne nazírat svou vlastní realitu, a jako by skrz tento diafán dostala jeho realita jasnějších barev. Tato metoda vyžaduje větší intelektuální úsilí a je objektivnější než metoda druhá, která je výsostně subjektivní, neboť se pokouší představit divákovi svět tak, jak ho vidí sám umělec, divák nazírá svět očima umělce, skutečnost si utváří sám, ale pouze skrze oči a barvy umělce. Lewis posléze nastiňuje možnosti metody nové (třetí), jež by mohla být syntézou obou výše zmíněných metod:

Domnívám se, že jistá část současného umění je předzvěstí nové metody — třetí, chcete-li —, která se, pokud se jí podaří prosadit, nebude podobat náboženské tyranii metody subjektivní [2] a ani nepodlehne oné rádoby sofistickovanosti, o níž se pokouší — zčásti jako účel — metoda druhá [1].



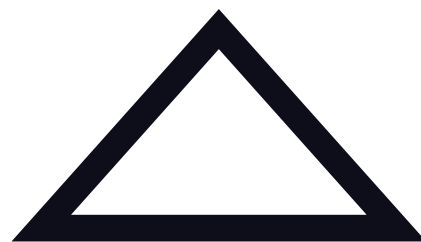
Aby umělecké dílo bylo jak záležitostí emocí, tak i intelektu, požaduje Lewis odklon od smyslového vnímání zrakem, které je vždy procesem generalizace, rozplynutím ve všeobecnosti. Tento odklon se zdá být absurdní, ale připomeňme Heideggerův slavný citát z Hölderlinovy básně: „Oidipus král má možná o jedno oko více.“ Soudobé umění je orientované příliš vizuálně, vnímání zrakem je však spíše smyslovou slepotou. V uměleckém zobrazení má převládat etický požadavek nad estetickým, umění má být etickým nazíráním, ale ne v pouhém smyslu vztahování se k řádu etických norem, jež samo o sobě vede k sterilní imitaci, nýbrž je třeba se zaměřit na samotnou možnost etického nazírání, tedy kde a kdy a čím je ono nazírání možné. Umělecké dílo se musí tázat po bytí, musí se snažit o odkrývání vnitřního řádu věcí, nikoli o jejich předmětnou tematizaci. Jedině pak může umělecké ztvárnění plnit noetickou funkci, jak požadoval Hermann Broch. Právě Brochova tvorba nám může poskytnout dobrý příklad toho, co se myslí tímto odklonem od visualisace skutečnosti. Elias Canetti výstižně poznamenal, že vizuální paměť je u něj nahrazena pamětí dechovou. Broch čerpá ze vzduchu, z atmosférické rozprostřenosti, jež je společná všem a pojímá v sobě neustálou proměnu dřívějšího stavu. A o tuto proměnu, o tuto naladěnost, re-presentaci duchovního smyslu jde především.

Na několika předešlých stránkách byla představena myšlenka postupů uměleckého ztvárnění, jak jej chápa-

li vybraní představitelé literární moderny. Modernisté sami sebe označovali za žoldáky bojující nepřetržitě proti šosáctví a maloměstácké pohodlnosti, snažíce se rozvíjet vnímavost v odkouzlujícím se světě. Pro naši současnou situaci se nabízí otázka: Kdo je nepřítelem soudobého umělce, proti komu stojí v opozici, představuje-li vůbec nějaký protipól? Otázka jistě složitá, která by vyžadovala daleko důkladnější rozpracování. Není tomu ovšem tak, že by umění mělo hledat nepřítele samo v sobě, ve vlastních řadách paumělců? Očekáváme, že nás má umělecké ztvárnění zejména zaujmout, saturovat naše smyslové vnímání, absorbovat naši existenci, anebo pro nás může znamenat cestu, jak učinit naše životy cennějšími?

Na závěr si přeji zdůraznit, že představené teze nemají být chápány jako rady tvůrčímu umělci, natož aby se pokusily stanovit pravidla tvůrčího procesu. Jsou mířené kritikům s nástinem toho, jak vybírat a na co se soustředit při této nesnadné úloze. Přirozeně se zde nepřikláním k arnoldovské tradici, že kritik zaujímá přednější postavení než samotný umělec, jeho funkce je druhořadá, ale nedocenitelná, a to tím, že může připravit půdu pro to, aby se umělecké ztvárnění mohlo stát poznáním, tedy oslovením v pravém slova smyslu.

Autor působí na katedře anglistiky a amerikanistiky na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.





Ivan Pinkava, Trún, 2009



O oblíbených i bolavých místech Česka

Rozhovor s rakouskou bohemistkou **Johannou Posset**

Fakt, že někomu stojí za to naučit se jazyk tak složitý, že jím špatně vládnou i rodilí mluvčí, a pochopit historické, společenské a kulturní souvislosti, v nichž nevyrostl, nepochybně vzbuzuje obdiv.

Na zahraničních bohemistech však Češi neobdivují pouze jejich vášeň a schopnosti podstoupit dobrovolnou kulturní emigraci, ale skrze ně — také sami sebe. Vždyť těžko najdeme lepší důkaz o tom, jak jsme zajímaví, inspirativní a důležití. Bohemisty máme zkrátka rádi, protože oni mají rádi nás.

Přese všechnu lásku však i oni při hlubokém ponoru do „českosti“ zákonitě musejí narazit na věci, které se jim na nás nelíbí. Stalo se to i zahraniční bohemistce, překladatelce Johanně Posset, která tyto své výhrady otevřeně

pojmenovala v rozhovoru s Lenkou Uchytílovou pro časopis *Krajiny češtiny*. Jenže co se zrcadlem, které náhle přestane tvrdit, že jsme nejlepší a nejkrásnější? Redakční rada časopisu vydávaného Domem zahraniční spolupráce odmítla rozhovor uveřejnit, právě kvůli jejím kritickým výroky. Redakce *Hosta* má však bohemisty ráda, i když (a tím více, že) nás jen nechválí. Rozhovor proto publikujeme v původním znění i se stanoviskem Johannu Posset.

Pokud se někdo (jako vy) zabývá intenzivně češtinou už více než čtvrt století, odhaduji, že na Česko nahlíží jako na ucelenou mozaiku. Dokázala byste přesto spontánně vybrat jeden „střípek“, který je vám osobně nejbližší?

Je jich samozřejmě hodně a jsou dnes jiné, než byly před deseti, dvaceti nebo třiceti lety: divadla v Praze a Brně, *Lidové noviny*, Vltava — jak řeka, tak skladba —, řopíky



v pohraničí, normální hospody, cyklostezky kolem třeboňských rybníků.

Které osobnosti české kultury jsou vám nejbližší, historické i současné?

Voskovec, Werich a Ježek s Osvobozeným divadlem, avantgarda dvacátých let (Devětsil) fantastickou lehkostí a fantazií textů, Jiří Kolář.

Pak samozřejmě Václav Havel, ani ne tolik jako dramatik, ale jako světlá postava, která má nedocenitelné zásluhy o dobrou reputaci České republiky ve světě. Dále mají velké zásluhy Pavel Tigrid jako vydavatel nejnámennějšího exilového časopisu *Svědectví* a Ivan Medek jako známý žurnalista Hlasu Ameriky. Oba byli neúnavní organizátoři akcí a kontaktů mezi domovem a exilem.

Koho ze spisovatelů máte nejraději (jako čtenářka a jako překladatelka) a o kterých si myslíte, že mají světu nejvíc co říct?

Kdybych to vzala podle abecedy, tak zcela jistě Karel Čapek, Egon Hostovský, Bohumil Hrabal a jeho zavedení krásy každodennosti a osudů obyčejných lidí do literatury, Ivan Klíma s mým oblíbeným románem *Soudce z milosti*, Jiří Orten, Karel Pecka a jeho *Motáky nezvěstnému* — autobiografický román o českém gulagu padesátých let. Pak zcela jistě Jaroslav Seifert a vzpomínky *Všecky krásy světa* a jeho poezie dvacátých let, Josef Škvorecký, Ludvík Vaculík s *Českým snářem*, který dává jedinečným způsobem nahlédnout do každodenního života politicky pronásledovaného člověka. Jiří Weil, jenž se věnuje období německé okupace, přitom mě ale fascinuje také způsob, jakým přežil — fingovanou sebevraždou —, a pak Jan Zábrana a další.

Uvedení autoři a jejich tituly byli přeloženi do němčiny, jsou ale známí spíše jen zasvěcenému publiku — s výjimkou Bohumila Hrabala. Jeho překlady měly vysoké náklady a byly v sedmdesátých a osmdesátých letech velice oblíbené. Dílo Egona Hostovského bylo doposud přeloženo jen minimálně a dílo Jana Zábrany s výjimkou jednoho titulu stále ještě ne překladačská.

Často se říká, že rakouská a česká mentalita jsou si podobné, koneckonců jsme byli po staletí jeden stát. Považujete to za klišé, nebo je na tom něco pravdy? Jakých vlastností si na Čechích ceníte a jakých méně? V čem se tyto dva národy výrazně ovlivnily?

Na každém šprochu pravdy trochu... Ale v tomto případě je té pravdy hodně. Nepovažuji to jen za klišé. Rozdíly vyplývají hlavně z odlišného historického vývoje během druhé světové války a po ní. Čtyřicet let komunismu se

na lidech pochopitelně odráží a ještě dnes vidíme následky v podobě rozšířené korupce, značné míry marasmu ve společnosti, věčně „blbě nálady“ — to samozřejmě neznamená, že by korupce neexistovala také v Rakousku, ale je přece jen méně dominantní.

Češi jsou ale stejně jako Rakušané docela pohodlní (ale ne líní), trochu závistiví, škodolibí (v jiných jazycích ani neexistuje slovo jako škodolibost — *Schadenfreude*), rádi se vyhýbají otevřeným konfliktům, hodně si stěžují na práci, na šéfa, na souseda, na systém, na politiku a také na počasí; vůči inovacím jsou nejdřív spíše skeptičtí („ale to jsme takto dělali už odjakživa, proč bychom to měli měnit...“), považují svou zemi za pupek světa a přeceňují význam země na mezinárodní politické scéně. Oba národy mají velice problematický vztah plný nedůvěry k vlastnímu exilu (Rakousko 1938—1945, Česká republika 1948—1989).

Rakušané a Češi se stejně neradi stěhují, Češi ovšem mají rozhodně víc chat a chalup. Podobný je humor (v Rakousku se nazývá „*Schmah führen*“), český humor je ovšem drsnější a černější. Bohužel se v obou zemích dabují filmy, jinak by jazykové znalosti mohly být na mnohem vyšší úrovni.

Lišíme se ohledně role církve: zatímco Česká republika je jedním z nejsekulárnějších států Evropy a možná světa, v Rakousku trvá i nadále katolicko-konzervativní atmosféra, i když věřící katolickou církev houfně opouštějí. A právě role církve také podmiňuje rozdíl v oblasti antisemitismu, respektive vztahu k Izraeli. Zatímco v Rakousku jsou stále ještě nejen v pravicových kruzích značné výhrady, Češi jako občané a Česká republika jako stát mají k Izraeli a k židovství vesměs pozitivní vztah. Další rozdíl je určitě v koncepci významu čistého životního prostředí v nejširším slova smyslu a názor na jadernou energii (v Rakousku převládá od konce sedmdesátých let národní konsenzus proti).

Obraz Rakouska a rakouské kultury je v českých médiích určitě pozitivnější než obráceně — toť trochu bolavý střípek.

Tyto dva národy se po staletí soužití určitě hodně ovlivňovaly v jazykové oblasti: celá řada větných konstrukcí, frází a přísloví se dá přeložit doslova, což s angličtinou, byť němčině lingvisticky bližší, rozhodně nefunguje.

Co vás vlastně přivedlo ke studiu češtiny a následně k tomu, že jste se jí začala zabývat profesionálně?

Češtinu jsem začala studovat v roce 1983 ve Vídni, v době, kdy samozřejmě ještě nikdo nemohl tušit, že nastane rok 1989. Zajímaly mě jazyky, byla jsem nadšená Prahou, měla jsem přečtených pár knížek českých autorů

(Vaculík, Ivan Klíma, Škvorecký) a spoustu knížek Pražského kruhu (Kafka, Brod, Werfel), tak jsem se dala na bohemistiku a jazykovědu, protože jsem nechtěla dělat kombinaci angličtina a francouzština jako valná většina mých vrstevnic. Samozřejmě mě tehdy fascinovaly i přísně střežené hranice a vše, co jinak souvisí s nedemokratickým systémem. Byla nás jen hrstka studentů češtiny a všude mimo univerzitu nás měli za podivíny (proč proboha studovat tak nesmyslný jazyk, co s ním po studiu?).

Institut slovanských jazyků na Ekonomické univerzitě ve Vídni (WU Wien), kde vyučujete češtinu od roku 1992, slaví letos pětadvacáté výročí založení. Jaké střípky vzpomínek máte na první léta jeho existence?

Nebyla jsem sice přímo u založení, ale přesto si pamatuji první léta existence Institutu v Augasse naproti hlavní budově Ekonomické univerzity v devátém vídeňském okrese. Byl to malý institut, každý se znal s každým, panovala tam velice optimistická atmosféra a každý rok jsme měli čím dál víc studentů. Na začátku ale také ještě nebylo tolik dobrých učebnic a pomůcek jako dnes, takže jsme si leccos dělali sami.

Čeština byla od roku 1992 takzvaný diplomový jazyk, to znamená, že byla na úrovni s angličtinou, francouzštinou, španělštinou, italštinou a ruštinou. Každý student na naší univerzitě potřebuje podle studijního oboru jeden až dva (dříve dokonce tři) jazyky. A v rámci češtiny jsme nabízeli všechny kurzy od intenzivních začátečnických a gramatiky po ekonomickou komunikaci, terminologii, obchodní korespondenci, ale také spoustu dalších akcí (exkurze, filmové večery). Vedle ruštiny a češtiny se nabízely také další slovanské jazyky jako polština, slovenština a ukrajinština, které se v průběhu let bohužel zrušily.

V devadesátých letech tu byl opravdu boom, o češtinu byl vysoký zájem nejen na univerzitách, ale také v oblasti literárních a odborných překladů.

Dnes na WU kurzy podle starého studijního řádu už jen dobíhají a nabízejí se pouze začátečnické kurzy (dva semestry čtyři hodiny týdně) — toť hodně bolavý střípek.

Vím, o čem mluvíte, sama jsem měla štěstí tuto atmosféru rozkvětu spoluprožívat za svého lektorského působení ve Vídni v letech 1993—1996. Potom to však začalo jít s češtinou mírně z kopce,

pak trochu víc, až byla nakonec v roce 2012 na Institutu jako diplomový jazyk zcela zrušena. V západoevropských zemích je to bohužel častý jev posledních let. Zsvěcení říkají, že na vině je reforma vysokého školství nahrávající materializaci společnosti, Boloňská deklarace, hospodářská krize a také to, že Česká republika ztrácí v zahraničí svůj vysoký kredit, který si vydobyla v devadesátých letech. Kde je podle vás ten „nejbolavější střípek“?

Všechny vámi uvedené faktory určitě sehrály svou roli. Boloňská deklarace je cesta do pekel, protože nutí studenty studovat hlavně rychle (a ne dobře), je to časový, ale i obsahový korzet, který odpovídá duchu na střední škole, ale ne univerzitnímu vzdělání. Hon za levnými a rychlými kredity způsobuje, že si studenti volí už jen předměty, do kterých musejí investovat co možná nejméně času a energie. Čím dál víc lidí při studiu pracuje, což jim opět znemožňuje, aby se porozhlédli po nabídce mimo povinné a mainstreamové předměty. Nejbolavější střípek ovšem je, že Česká republika za posledních deset až dvanáct let ztratila svůj vysoký kredit, který si vydobyla po roce 1989 hlavně díky Václavu Havlovi.

Představitel České republiky jako bývalý prezident Václav Klaus bohužel přispěli

k tomu, že je Česká republika v Evropské unii vnímána už jen jako věčně nespokojený, sebestředný, nespolehlivý a nerozhodný partner vyžadující pro sebe pořád výjimky. Ještě větší „zásluhy“ má v tomto směru nynější prezident Miloš Zeman, který sice není proti Evropské unii, ale je v zahraničí vnímán jako neohrabaný hulvát a alkoholik.

Jeden příklad — prezident Miloš Zeman řekl na své první oficiální cestě do Rakouska v dubnu 2013: „Wenn man Bürger eines Landes war und mit einem Land kollaborierte, das sein Land okkupierte, dann ist die Vertreibung moderater als zum Beispiel die Todesstrafe.“ (rozhovor byl uveřejněn v *Tiroler Zeitung*). Jinými slovy: „Lidičky, co chcete, buďte rádi, že jste byli jen vyhnáni a ne popraveni.“ Taková hláška samozřejmě šmahem ničí veškeré dlouholeté snahy nás malých multiplikátorů, jako jsou učitelé a překladatelé češtiny, o přiblížení české kultury, ale také snahy Českého centra ve Vídni.

Samozřejmě k tomuto nevalnému renomé také přispívaly a přispívají obrovské korupční kauzy a fakt, že je KSČM stále ještě významnou stranou a v zahraničí není nic slyšet o velkých protestech.

9 V devadesátých letech tu byl opravdu boom, o češtinu byl vysoký zájem nejen na univerzitách, ale také v oblasti literárních a odborných překladů. 6

Na druhou stranu je třeba připomenout, že česká vláda mezitím schválila Program podpory českého kulturního dědictví v zahraničí, a výrazně tak zlepšila materiální podmínky českých lektorátů v zahraničí. Díky tomu se čeština dále celkem úspěšně drží na mnohých univerzitních pracovištích, kde by jinak třeba z úsporných důvodů už nemohla být nabízena. Existuje podle vašeho názoru nějaká šance, že by v tomto neblahém vývoji mohl nastat alespoň mírný obrat, nebo je skutečně nezvratné, že malé jazyky jako čeština zmizí ze studijních oborů univerzit?

Nemohu posoudit situaci na zahraničních univerzitách, ale co se Ekonomické univerzity ve Vídni týče, jsem realista, podle mě je šance na obrat minimální. Český lektorát už určitě nebude obnoven vzhledem k tomu, že se čeština zrušila jako plnohodnotný obor.

Poslední otázka: Na čem v současné době v oboru bohemistiky pracujete? Vyjde v němčině nějaký další překlad z české literatury?

Sháním nakladatelství pro dílo *Psychologie komunismu* od Jindřicha Kabáta, které určitě stojí za překlad. Nakladatelé se shánějí čím dál hůře, protože hledí hlavně na prodejnost a zisk a vyhýbají se rizikům. O českou literaturu už bohužel není takový zájem, jaký býval v devadesátých letech (viz výše, pozn. aut.). Kromě toho se za literární překlady platí tak mizerně (na hodinu má literární překladatel/ka v Rakousku nebo Německu méně než uklízečka), že to člověk může dělat jen z lásky a musí to financovat jinými činnostmi. Ale i „práce z lásky“ má své meze — právě v oblasti kultury nás čím dál častěji vyzývají, abychom „pro tu dobrou věc“ pracovali zcela zadarmo anebo za symbolický honorář. Člověk to může udělat párkrát, ale natrvalo to opravdu nelze.

Ptala se Lenka Uchytílová.



Johanna Posset absolvovala magisterské studium v oboru bohemistika a jazykověda (s indogermanistikou) na univerzitě ve Vídni a v osmdesátých letech studovala dva roky v Praze. Působí jako překladatelka, tlumočnice a pedagožka. Mezi dlouhou řadou děl české literatury, která přeložila do němčiny, figurují mimo jiné jména autorů jako Michal Viewegh, Jiří Kratochvíl, Josef Škvorecký nebo Grögerová—Hiršal. Od roku 1992 vyučuje češtinu na Institutu slovanských jazyků Ekonomické univerzity ve Vídni, jako lektorka češtiny působila i na dalších vzdělávacích institucích v Rakousku (Ústav překladatelství a tlumočnictví Univerzity Vídeň, Odborná vysoká škola Eisenstadt, Odborná vysoká škola Vídeň a další).

Komentář k neuveřejnění rozhovoru aneb Konec cenzury v Čechách?

1. Lektorka češtiny v Gentu Lenka Uchytlová mě vyzvala v únoru 2014 k rozhovoru jakožto zahraniční bohemistku, v mém případě rakouskou. Rozhovor byl určen pro *Krajiny češtiny* — časopis učitelů u krajanských komunit a lektorů českého jazyka a literatury na zahraničních vzdělávacích institucích, který vydává Dům zahraniční spolupráce (viz <http://www.dzs.cz/file/471/Krajiny%20%C4%8De%C5%A1tiny%20-%20%C4%8D%C3%ADslo%205.pdf>). Mezi jinými mi položila otázku, proč je čím dál méně zájmu o češtinu v zahraničí (méně překladů, ale také méně studentů na univerzitách). Uvádím mimo jiné důvod, proč reputace, respektive image České republiky v zahraničí není nejlepší (euroskepticismus Václava Klause a působení nynějšího prezidenta Miloše Zemana).

2. Po odevzdání rozhovoru mě v dubnu vyzvala redaktorka časopisu Lucie Šafarčíková cestou rozmlouvající Lenky Uchytlové:

„Obávám se ovšem, že vzhledem k nastavení časopisu jako apolitického a rozhodnutí redakční rady neuveřejňovat nic politického nebudeme moci uveřejnit odstavec o hodnocení prezidentů Klause a Zemana a KSČM — tedy celý odstavec začínající slovy: „Představitel České republiky jako bývalý prezident Václav Klaus bohužel přispěli...“ a končící: „... a v zahraničí není nic slyšet o velkých protestech.“

Prosím o informaci, zdali by paní Posset souhlasila s vypuštěním daného odstavce, nebo by jej chtěla nahradit jinou apolitickou formulací.“

3. Sdělila jsem paní Šafarčíkové, opět cestou Lenky Uchytlové, že se daného odstavce nehodlám vzdát (odpovídá skutečnosti a v argumentaci by chyběl) a že nechápu, z čeho má redakce strach, když je v každém čísle uvedená formulace, že se redakce nemusí ztotožnit s názory autorů.

4. Paní Šafarčíková pak dvakrát vyzvala i mne (před jednáním redakční rady a po něm), abych se daného odstavce vzdala, jinak rozhovor nebudou moci uveřejnit.

5. Považuji jednání paní Šafarčíkové, respektive redakční rady za jasnou cenzuru, která odporuje českým zákonům a ústavě. Je absurdní, že v roce 2014 v českém časopise nesmím:

a) uvést základní fakta o vnímání českých prezidentů v zahraničí (v případě kritického vnímání Klause a Zemana nesmím, v případě pozitivního vnímání Václava Havla ale kupodivu smím),

b) citovat oficiální rozhovor prezidenta Miloše Zemana v rakouském deníku, který si může přečíst každý zájemce na adrese: <http://www.tt.com/%C3%9Cberblick/Politik/6460930—6/milos-zeman-vertreibung-war-moderater-als-todesstrafe.csp>.

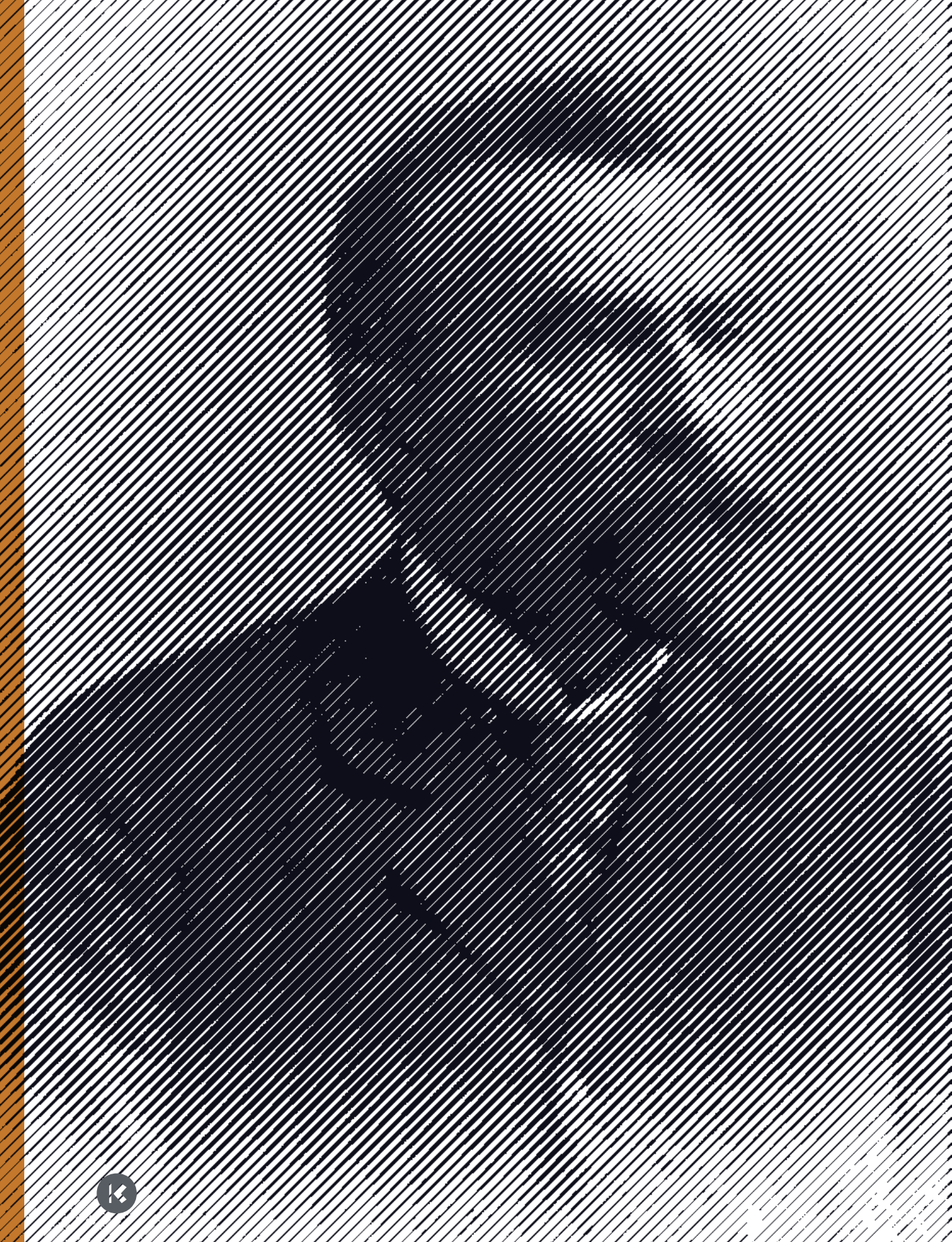
6. Redaktorka Šafarčíková má kromě toho také mylnou představu o vnímání České republiky v zahraničí: učitelé a překladatelé češtiny nepůsobí ve vzduchoprázdném prostoru, ale zájem o češtinu a Česko seismograficky zrcadlí politické, respektive hospodářské dění v Česku. V tomto smyslu učí každý rozumný lektor svoje studenty a proto velvyslanectví a ministerstvo zahraničních věcí bedlivě monitorují zahraniční tisk o České republice.

Jak by se daly kýžené odstavce nahradit apolitickou formulací, nám ovšem redaktorka Šafarčíková nesdělila. Třeba si to představuje takto: „Pokles zájmu o češtinu v zahraničí je přímo úměrný výskytu špatného počasí v ČR.“

Neangažovala jsem se před rokem 1989 za svobodu slova a projevu v Československu, abych se nechala pětadvacet let poté takto nehorázným způsobem cenzurovat.

Johanna Posset
Vídeň, 11. června 2014





Inkvisitor duší, kat nervů

Dvojí výročí Josefa Karla Šlejhara

Petr Adámek

Šlejharovo dílo nepatří k zcela zapomenutým, je však dobré jej čas od času připomenout. Roku 1999 bylo představeno filmovou adaptací jeho bezesporu nejproslulejší novely *Kuře melancholik*. Autorem scénáře byl Vladimír Körner, zřejmě jediný současný prozaik, o němž lze říci, že svou tvorbou na Šlejhara v lecčems navazuje. Režisér Jaroslav Brabec nedlouho předtím zfilmoval Váchalův *Krvavý román*. Váchal Šlejhara osobně znal a zavzpomínal na něj ještě krátce před svou smrtí v unikátním rozhovoru pro královéhradecký rozhlas. Řekl o něm, že byl „velikou veličinou“. Šlejharovo dvojí výročí (sto padesát let od narození a sto let od úmrtí) dává příležitost vzpomenout nejen dílo, ale i životní osudy jednoho z nejosobitějších prozaiků české literatury.

Kéz by nebylo všech těch hlasů ve mně

Josef Karel Šlejhar se narodil 17. října (bývá též uváděno 20. října) 1864 ve Staré Pace. Studoval chemii na pražské technice, pracoval jako technický úředník v cukrovarech (v Kopidlně a Pečkách) a správce keramické továrny v Praze, potom několik let hospodařil na rodinném statku v Dolní Kalné v rodném Podkrkonoší a posléze se stal profesorem obchodního školství. Působil v Hradci Králové, Kolíně a v Praze, kde také 9. září 1914 po vleklé nemoci zemřel.

Za těmito strohými údaji biografického hesla se skrývá mrzutý a neradostný život člověka, pro něhož platí slova, která Vladimír Körner napsal o jednom ze svých smutných hrdinů, doktoru Jesseniovi: „Jsou lidé, co nejsou ke štěstí předurčení, a to je on, neměl na to zapomínat, ani na chvíli.“

Ačkoli většina životopisců poukazuje na Šlejharův nepříznivý vztah k otci, vyvolaný údajně otcovým hrubým zacházením s matkou, mezi synem a rodiči muselo být velmi silné citové pouto, jak dokazuje Šlejharův dopis Macharovi z roku 1901 (Šlejhar byl v té době rozveden a připraven o usedlost v Dolní Kalné): „Ztratím jmění, domov, statek, mám pořád ještě slušně zámožného otce a matku, kteří, znajíce mé osudy, chtějí, abych žil u nich — měl bych živobytí, přístřeší, vše — a mohl bych jen psát a tím si slušně přivydělávat.“ Šlejhar této možnosti nevyužil, rodičům však svěřil své děti, jejichž výchovu po smrti Šlejharovy matky převzali jeho otec a sestra. Tragické pojetí života bylo Šlejharovi zřejmě takřikajíc dáno: „Byla vždy temnost ve mně, neštěstí, hrůza.“ Nezanedbatelnou (ač životopisci nezmiňovanou) okolností

je skutečnost, že Šlejharův bratr byl opakovaně hospitalizován ve vídeňském ústavu pro choromyslné. Machar vzpomíná, kterak mu Šlejhar líčil bratrovy spolupacienty, mezi nimiž byl například muž píšící denně svatému Petrovi žádost o navrácení před dvaceti lety uhořelých dětí nebo chovanec, který se chtěl prokopat do nitra země a ohrát si tam věčně zánoubu nad plamenem: „A líče tyto a jiné chudáky, smál se Šlejhar tak hlasitě a několikrát opakoval momenty, jež se mu zvláště zdály být komickými, že se člověk chvěl hrůzou z toho smíchu.“

Zcela zásadní význam má v Šlejharově životě sňatek, k němuž došlo roku 1889. Veškeré dostupné zmínky o Marii Šlejharové v písemnostech jejího manžela mají zcela jednotný ráz, Šlejhar svou ženu nazývá lidským ďáblem, démonem, divokou šelmou, hysterickou zvrhlíci, vinil ji dokonce ze smrti dvou dětí („Silná, zdravá ženská, která by slona mohla odkojit, odepřela nemluvnatům prs“) a z úpadku rodinného statku v Dolní Kalné — příčinou byl údajně její rozmařilý život, z něhož zůstal Šlejharovi na bedrech dvanáctitisícový dluh. Rozvod se táhl velmi dlouho a tyto zkušenosti poznamenaly jak Šlejharův vztah k ženám, tak jeho tvorbu. Také prostředí Dolní Kalné, které přezdíval „Dolení Raubírna“, utvrdilo jej v nesmlouvavě odidealizovaném pohledu na venkovskou idylu. Místní obyvatelé označuje za nestvůry a surovce: „Mám boдрého lidu až po krk, zhnusí ti věru všechno a zvláště přírodu.“

Šlejhar se rozhodl odejít do nemilovaného městského prostředí v jakémsi vzdoru vůči životu v přírodě, který mu byl — jak cítil — zprotiven a následně odejmut. Z každé nové zkušenosti vytěžil něco pro svou tvorbu: manželský krach se odráží v povídce „Ženy dobré, které příliš milují“, poté v dvoudílném románu *Cvrček mého krbu* a *Rozvrat*, zážitky z Dolení Raubírny v próze *Vražedění* a léta úřednickení v cukrovarech dala vznik novele *Peklo*. Finále Šlejharova profesního putování, jímž bylo učitelování v Hradci Králové, Kolíně a nakonec v Praze, dalo základ povídkovým knihám *Z krajského města* (se siluetou kolínského chrámu svatého Bartoloměje na obálce) a *Z Prahy*.

Právě kvůli Šlejharovu působení na obchodní akademii v Kolíně píše o něm v prvním dílu svých pamětí Otakar Štorch-Marien, v jehož nakladatelství Aventinum začaly za první republiky vycházet (ve výsledku nedo-

končené) Šlejharovy spisy. „Jeho bývalí žáci, pokud jsem se s nimi setkal, líčí jej souhlasně jako člověka drsného, skeptického, velmi přísného a nepřístupného, málo dbajícího o svůj zevnějšek. Jeho drsnost a zdánlivá neproniknutelnost polevovaly jen tehdy, jednalo-li se o žáky fyzicky slabé nebo z hmotně strádajících rodin.“

Závěr Šlejharova života znamenalo těžké onemocnění, kvůli němuž byl nucen přestat s vyučováním na škole. Josef Váchal v již zmíněném rozhlasovém záznamu podává tuto otřesnou groteskní vzpomínku: „Umíral dlouho se žaludkem, na rakovinu, a my jsme ho choďovali navštěvovat a von tak ležel v tej horečce a s náma krásně mluvil, paměť dobrou. Najednou se vohnal, masařka

se blížila, a von povídá: ‚Už cejtí umrlčinu! Krávo skotná, jedeš!‘“

Sotva padesátiletý Šlejhar však nerezignoval, toužil se uzdravit a ještě pracovat, jak dokládá poslední z dopisů adresovaných příteli Macharovi: „Vyřiznou mně snad kus žaludku. Můj stav stává se mně nesnesitelným. Chtěl bych být ještě jednou zdrav, a to také proto, abych mohl napsat ještě kus pravdy ve mně uložené, co nyní probuzené!“

Literařit z profese nechci naprosto

Šlejharův vztah k literatuře a umění obecně byl dvojsečný: psaní pro něj mnoho znamenalo, což je dobře patrné z jeho záznamů a dopisů, zároveň se však ostře vymezoval vůči všemu, co nazýval literárními cetkami, řekl o sobě, že není „planým literárním entusiastou, mizerným, lenošivým, uměleckým gourmandem“. Přesto v jeho bibliografii nalezneme několik pokusů uměleckého rázu, například drama *Hlas*, přihlášené do soutěže o původní hru k otevření vinohradského divadla, nebo dokonce veselohru *Hlava Apollónova*. (Na okraj dodejme, že Šlejharovi nebylo cizí veřejné vystoupení v rámci uměleckého života, za nějž lze pokládat jeho podpis pod manifestem České moderny z října roku 1895.) Byl si dobře vědom své výlučnosti, literárněvědné kategorie měl za prázdné pojmy, a dokonce se ještě stihl ohradit vůči označování své tvorby za naturalismus; to už se raději vyznal z lásky k jednotlivým autorům, pochopitelně Dostojevskému a Tolstému, zajímal jej Kipling, ze svých současníků měl rád Machara a Opolského, Štorch-Marien zmiňuje Šlejharův obdiv k Vrchlickému. Zajím-

9 Šlejharův vztah k literatuře a umění obecně byl dvojsečný: psaní pro něj mnoho znamenalo, zároveň se však ostře vymezoval vůči všemu, co nazýval literárními cetkami. 6

mavý příspěvek k tomuto tématu přináší anotační text otiskovaný na vnitřní straně obálky knihy *Povídka z výčepu*, vydané roku 1908 kladenským J. Šnajdrem: „Odporovat úchvatné tyto scény z předměstského života, které jsou přímo plastickým výsekem života a věrným obrazem lidí líčeného prostředí, lidí, jichž sprosté instinkty a vášně tak naturalisticky a životně jsou zachyceny, že připomínají pasáže z děl Zolových, bylo by skutečně zbytečné. Šlejhar je prosatér par excellence, spisovná jeho dikce je jedinečná. Je opravdu jediným básníkem hnusu a děsu, v kterémž směru připomíná E. A. Poea.“ Zkoumání vlivů na Šlejharovo dílo je jistě zajímavé (bylo by nutné jmenovat především Tolstého *Kreutzerovu sonátu*), není však nezbytné: Šlejhar patří k autorům, kteří čtenáře strhnou i bez znalosti literárněhistorického kontextu.

Naděje jest snem člověka bdícího

„To je Šlejhar, mučitel všech, kteří knihy jeho berou do ruky. Inkvizitor duší, kat nervů. Není hroznějšího spisovatele v celé naší literatuře.“ Tak mínil Josef Svatoopluk Machar, zatímco F. X. Šalda nazval Šlejhara „misantropem se zvláštní kalnou mystikou soucitu a s halucinovaným zrakem“. První setkání s tvorbou Josefa Karla Šlejhara může přivodit nemalý šok. I čtenář všech těch dryádnických popisů (stavěných především na efektu) od úspěšných autorů současnosti, jako jsou Martin McDonagh či Irvine Welsh, by byl jistě překvapen,

jak tito pánové v porovnání se Šlejharem působí dojmem pouhých vypravěčů ostřejších hospodských historek. U Šlejhara jde veškerá legrace stranou. Stejně tak koketerie, hravost či sarkasmus. Způsobem, který možná nemá ve světové próze obdoby, je zde líčeno nesmírně kruté týrání, či dokonce vraždění dětí, žen a starých lidí, bezcitné ubíjení zvířat, leckdy natahované na mez únosnosti (jedním z nejnesnesitelnějších míst Šlejharova díla je pasáž z rozsáhlé povídky *Zátoka smrti*, v níž několik zvykanců vraždí na labském břehu štěňata za posměšného odhánění zoufalé feny). Šlejhar jde tak daleko, že utrpení není ušetřeno naprosto nic, což obhájuje v povídce „Kam až dojedeme“: „Vždyť také neživá hmota má svůj strach, nářek a pláč a své vzrušení.“ Bývá v literatuře zvykem, že smrt ohlašuje nějaký tragický moment či dramatický zlom, u Šlejhara má však vlastnost úlevy, vítáme ji jako tišitelku bolesti po nekonečných mukách zakoušených člověkem nebo zvířetem: už je po všem, pláč a křik

jsou ty tam, konečně se rozhostilo konejšivé ticho, jak je tomu v „zátoce smrti“, v jejichž vodách se setkávají všechny oběti předešlých hrůz: „Třebas štěňátko se připojilo k dívčím nádrům, přimklo se důvěřivě — snad by je i kdysi ona nádra pod těmi věžemi k sobě láskyplně tulila a ochránila před surovými výrostky, neboť ti, kdož samovolně spěchají k smrti, z těch či oněch příčin, jsou vždy lepší oněch, kteří se bojí smrti a žijí, jako by jim bylo výsadním údělem věčně žít.“ Navíc smrt (a vědomí smrtelnosti) znamená pro tohoto autora morální hodnotu (Rudolf Lužik upozorňuje na to, že smrt jako trest za páchané zlo je u Šlejhara motivem ojedinělým): „Když zastřen je výhled v záhrobní, upadá mravně lidstvo, nastávají rozdíly třídní, vzrůstá se luxus a požitkářství, chtivost nadvlády jedněch nad druhými.“ Těmito slovy ze zápisníku by mohla být uvozena leckterá jeho povídka, neboť Šlejhar je v nejlepším slova smyslu moralistou. Jasnozřivý soud vynesl na toto téma Jiří Karásek ze Lvovic: „Líčením zla a bídy nechce Šlejhar nikterak vyslovovat jen svou osobní bolest z utrpení. Vida zlo v životě, raněn jím, chce se zlu vstříc stavěti, jemu odporovati,

z principu, z důvodů etických. A poněvadž jsme zlu tak již uvykli, že nás nepřekvapuje, podtrhuje jeho významnost.“ To je přesné. Šlejhar vskutku stupňuje hrůzu svých příběhů v jakési snaze probudit čtenáře z letargie, zacloumat jeho otupěním, nikoli jej efektně šokovat — přesto dostane-li se k takovému místům: „Na

bytosti, jejíž obličej a celá hlava je jediným zjitřeným chuchvalcem strašné beztvárné masoviny, zachvácené malomocenstvím, jedinou jíchovitou speklinou a slitnou rozevřených vředů a strupů...“, zmocní se jej chuť knihu odložit, nebo alespoň čtenbu na chvíli přerušit a nadechnout se. V souvislosti se Šlejharem se vybavují slova Ladislava Klímy z jeho knihy *Vteřina a věčnost*: „Pravý spisovatel by byl ten, kdo by namáčel své pero jen do sluneční záře. Trpící člověk rozšiřuje, píše-li, jen svou noc.“ Šlejhar se té noci však potřeboval zbavit, jeho psaní mělo něco z autoterapie: „Každá hrůza, již stvořil jsem ve svých výtvořech, ulevila hrůze v mé duši jakýms pročištěujícím vlivem.“ Šlejhara nelze číst s nadhledem či dokonce neúčastí, on sám toho nebyl během psaní schopen: „V dítěti (*Kuře melancholik*) líčím jaksi sám sebe; když jsem o něm psal, ztotožňoval jsem se s ním úplně, viděl jsem sebe sama v oněch situacích a cítil jsem to, co ono cítí“; „Anebo *Nehoda mesiáše* — vždyť mně to umíral kůň, psal

9 Způsobem, který možná nemá ve světové próze obdoby, je zde líčeno nesmírně kruté týrání, či dokonce vraždění dětí, žen a starých lidí. 6

jsem to krví srdce svého!“ Úděl poutající člověka a zvíře dokáže Šlejhar vyslovit jako málokdo: „Hý, čehý — na... tak za soumraku neblahého pobízeli jakýs člověk smutným hlasem svoje spřežení kraviček, sám potřebuje jakéhos vybidnutí a útěchy k tomu svému životu.“ Za to snad jen stačí ocitovat Bedřicha Fučíka: „Bůhví proč je Šlejhar taxirován jako naturalista a pesimista, on, který jako málokdo z jeho současníků dovedl zazpívat hymnus o ‚bratrství srdcí‘.“

Míjívá píseň drátů a teskná vůně smrti

Šlejhar má však i svá ztišená místa, především v jedinečných popisech přírody (Josef Hrdlička jej nazývá jedním z nejpozoruhodnějších českých krajinářů), vždy, jak lze doložit jedním místem povídky „Návrat“, jehož prostřednictvím dokresluje portrét životem omrzělého středoškolského profesora na malém městě: „Nekonečná jsou ta jarní odpůldne. Pořád slunce, samé slunce, protivná modrá obloha se nehne, pořád ti ptáci, zvláště pěnkavy si protivně vedou, kdo je má pořád poslouchat.“ Šlejhar uměl pozorovat i věci krásné, nejčastěji v nepatrných detailech: „Veverka jako pružná vlna lesní travou běží.“

Šlejharův jazyk je téma na samostatnou studii. Vyznačuje se zvláštní, nikoli nepůvabnou směsicí neotesaného, místy až kostrbatého slohu s poněkud archaizujícím slovníkem, připomínajícím některé prózy Jana Opolského nebo rané překlady Bohuslava Reynka: „Pustý a prázdný, šerem měsíčním zrozsáhlený kraj horský spěl vůkol v neobvykle pochmurné, těžké oblasti.“

Slovesná kultura generace devadesátých let do značné míry tvoří jednotu s uměním výtvarným, bylo by tedy zajímavé podívat se na Šlejharovo dílo z tohoto úhlu. O přímé souvislosti lze mluvit snad jen v jediném pří-

padě, kdy kniha *Povídka z výčepu* (na Šlejhara nezvykle výpravná) vyšla s barevnými — a vsutku kongeniálními — ilustracemi Jaroslava Panušky. Z ostatních malířů a grafiků se Šlejharem výrazově spřízněných lze jmenovat Emila Holárka, pozapomenutého lounského kreslíře přelomu devatenáctého a dvacátého století (s důrazem na jeho cyklus *Reflexe z katechismu*), a v určitém ohledu i Jakuba Schikanedera, jehož některé obrazy obestírá stejná atmosféra jako Šlejharovy prózy.

Od Šlejharovy smrti bylo jeho dílo edičně připraveno několikrát. Kromě zmíněných nedokončených spisů v Aventinu (vyšlo pět svazků) vyšel roku 1964 výbor *Kuře melancholik a jiné povídky* v edici Světová četba, o deset let později v edici Skvosty opět *Kuře melancholik* spolu s *Ukolébavkou* a mezitím v královéhradeckém Kruhu redice knihy *Z krajského města* pod názvem *Zátoka smrti* (1971) s působivým výtvarným doprovodem Ludmily Jandové. Roku 2003 vyšly v České knižnici společně dva povídkové soubory *Dojmy z přírody a společnosti* a *Co život opomíjí*. Nejvelkorysejším podnikem — odbornou i čtenářskou veřejností takřka nezaregistrovaným — je patnáctisvazkový průřez Šlejharovým dílem, roku 2000 pod jednotným názvem *Kývadlo věčnosti* publikovaný nakladatelstvím Herrmann & synové, které roku 2007 vydalo prózu *Zločin*, do té doby dostupnou jen časopisecky.

Lze doufat, že zájem o Šlejhara potrvá i nadále. Viděl to, „co život opomíjí“, a podal o tom jedinečné svědectví. Takových autorů bude vždy zapotřebí.

Autor (nar. 1982) je literární publicista. Spolupracuje jako scenárista s Českým rozhlasem Vltava a publikuje například v *Revolver revue* a *Hostu*.



Ivan Pinkava, Stržený ornament, 2012

kritiky

☯ Ale právě to, jak autor proplul mezi Skyllou faktografie a Charybdou fabulace, mezi ‚tak bylo‘ a ‚tak podle všeho mohlo být‘, je největším půvabem jeho knihy. 6

Jiří Trávníček o románu
Martina Reibera *Básník.
Román o Ivanu Blatném*
☯ 70



☯ Nejde tu o nějaké regionální literátství, lokálpatriotismus a kdovíco ještě, ale o potřebu nezaměnitelného místa, k němuž se upínám, z něhož vycházím, případně unikám. 6

Petr Adámek o ostravské
básnické antologii *Briketa*
editora Ivana Motýla
☯ 76



a recenze

• Nad touto zajímavou životní matérií se ovšem klene nespočet digresí, politických a společenských proklamací, jmen, dat, uskupení, schůzek a událostí, které ji poněkud přidušují. 6

Vladimír Stanzel o knižním rozhovoru
Zdenka Pavelky s Petrem Uhlem
Dělal jsem, co jsem považoval za správné
• 78



• Svou fyzickou absencí podtrhla a zdůraznila absenci společenskou, připomenula svou kulturní smrt i své hrobníky. Komunismus doposud nezvítězil nad smrtí ani pohřbíváním. 6

Zdeněk Staszek o románu
Jána Roznera *Sedm dní do pohřbu*
• 80



Ještě jednou zahlédnout I. B.



Jiří Trávníček

Martin Reiner: *Básník. Román o Ivanu Blatném*, Torst, Praha 2014

Nakladatel, který také píše. Tak s touto charakteristikou už nevystačíme, neboť nám na stole přistálo dílo netoliko objemné rozsahem, ale také docelené pohledem, stylem, samotným typem psaní, dílo, které je současně poctivě odpracované i dobře napsané. Šťavnatý a chutný literární plod. Ať chceme nebo ne, Martin Reiner nám dozrál. A jeho Blatný je toho věru podařeným důkazem.

A přitom se to i velmi dobře čte. Jako by Martin Reiner dokázal potlačit dva demony svého předchozího psaní — předvádivost („tak jakéj jsem byl, kluci?“) a bolestínskou sentimentalitu. Jeho typus vždy prozrazoval, že má slova rád a rozumí si s nimi, ale také že ne vždy zná jejich pravou míru. Jinak řečeno: že to klukovi nějak moc mluví. Taky ne všem nám šlo úplně pod nos, že tento autor s dobrou vyřídkou a sbíhavými asociacemi je současně i velmi výkonnou píár agenturou sebe sama: jenom co nadělal řečí kolem svého budoucího románu o Ivanu Blatném! Ano, vědělo se také, že se moc pěkně stará o své autory, že je to člověk nezáludný, jakož i neúzkoprsý, ale s jeho psaním jsme si mnozí z nás stále nějak neuměli poradit.

Osy a poloosy

Martin Reiner se spolehl na lineární sledování života Ivana Blatného. A v celku díla se to ukazuje jako rozhodnutí moudré. Rodiče a prarodiče, rodné Brno, škola, mezi-

válečná doba, válka, poválečný mumraj, exil, stěhování po různých sanatoriích, smrt a převoz ostatků do Brna. Tuto linearitu, jež se hrozí stát ubíjející monotónností, autor oživuje velkou chytlavostí na vztahy. V těchto místech jeho próza vždy výrazně ožívá a je vidět, že dotváření suché životopisné matérie o to, co asi mezi Blatným a jeho blízkými ještě bylo, autora i velmi baví. Osa životopisná je tak účinně zhodnocována mnoha „poloosami“: Blatný—Nezval, Blatný—Orten, Blatný—Halas, Blatný—Milada Matysová, Blatný—Chalupecký, Blatný—Kainar. Tento vztahový způsob poněkud ustává po roce 1948, ale i zde mu autor účinně pomáhá na nohy, takže se nám zde objevuje vztah Blatný — Karel Brušák, Blatný — Frances Meachamová a rovněž poněkud pitoreskní vztah Blatný — jeho bratranec Jan Šmarda. Snad by se dalo říct, že do vztahů Martina Reinera dost nutí i jeho vnitřní romanopisec, neboť kde jsou vztahy, tam jsou i konflikty, a kde jsou konflikty, tam je epicky žírné. Epika, aby byla dostatek průtočnou, vztahy zkrátka potřebuje.

Ke způsobu, ale podrobněji: Martin Reiner skládá svého Blatného nikoli jako přísně teleologický příběh, tedy jako život s vizí, která se nutně musí — i přes překážky mnohé a silné — prosadit... a ona se — nastojte — prosadí. Ne, skládá si ho na základě obrovsky širokého materiálu, který sesbíral; dílem i velmi systematickým vlastním úsilím. Nikdo toho času toho neví o Blatném tolik jako Martin Reiner. Ale nemůže to zároveň házet jistý blok? Samozřejmě může. Tlak matérie totiž omezuje fabulaci. Ta přece potřebuje rozlet a volné plochy, ale kde je brát, když za každým rohem kouká nějaký fakt či zaručené svědectví. Ale právě to, jak autor proplul mezi Skyllyou faktografie a Charybdou fabulace, mezi „tak bylo“ a „tak podle všeho mohlo být“, je největším půvabem jeho knihy. Knihy, z níž mohou být zklamáni milovníci přece jenom více bohatýrské a sevěné fabulace — vždyť je to jen



takový rozpráváný literární dějepis. A na druhé straně mohou být zklamáni i milovníci střízlivé faktografické ukázněnosti — proč se to tak epicky „rozcajdává“? My všichni ostatní si však čtenářsky lebedíme.

Fikce a faktografie — stav souladu

Reiner si nedělá těžkou hlavu s tím, zda píše fikci, nebo faktografii. Svobodně, ale zase ne zcela nevázaně se pohybuje mezi oběma polohami. Svazující tíhu toho, komu je dáno o Blatném vědět tolik, proměňuje v účinnou fabulační svobodu toho, kdo toho tolik ví, a právě proto rovněž ví, mezi jakými volbami se může pohybovat — co si lze dovolit, kde nést riziko menší a kde větší, co vypustit, kde vzít látku větším skokem a kde ne. Volí styl účastného pozorovatele, zasvěceného do věci, ale nijak naléhavého; je to současně empatická distance i distancovaná empatie. Nezní to hlasem obhájce, ani pouze hlasem nezúčastněného pozorovatele. Svého Blatného si autor vypráví v poloze nadmíru šťastné, v jakémsi snad až milostiplném fabulačním rozkyvu. (Jak to ten chlap jenom dělá?) Lze pátrat po tom, jak se mu tohle podařilo, ale asi bychom to tak zcela nerozkryli. Proč také? Za mnohé ale může vyprávěčský rytmus. Knížka skutečně „odsejpá“ velmi svižně; věci se tu nepředržují, expozice se volí spíše kratší, tam, kde je potřeba, se věci pomáhá historicko-kulturním kontextem. Ten je snad až na jediný případ (výklad o dějinách psychiatrických sanatorií) rovněž exponován zcela funkčně. Filmově řečeno: Reinerova kniha má velmi dobře zvládnutý střih (neměl by se za tohle pochválit též redaktor Stanislav Zajíček?). Zkrátka: škrtało se zde účinně a ku prospěchu věci. Rytmus se tak ukázal lepším epickým kormidlem než snaha o úplnost a dovysvětlování či psychologizace.

Míra faktografie? Rozhodně se jí nešetří, ale s výjimkou jedné dvou kapitol, kde se zdá, že máme co činit s pouhou mechanickou koláží dokumentů, se jí podařilo vyprávěčsky rozchodit. Je zde i spousta krátkých, velmi úsečných charakteristik, v nichž nelze než ocenit Reinerovu formulační brilantnost. Takové to že se několika málo slovy řekne mnohé, tedy že vidíme, že se řeklo jen něco z toho, co se ví. A přitom je za tím cítit, že tento autor svého básníka chápe, rozumí mu; dokáže přistou-

pit na jeho motivace a vidění světa. Stejně jako to, že dokáže rozeznat jeho dobová omezení. A že se tu stále počítá s Blatným jako s básníkem, jehož poezie nemá sloužit za pouhý dokladový materiál. Ty verše jsou čteny, rozvrhovány v patřičných kontextech, to vše se snahou, aby jim bylo rozuměno a aby skrze ně bylo čtenáři dáno další (jiné, vyšší) rozumění toho, o kom je řeč.

Žádný pendant nevida

A přitom se této knize dost těžko hledá její žánrový a stylový pendant. Zdaleka totiž nemáme co činit s klasickým biografickým románem ražby Irvinga Stonea, Stefana Zweiga či (v podobě lehce pokleslé) Františka Kožíka. Není to tak úplně ani biografie ve stylu anglosaském, tedy dokonale „vyzdrojovaná“ a současně chytlavě odvyprávěná, taková, která se ničím neproviňuje na matérii a přitom je hladová po tom, aby tohle vše také někomu podmanivě

sdělila. Nemá co činit ani s biografií *à these*, tedy jen víceméně záminkou pro prosazení nějaké silné ideje, třeba že poezie je věčná a občas si za svůj příbytek zvolí ptáčka dosti podivného. Sem by mohly patřit například Masarykovy biografie o Havlíčkovi či Husovi. A nelze mluvit ani o biografii budované jako odkouzlení někoho, kdo mezi tím v očích veřejnosti již značně „zpatinovatěl“ a „zesoklovatěl“ a koho je proto potřeba náležitě „sundat“ (viz třeba Lodgeův román o H. G. Wellsovi *Výkvět mužství*).

Oceňme rovněž to, že Martin Reiner nechal stranou sám sebe, tedy někoho, komu Blatný kdysi učaroval, kdo si prošel kdeco z jeho života a díla, kdo se mu dal do služeb i jako editor a propagátor. Vždyť tento někdo by mohl cítit právo zabudovat se do vyprávění a tak trochu si ho i přivlastnit. Velmi, převelmi jsme se báli, že daná touha u Martina Reinera někdy propukne. Ale ne. Autor tomuto pokušení odolal a sám sebe zabudoval až v dovětku.

Jde mimo pochyby o velmi podařenou knihu, k tomu ještě — nebojme se toho — i dobrou službu literatuře, stejně jako následováníhodný příklad, jak o ní podmanivě psát.

Autor je bohemista a literární kritik.

Velmi citlivá rekonstrukce života Ivana Blatného

Hledání ztraceného básníka

Jiří Trávníček — Jiří Krejčí — Petr Minařík — Eva Klíčová



Osud Ivana Blatného patří mezi nejpodivuhodnější příběhy české literární historie. Na jeho počátku je hoch z dobré rodiny, jenž koketuje s múzami. Na konci starý vyhublý podivín, který se desetiletí ukrývá v anglických léčebnách pro duševně choré. V Československu měl být Ivan Blatný zapomenut na věčné časy. I ty ale pominuly. Čtvrt století po Blatného pozdním návratu do české literatury jeho osud zpřítomňuje román Martina Reinerů *Básník*.

Co dnešní diskutéri a kritika Jiřího Trávníčka?

Podepsali byste ji, něco změnili nebo přepsali?

JK: S velmi příznivou kritikou Jiřího Trávníčka až na výjimky souhlasím. Reinerův román je dobře vyprávěn, má skutečně „dokonalý střih“. Je to nepochybně nejen rozsahem velké dílo. Přesto se mi zdá problematické paradoxně právě ve smyslu žánrové neuchopitelnosti, která je jeho největší devízou. Pokud budeme vnímat knihu

jako román (k tomu jsme ostatně nabádáni už samotným názvem), těžko lze pochopitelně soudit například míru fabulace. Pokud budeme číst text jako faktografické dílo, bude nám citelně chybět poznámkový aparát, který by dokládal místa, „kde není fabulováno“. Z první perspektivy se mi zdá nejslabší částí knihy povídka „Jeden den v životě Ivana Blatného“, z druhého pohledu mi vadí především Reinerův způsob hodnocení Blatného díla. Tvrdí-li autor například, že *Hledání přítomného času* je Blatného „nejslabší předexilovou sbírkou“, lze přeci důvodně soudit právě naopak, že se jedná o sbírku koncepčně nejzdařilejší, a tak podobně.

JT: Ale fabulace není jen „vymýšlení“, ale také „spojování“, a to v řádu času a příčiny, takže ji najdeme i ve faktuálních žánrech. Jak by se měla dokládat ona místa, „kde není fabulováno“, to věru nevím. Navíc Martin Reiner svou metodu docela jasně popisuje v autorské poznámce na konci knihy: „Fabuloval jsem výlučně v mantinelech možného.“

JK: Máte pravdu. Nechtěl jsem ale ukázat „chybu“. Zkusím to jinak. Reinerův Blatný je tak výrazný, že se obávám, aby nepřekryl Blatného básníka. To samozřejmě není výtka Martinu Reinerovi.





9 Nestojí poslušně na stráži u piety slova, ale je tvůrčím oponentem. 6

Petr Minařík

Přiznám se, že té fikce bych snesla klidně víc, chápu, že v románu nefiguruje Ivan Blatný, ale Ivan Blatný Martina Reinera, každý máme svého Ivana Blatného. Naopak mě vlastně zaujaly pasáže, kde se vystupuje nad téma I. B. — třeba kapitola o Rousseuovi, kterou započala úvaha, jestli se Blatný v léčebně pouze skryl, nebo se opravdu zbláznil. Najednou jsou v té pasáži vidět švy, kde se fakta a fikce pojí. Ta kapitola je i trochu zbytná z pohledu básníkovy životopisu, vidíme však, jak autor uvažuje. Žánrová nečistota je tu maximálně funkční. Ale například Aleš Palán na *lhned.cz* Reinerovi upírá, že by napsal román: „*Básník* kvalitní knihou je, navzdory podtitulu — *Román o Ivanu Blatném* — však o žádný román nejde.“ Domnívám se, že rozladění z těchto žánrových směrů je způsobeno tím, že literární publicistika tu nemá moc tradici.

JT: Něco na tom je. Například v anglosaské tradici by asi nebyl problém tohle za román považovat, neboť román je tu již od svého počátku chápán jako nečistá směs faktu a fikce, tedy jako útvar, který k publicistice nemá daleko a vůbec nemusí být čistou fikcí. Takoveto pojetí, tedy román jako oponent faktálního světa, to je kontinentální tradice, ještě úžeji: francouzská. Jinak Reinerova kniha — toť stolička s třemi nohami: publicistika, beletrie a (literární) věda. A ta stolička se přitom nijak nekýve. Je stabilní. Nevím, jestli tak úplně žánrově, ale čtenářsky určitě.

PM: Diskusi o tom, jestli jde o román, nebo ne, možná spustil sám Reiner podtitulem, třeba si takovou obavu přál. Nejspíš si dal úkol sepsat román, tak to pro jistotu hodil i do podtitulu. Já mám problém s názvem i tím podtitulem. Lehkost a vypravěčská zdatnost je opuncovaná banalitou: Pozor, pozor... právě, milý čtenáři, držíš v rukách román a je o Básníkovi, nic menšího.

JK: Je to román a je skvělé, že vyšel. O trojnožce Jiřího

Travníčka soudím, že by minimálně třetí noha potřebovala podložit.

JT: Ta literárněvědná?

JK: Ano. Nezdá se vám Reinerovo hodnocení Blatného díla někdy příliš razantně přímočaré, a tedy zkrslující (například pasáž o „Terrestris“)?

JT: To, co jste zmínil výše o *Hledání přítomného času*, jako že Reiner to hodnotí příliš příkře, mě při čtení taky trochu trklo, ale celkově se mi zdá, že s Blatného poezií zachází vnímavě a v jeho psaní je stále poznat, že ta kniha není jen o jednom rozmazleném „pošukovi“, ale také o zajímavém básníkovi. Ty verše vkládá do textu ústrojně; někdy je to čtení přece jenom trochu dokladovitě, ale respekt k Blatného básnickým textům tu rozhodně panuje.

PM: Tu trojnožku bych viděl jinak, má moc dlouhou publicistickou nohu. Do odchodu z republiky je to skvěle psané, ale rozhodovat se bude v Anglii, tam, kde najednou o figurě nevíme nic. Teď se ukáže imaginace a kterou cestou se vydá autor, jestli románovou, anebo nás zmoří „okolními“ fakty. Výsledek je poloviční. Reiner se vypořádává s nedostatkem nejen svědectví, ale už pouhé skutečnosti, že Blatný toho mnoho „neprožíval“. Ale jak už bylo řečeno — za mne mohl být méně faktografický, v pár kapitolách mi snášené dokumenty a archivy opravdu lezly krkem a myslil jsem, že čtu scénář rozhlasového pořadu Stanislava Motla. Naštěstí je to tak sto stran, ty by ovšem měly pryč. I kdybychom se toho o Blatném dověděli o to méně. Nechci toho vědět tolik, toužím, aby mi Reiner víc zobrazil tu podstatu světa poezie, doby a přiblížil důležitost Blatného v roce 2014 i za dvacet let. Nechci si číst o slavných lidech.

Vraťme se k té povídce „Jeden den v životě Ivana Blatného“. Proč si Jiří Krejčí myslí, že jde o nejslabší místo? Z pohledu žánrového eintopfu je to i vtipné — povídka uvnitř románu. Je to místo s až filmovou





9 Takovéto pojetí, tedy román jako oponent faktuálního světa, to je kontinentální tradice, ještě úžeji: francouzská. 6

Jiří Trávníček

obrazností, kde se málem fatálně potkají dva osudy, ale americký letec našeho básníka nakonec nepohřbí v troskách, protože je mlha, mlha, kterou mezitím Ivan Blatný celý den prochází po městě. Dokonalá melancholická procházka — tak blízko smrti, příznačně.

JK: Abych parafrázoval autora — zdálo se mi to „za mantinely možného“.

V jakém smyslu? Že to je moc fikce?

Proč ne? Je to dobře napsané.

JK: Reiner má skutečně jedinečný styl souladu fikce a faktografie, jak to skvěle v kritice vystihl Jiří Trávníček. Ale intermezzo válečné povídky je vychýlením do „čisté beletrie“, které se mi v kontextu zdálo nevěrohodné a rušivé. Navíc mi to nepříjde dobře napsané, ale to jsme v zóně „dojmologie“, kde se těžko oponuje.

Zkuste najít nějaký příklad, i když myslím, že nějaký ten dojem si tu snad taky můžeme dovolit.

JK: Pokusím se tedy být konkrétnější. Kouzlo povídky je založeno na rychlém střihu. Slabá je především v dialozích. Tam to dle mého soudu šustí papírem (druhá část kapitoly Rozbité město, kapitola Boccaccio). Celkově mám dojem, že autor na těchto pár stránkách literárně exhibuje. Také mi nesedí okatá ironie či jízlivost v odstupu od hlavní postavy. V kapitole Každý okamžik je hoden básně (podle prvního verše překrásné básně „Pokoj“ z *Tohoto večera*) čteme: „Básník přítomného okamžiku zavadil loptkou o dveřní rám a všechno sklo, které smetl ze schodů, vysypal na práh bytu.“ Má se tu zřejmě vtipně ilustrovat nepraktičnost Ivana Blatného, ale přijde mi to trapné.

S tou literární exhibicí bych souhlasila, nicméně trochu toho fabulačního „hujerství“ mě neurazilo.

Ten druhý příklad nevnímám komicky, to bych si to musela představovat zrychleně jako starou grotesku. Já ho úplně vidím, jak je nešťastný.

PM: Reiner si drží ironický odstup a je i drzý. To je skvělé. Nestojí poslušně na stráži u piety slova, ale je tvůrčím

oponentem, přitom je v té optice cítit současnost, nejsou to tedy literární toulky, ale dnešní psaní, domnívám se, že by bylo lze stopovat také linku generační výpovědi. Generací myslím Reinera (dříve vystupujícího pod jménem Pluháček), který stál na počátku devadesátých let u objevů literatury před padesáti lety. Tedy Martin Reiner v knize pro mne není tak neviditelný, jak by se mohlo zdát.

Petře, naznačuješ cosi o generační výpovědi, jaká je?

PM: V jedné anketě k narozeninám básníka Jiřího Kuběny v brněnské *Rovnosti* (to byly časy, kdy deníky dělaly ankety k narozeninám básníků) napsal tehdy ještě jako Pluháček, že sebe vidí jako Blatného a Kuběnu jako Nezvala. Napsal a obhájil to poetičtěji než teď já. Ten *Básník* je také Reiner, ten pohled není literárněhistorický, v tom je to dle mého dobrého, až skvělé. Reiner překonal metu, ale zároveň mu to téma leželo dlouho v šuplíku, je to také „odfajknutí úkolu“ a vydefinování se: teď jsem opravdu spisovatel. Myslím (doufám), že jsem to Martinovi i řekl, že jeho velký román teprve přijde (a to už jsem mu nejspíš neřekl, že „má-li přijít, přijde“).

Při čtení jsem neměla pocit, že by to byl do úmuru plněný úkol, aby si to autor „odfajknul“, spíš se mi tak nějak vnitřně potvrzovalo, že ty roky jsou na tom vidět, stejně jako úcta k faktům (podobný čtenářský zážitek mám z životopisu Josefa Toufara Miloše Doležala *Jako bychom dnes zemřít měli*, ale také třeba z odborné monografie Jiřího Křestana o Nejedlém — tedy publicistická a odborná kniha, přitom čtenářsky fungují velmi podobně jako *Básník*. Ta životopisná linie to vždy udrží v patřičném klenutí.

PM: Ano, pokud budeme mluvit v tomto literárním žánru, pak souhlasím. Ale mluvil jsem o tom, že fakta, samotné téma (úkol), tady mohou být závažím, které nám přes všechny pochvaly (a ty jsou na místě) znemožní říct, že jde o knihu, která mění, posouvá... Jsem *Básníkem* mile překvapen, rád jsem ho četl, bavil jsem se, smekám klobouk před autorem, ale zůstávám nezasažen.



☉ Také mi nesedí přehnaně okatá ironie či jízlivost v odstupu od hlavní postavy. ☾

Jiří Krejčí

Možná že když už Reiner není Pluháček, nemá tu mladickou smělost být ani Blatným. Osobně si ale dovedu představit román *Básník*, který by byl o tom, jak Expluháček přichází a znovu objevuje i Blatného. Jak vlastně *Básník* (ne)zapadá mezi další beletristické „životopisy slavných“ poslední doby? Vzpomínám například na *Smrt Múz Marie Michlové*, *Anarchistu Magdaléna Platzové*, *Němcovy Dějiny světla*... Proměňuje se nějak tento žánr, nebo je stabilní už z principu?

JT: O kousek výše zazněly zmínky o Křesťanovu Nejedlém a Doležalovu Toufarovi — to mi přijde asi jako případnější kontext. Obě ty knihy jsou skvělé, úžasně heuristicky bohaté, dobře napsané. Plus ještě něco: je v nich jakýsi přesah. Myslím, že Reinerův Blatný patří spíš do této kategorie, třebaže mu chybí, jak již bylo zmíněno, poznámkový aparát a tak dále. Všechny tři knihy jsou odpracované a také slovesně velmi na úrovni. Tento způsob mi přijde nosnější než knihy tří zmíněných autorů výše (Michlová, Platzová, Němec): v nich se nějak moc nahání umělečno, spíš než že by se prostě psaly knihy o lidech, kteří za to stojí. Touhle „francouzskou nemocí“ Reiner, Doležal ani Křesťan netrpí. A přitom — ký div — jejich knihy jsou i literárně kvalitnější než ty, které se rozhodly být primárně (vysokou) literaturou. Doležal, Křesťan a Reiner mají také daleko větší potenciál zasáhnout širší čtenářstvo, kterýžto potenciál se už i kapitalizoval — minimálně v případě Doležalovy knihy.

JK: Jen bych doplnil, že Doležalův portrét života Josefa Toufara se od Reinerova neliší jen precizním poznámkovým aparátem, ale též absencí jakéhokoli „vymyšleného“ dialogu (odpusťte mi ten výraz). Možná je přeci jen *Básník* někde na půl cesty mezi oběma kategoriemi.

Jaký je váš Ivan Blatný ve srovnání s Reinerovým *Básníkem*?

JT: O moc jiný asi není, byl ale do této knihy méně úplný. Možná ho oproti Martinu Reinerovi vnímám jako většího mazánka, kterému když o něco jde, tak si i velmi prag-

maticky dokáže pomoci (třeba to, jak se hlásí do delegace na cestu do Paříže). Víc mi vychází také jako takové malé house, které když uvidí někoho prvního, kdo je větší než on, tak se za ním vydá, tedy jako ten, kdo ve všech vztazích byl tím opečovávaným, slabým, neschopným se o sebe sám postarat.

JK: „Můj“ Ivan Blatný je především bytostným lyrikem, jedním z největších u nás. Na tom nic nemění poznání stejnojmenné literární postavy. Martinu Reinerovi jsem ale vděčný za vědomí mnohých souvislostí básníkova života, v jistém smyslu též za soukromou „demytizaci“ Blatného osobnosti, za nesamoučelný výběr veršů a v neposlední řadě za výjimečný čtenářský zážitek. Už dlouho mi šest set stran neubývalo tak rychle.

PM: Blatný pro mne neexistoval ve smyslu postavy, důležité figury, znal jsem pár fragmentů... Nyní k básním přišel velký příběh, od kterého se budou odvíjet interpretace literatury dvacátého století. Každý autor diplomky, studie, díla rád sáhne po občerstvení v dobře propracovaném životopise básníka, který měl život jako z románu.

Za sebe jen řeknu, že *Pomocná škola Bixley* pro mne kdysi byla jedním ze zlomových čtenářských zážitků. Zároveň jsem ji vždy vnímala tak, že se vynořila ze zapomenutí, jako sotva slyšitelný zvuk vzdáleného signálu, který by byl málem přeslechnut. Reiner tu mlhu okolností vzniku částečně rozfoukal. Z tajemna vystoupil plastický obraz léčeben, stáří a poté smrti. Já nevím, co jsem si tenkrát představovala, že se v té Anglii mohlo dít, ale ta odhalená tragika všednosti potvrzuje, že v něm bylo víc tajemství, než by jeden myslel.

Petr Minařík je spolumajitel nakladatelství **Větrné mlýny**.

Jiří Trávníček je literární kritik, historik a čtenářolog. **Jiří Krejčí** je esejista a literární kritik.



Dobře slisovaná antologie



Petr Adámek

***Briketa. Ostravská poezie
a poezie o Ostravě 1894—2014,*
edičně připravil Ivan Motýl,
Větrné mlýny, Brno 2014**

„Sestavení antologie je umění a není dáno každému; je k němu potřeba pokory, trpělivosti, lásky a zvláštního citu (čichu) pro krásu: je to jako restaurování přemalbami pokažené fresky — z prachu a nánosů vybrat ty pravé, ty dosud znějící a příznačné básně, verše, slova ukazující autentickou tvář toho kterého básníka.“ Slova Ivana Slavíka zní jako všepjatná definice, avšak Ivan Motýl svou knihou dokazuje, že antologie může být také pozoruhodným a rázným gestem.

Tím pozoruhodným gestem Ivana Motýla je míněna okázalá subjektivita, s jakou svůj záměr uchopil. Chtělo by se nad tímto typograficky černobíle řešeným svazkem vytknout protichůdné slovo *pestrost* (nikoli bez asociace na Landsmannovy *Pestré vrstvy*), nebo jiný, rovněž asociativní pojem *halda*.

Ačkoli podtitul označuje časové rozpětí vzniku zastoupených textů lety 1894—2013, jejich řazení v knize neurčuje chronologie, nýbrž čtrnáct tematických oddílů. Proto spolu mohou sousedit J. H. Krchovský se Lvem K. Karvinským (díky ohlasu Bezručovy básně „Kdo na moje místo“), proto může po Vilému Zavadovi následovat Roman Polách, narozený v roce 1986. Všechny básně doplňuje na levé protilehlé straně medailon autora, a to i tehdy, je-li autor zastoupen víckrát, což v některých případech má svá úskalí: je vskutku nutné čtyřikrát uvádět,

že Petr Motýl (editorův starší sourozenec) žil v Ostravě mezi lety 1975—1988?

Uznání zasluhuje Motýlova práce při sběru rozličných rešerší: medailony oživil úctyhodným množstvím dobře volených citací z rozhovorů, recenzí a různých vzpomínkových textů. Chválu zasluhuje i plnokrevné podání: o Českoslavu Ostravickém se dočteme, že „matku ztratil při porodu, štěstí v Americe“, o Martinu Fryčovi, že byl „největší krasavec v ostravském undergroundu ze sklonku normalizace“. Stejnou šťavnatost vykazují i úryvky z denního tisku (ale také policejních hlášení, úředních materiálů a podobně), které uvozují jednotlivé oddíly. Představují jakousi trest poetiky, která bývá kraji přisuzována, poetiky tvořené dryáčnictvím a melancholií, bezuzdným pijáctvím i stachanovskými pracovními výkony.

Literárnímu zeměpisu navzdory

Motýl očividně komponoval knihu s velkou chutí, jako milovník poezie, jemuž je možné leccos vytknout, nikoli však nedbalou práci. Je tedy bezpodmínečně nutné chápat *Briketu* — ve shodě se samotným editorem — jako „zcela subjektivní výlisek“, neboť jedině tak lze pardonovat „prohřešky“, které by reprezentativní čítance prošly jen stěží, jako například skutečnost, že od Petra Bezruče zde najdeme pouze jednu jedinou báseň, a sice proslulou „Ostravu“. Opavan Petr Bezruč bývá s vlastivědnou samozřejmostí vnímán jako básník pro Ostravsko přímo erbovní, kterážto okolnost mohla editora přimět k jakémusi zavzdorování proti vžitému stereotypu, ačkoli zde celý jeden bezručovský oddíl najdeme (s výmluvným názvem „Bezruč na každém rohu“), s texty rázu oslavného (Machar, Hora, Seifert) i parodického (Kozelka). Podobné překvapení může nastat i v případě Jaromíra Nohavici (dodejme mladšího, v antologii je zastoupen i jeho otec), jehož „nejostravštější“ texty „Až to se mnu sekne“, „Fotbal“ či

„Ostravo“ v *Briketě* nenajdeme (vysvětlení, proč byla zařazena právě „Mladička básnička“, poskytne strana 364).

I když podle samotného editora „řada místních básníků jednoduše chybí“, nikdo podstatný — zdá se — nezůstal opomenut. Naopak, přítomnost některých jmen (Karásek ze Lvovic, Bořivoj Kopic, Marie Glabazňová) zřejmě překvapí. Motýl se zdaleka nesoustředil na autory, které k Ostravě váže rodácké pouto nebo dlouhá léta pobytu, v jeho knize je Ostrava mnohostěnem, v jehož plochách se odráží všechny možné souvislosti s městem spjaté. Této antologii by přiléhala slova vypůjčená od Jiřího Veselského (zastoupeného zde dvěma knižně dosud nepublikovanými básněmi): „dobrodružná nestálá kniha“.

Na adresu skvělého grafického řešení Kateřiny We-wiorové lze odeslat jen jednu výtku: pisateli těchto řádků bílý tisk na černém papíře zne-možnil podtrhávky tužkou!

Kdo zdvihne můj štít?

Vraťme se ještě k Bezručovi: ten je tu — mimo zmíněný dvanactý oddíl — zpřítomněn ještě prostřednictvím svých napodobitelů či následovníků. Ovšem označíme-li za epigona Lva K. Karvinského, pak jen proto, že Bezručův vliv na tohoto (na rozdíl od „slezského barda“) skutečného horníka je evidentní, jinak jde o označení nepřesné (i to Motýl zmiňuje), a to z důvodů nepopíratelných kvalit Karvinského úsporných veršů, kterými dokázal vyjádřit celou tragiku jednoho osudu: „Třicet putyk kolem cesty / stojí jako na číhané.“ Jedna jeho báseň se dostala do Wernischova *Quodlibetu*, třetího svazku zapomenutých, opomíjených a opovrhovaných autorů. A stejně jako odtud bylo by záhodno také z Motýlovy antologie vytáhnout leckterého zapomenutého autora na světlo a představit jej v širším rozsahu. Ivan Motýl — podobně jako právě Ivan Wernisch — uchraňuje před zapomenutím i díla autorů, kteří svůj talent rozvinout ani nemohli. Patří k nim novinář Alois Rybka, jehož báseň „O horníkově srdci“ z roku 1930, v níž se jistě odráží i jeho vlastní trápení (ve svých osmadvaceti spáchal sebevraždu), představuje v rámci celé knihy jeden z vrcholů.

Patrně nejvýznamnějším bezručovským nikoli napodobitelem, nýbrž následovatelem byl v laštině písíci Óndra Eysohorský (vlastním jménem Ervin Goj). Čtenáři *Hosta* se s jeho dílem i životními osudy mohli setkat díky pásmu „Portrét: Óndra Eysohorský“ uveřejněném v čísle 1/95, obsahujícím mimo jiné Šaldovu předmluvu k Eysohorského prvotině, kterou později bránil před kritikou ostravského básníka Zdeňka Vavříka (v *Briketě* představeného jednou básní), jemuž Eysohorského *Spiwajuco piasč* (Zpívající pěst) připomínala „pustý veršotepecký

šutr“. F. X. Šalda proti Vavříkovi obhajoval i sebe: „Nepřečnuji nikterak Eysohorského, nekladu ho zejména nad Bezruče, který jest mi mnohem větším básníkem než Eysohorský. Všecko, co jsem učinil, bylo jen, že jsem jeho debut doprovodil slovem, v kterém jej pokládám za opravdového básníka hodného pozorů; a na tom trvám.“

Soudružka Ostrava

Editor takovéto antologie nemohl pominout období socialistické. Vzhledem k tomu, že jeho notu do určité míry předjímá samotný Bezruč a mnozí po něm, nepůsobí podobné verše v tomto kontextu jako pěst na oko. Vyvolává-li Brouskova Čítanka českého stalinismu v řeči vázané *Podivuhodní kouzelníci* častý smích mimo jiné proto, že se v ní k heroickým pracovním výkonům zavazují nejčastěji

ti, jejichž zkušenost s fabrikou nebo šachtou končila nanejvýš exkurzí, pak v přítomné *Briketě* kouzlo nechtěného, pravou „sorelu“ vždy nezbytně doprovázející, nemá onu jiskřivou

účinnost. Tak jako nám smích nad budovatelskými verši Konstantina Biebla hořkne při vědomí jeho nešťastného konce, tak ani raná tvorba a politické postoje Jaromíra Šavrdu nebudou působit směšně, ale spíše tragicky. O významu tohoto muže, jemuž dvojnásobně věznění v době normalizace ukrátilo život, svědčí i vzpomínka novináře Jana Krále, podle které první kroky Václava Havla při jeho návštěvě Ostravy v roce 1990 vedly k Šavrdovu hrobu.

Benátské mosty a ostravský trh

Mezi básnickými antologiemi různého zaměření zaujmají ty, jejichž tématem je „genius loci“, zvláštní postavení, *Briketa* k nim rozhodně patří: jejich význam je — s trochou nadsázky řečeno — antiglobalizační. Nejde tu o nějaké regionální literátství, lokálpatriotismus a kdovíco ještě, ale o potřebu nezaměnitelného místa, k němuž se upínám, z něhož vycházím, případně unikám.

Říká se o Benátkách, že nejsou podobné žádnému jinému městu na světě. Postihnout jejich jedinečnost se několikrát podařilo Janu Zrzavému. Přibližně ve stejných letech maloval své pohledy na ostravské haldy. V roce 1943 dedikoval Óndra Eysohorský svou báseň „Wénecyjské mosty“ Borisi Pasternakovi, který téhož roku publikoval v týdeníku *Literatura i iskusstvo* své překlady pěti Eysohorského básní, mezi nimi i „Zéleninovy téřh w Ostrawě“. Poezie je pouze jedna. Stejně jako Benátky, stejně jako Ostrava.

Autor je esejista a rozhlasový scenárista.



Všichni o mně vědí, že jsem marxist levý



Vladimír Stanzel

**Zdenko Pavelka — Petr Uhl:
*Dělal jsem, co jsem považoval
za správné*, Torst, Praha 2013**

Uhlovo „*Děláná*“ zcela jistě osloví stoupence nové (i staré) levice, cenné bude také pro historiky či *hominibus politicis*, pro ostatní podmnnožiny obce čtenářské se však stane spíše nezáživnou četbou, mnohde ne zcela srozumitelnou a plnou paradoxů. Přitom Petr Uhl je rozhodně zajímavou osobností, která může být inspirativní i pro lidi stojící na opačném pólu politického spektra. Docílit něčeho podobného však zpovědník Zdenko Pavelka ani sám Petr Uhl zjevně nechtěli.

Přibližně o čtvrt roku dříve spatřily světlo světa paměti Uhlova jen o něco málo staršího vrstevníka a také výrazné osobnosti českého disentu Milana Uhdeho. Zatímco jeho *Rozpomínky* leckoho dráždily svou introspekci, váhavostí a flagelantstvím, při četbě Uhlových pamětí mohou iritovat spíše opačné rysy — extroverze, bojovnost, hluboké přesvědčení o vlastní pravdě a jen minimální potřeba podrobit ji kritickému zkoumání (za zmínku ještě stojí, že Uhde jako humanitně vzdělaný umělec psal své vzpomínky sám, zatímco Uhl jakožto technokrat vsadil na dialog, který s ním vedl kolega z *Práva* Zdenko Pavelka). Obě knihy jsou však komplementární a umožňují vidět poměry panující v československé společnosti (a v di-

sentu samotném) hlavně v době normalizace plastičtěji a ne tak zjednodušeně, jak bývají často zobrazovány oficiální polistopadovou „hagiografií“.

Čas dětství a internacionály

Problémem knihy je, že nadměru zajímavý životní příběh je nutno z textu doslova dolovat, protože je skryt za mnoha informacemi důležitými hlavně pro samotného Petra Uhla. Uhlova paměť je rozbíhavá (mnohdy podpořená dobovými zápisky, jindy naopak jen nepřesnými vzpomínkami a domněnkami), chybí jí pevné otěže, které se Pavelka rozhodl nepoužít, pravděpodobně proto, že Uhl je jen těžko zkrotitelný. Mnoho zajímavých životních okamžiků, které by stálo za to hlouběji analyzovat, zůstane bez povšimnutí; analogicky se to děje tam, kde by bylo záhodno vysvětlit nějaký teoretický koncept, vyřešit zjevný rozpor. Zkrátka a dobře názorová a lidská blízkost mezi zpovídaným a zpovídacím je v tomto případě společnému dílu spíše na škodu.

Kniha, rozdělená do dvou nestejně rozsáhlých oddílů, začíná stručným nárysem dětství a dospívání, větší prostor dostane teprve vysokoškolské studium, neboť během něj se Uhl osobnostně dotvořil a začal být veřejně činný, a s ním ideologické tání a společenský kvas let šedesátých. To mu umožnilo scestovat velký kus Evropy, navázat styky hlavně s francouzskými studenty a soudruhy, ale i s Němci, Poláky, Italy či Rusy a položit základy pro své politické přesvědčení, jímž se stal revoluční marxismus, respektive radikální socialismus (text je v tomto ohledu terminologicky notně rozkolísaný). Politickému zrání napomohly zejména kontakty s členy francouzského studentského hnutí a Čtvrté internacio-

nály (trockistické), které jej posléze vedly k založení Hnutí revoluční mládeže, za jehož činnost a za aktivity související s pražským jarem byl v roce 1969 zatčen a odsouzen k čtyřem letům nepodmíněně.

Labyrintem jmen, dat, událostí

Nejrozsáhleji jsou zmapována léta normalizace, činnost Charty 77, Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných (ten Uhlovi vynesl další, tentokrát pětiletý pobyt za mřížemi v letech 1979—1984), Československého helsinského výboru, Memorialu, vydávání *Informací o Chartě 77* a působení Východoevropské informační agentury (VIA).

Letům porevolučním se věnuje druhý oddíl knihy, zachycující Uhlovu činnost coby poslance Federálního shromáždění za Občanské fórum, ředitele Československé tiskové kanceláře, šéfredaktora *Listů*, redaktora *Práva*, vládního zmocněnce pro lidská práva, předsedy Rady pro národnosti, Rady pro lidská práva a Meziresortní komise pro záležitosti romské komunity a mnohé další aktivity, jimž se neúnavně věnuje až dodnes. Smlčeno nezůstává ani jediné přímé stranické politické angažmá v jeho životě — ve Straně zelených (2002—2007). Paralelně se společenskými událostmi sledujeme samozřejmě i Uhlův soukromý život — rodinný, pracovní, ztráty a nálezy lásek, přátel, iluzí —, jenž je však nerozlučně spjat se společenskou angažovaností, protože Uhl je zoon politikon par excellence. Nechybí ani přílohy — fotografie a zásadnější Uhlovy texty.

Nad touto zajímavou životní matérií se ovšem klene nespočet digresí, politických a společenských proklamací, jmen, dat, uskupení, schůzek a událostí, které ji poněkud přidušují. Ačkoli ukazují Uhlovo jedinečné postavení v rámci disentu, zaujmou spíše historiky evropského levicového hnutí než běžného čtenáře. Ten bude zápatit i s notnou entropičností celé knihy — například již v první kapitole nazvané Válečné dítě Uhl odskočí tu do let šedesátých, k první marxistické knize, která jej ovlivnila, tu do roku 1978 k debatě s některými chartisty o ruské revoluci. Často se pak stane, že se jedna a táž informace v textu objeví vícekrát — například o sporu s Václavem Bendou při vydávání *Infochu* se dočteme v okolí 250. stránky a poté znovu na stránce 309, aniž by se podstata sděleného nějak prohloubila či zpřesnila. Podobně se o tzv. Lex Móre zmiňuje na stranách 198 a 397. Toto vše ztěžuje orientaci v textu a pochopitelně narušuje i čtenářský komfort.

Kdo ví, proč jsem marxist levý?

Největší slabinou publikace je ovšem fakt, že nedá jasnější odpověď na otázku, kdo vlastně Petr Uhl je, případně proč je právě takový, jaký je. Celý život je přesvědčeným marxistou, ale z textu se nedozvíme, jak si dokázal víru v Marxovo učení uchovat navzdory tomu, že na vlastní kůži zažil, kam pokus o uskutečnění jeho idejí vedl (a že šlo o selhání celosvětové, netřeba připomínat). Dnešní, mezi stoupenci levice velmi oblíbený, argument, že zde komunismus vlastně nikdy neexistoval, se sice v knize objeví, ale není nijak vysvětlen či rozveden. Chybí jakákoli hlubší reflexe politických zločinů padesátých let, hledání jejich kořenů, nikde nenajdeme sebemenší pochybnosti nebo rozvahu o tom, jestli (případně proč) je marxismus opravdu tou jedinou správnou odpovědí na systémové lapy kapitalismu.

Čtenář se může oprávněně ptát, jak je vůbec možné, že člověk, který celoživotně bojuje za lidská práva jedince a menšin, souhlasí s revolucí, dokonce permanentní, když ta vždy znamená, že lidská práva celých skupin jsou pošlapávána. Proč Uhlovi, bývalému členu Československého svazu mládeže, vadí, že mnoho stoupců antikomunismu prošlo členstvím v nástupnické orga-

nizaci — Socialistickém svazu mládeže? A proč je pro něj antikomunismus nejhorší pohromou či nemocí dnešní české společnosti? (Vzhledem k tomu, že je schopen o komunistickém zločinci Pichu-Tůmovi napsat, že je v jistém smyslu tragická postava, takové striktní odsouzení politického postoje poněkud šokuje.) Jak je možné, že Uhl jako bojovník proti lustracím vyhrožoval Egonu Bondymu v roce 1990 zveřejněním toho, co ví ze spisů StB, pokud vstoupí do klání mezi Občanským fórem a politickými stranami?

Tyto otázky mohl a měl předjímat Zdenko Pavelka jako ten, kdo interview řídí a zastupuje potenciálního čtenáře. Nestalo se tak a důsledkem je, že Uhlův obraz se místy naprosto zbytečně zplošťuje na *sui generis* hlasatele ideologie. Knize schází tah, přílišná faktografičnost z ní dělá namnoze nezáživně působící suchopár. Přitom Uhlova zásadovost, to, jak dokázal čelit tlakům normalizace, zarputilost a odvaha, s jakou šel do konfliktů, intelektuální a mravní potenciál, kterým vládne — to vše mohlo být přetaveno v silné a strhující čtení o neutuchajícím boji člověka, intelektuála za svobodu. Sám Petr Uhl i čtenáři by si takovou knihu určitě zasloužili.

Autor je literární kritik a učitel.

Rozpor životní praxe a ideálů opozičního marxisty ve východním bloku zůstává cudně zahalen



Snaha truchlit



Zdeněk Staszek

Ján Rozner: *Sedm dní do pohřbu*,
přeložil Milan Schulz,
Prostor, Praha 2014

Ján Rozner byl za normalizace vymazán ze slovenského vědomí. Dramatik, kritik, dramaturg, překladatel a manžel Zory Jesenské, také veřejně činné intelektuálky a mimo jiné překladatelky kontroverzního slovenského vydání Pasternakova *Doktora Živaga*, se provinil jako mnozí další tím, že byl, kým byl. V roce 2009, pár let po své smrti, se ale na slovenskou kulturní scénu vrátil. Vzpomínkový román *Sedm dní do pohřbu*, napsaný v nucené emigraci v Mnichově během sedmdesátých let, okamžitě získal status jednoho z nejdůležitějších poválečných děl.

Sedm dní do pohřbu přitom nevypráví téměř žádný příběh, neobsahuje výrazný dramatický oblouk nebo — kromě hlavního hrdiny — zapamatováníhodné postavy a není plný esejistických výprav za totalitou, komunismem či bezprávím. Naopak, Roznerův román je navýsost intimní zpověď o smrti milovaného člověka, pokusem o rozloučení, vyrovnáváním se s vakuem po zesnulé manželce. Výjimečný a důležitý román z takového v literatuře poměrně běžného námětu dělá hned několik navzájem propojených prvků.

Předně jde o to, kdo umřel, kdy a kdo o tom vypráví. *Sedm dní do pohřbu* je prakticky autobiografické dílo a otevřeně vypráví o dění kolem smrti Zory Jesenské,

kteřá zemřela v roce 1972. Jesenská se přitom značně angažovala v roce 1968, pocházela ze společensky důležité rodiny Jesenských — její strýc byl známý spisovatel a politik Janko Jesenský — a hlavně svou překladatelskou a literární činností formovala slovenskou kulturní a především literární scénu směrem k Západu, pryč od socialistického realismu. Vedle zmíněného *Doktora Živaga* překládala — spolu s manželem — třeba Shakespeara nebo Šolochova. Osud Zory Jesenské a Jána Roznera se po roce 1968 podobal většině příběhů aktivní inteligence ze šedesátých let: odsun na společenský okraj, prakticky žádná příležitost k profesní realizaci, izolace, vypočítavá odtažitost mnohých příbuzných a známých.

Ján Rozner pak v *Sedmi dnech do pohřbu* vypovídá o tom, co se stane, když člověk fyzicky zemře pár let poté, co zesnul společensky i politicky. Důležité je, že nevypráví v první osobě, ale ve třetí, o bezejmenném hrdinovi, který v přítomné smrti prožívá absurdní normalizační scénky, přičemž chce prakticky jedině — truchlit. A díky er-formě se osobní, autobiografické vzpomínání mění na román o vzpomínajícím, smutném muži.

Absence centrem

Jak napovídá název, rámeček knihy tvoří časový úsek od smrti Zory Jesenské po její pohřeb. Jednotlivé kapitoly popisují jednotlivé dny, sem tam i noci. Samotný obsah *Sedmi dní* se ovšem odehrává na mnohem velkorysejším časovém poli, hlavní hrdina totiž během týdenního zařizování neustále bilancuje: vztah k Zoře a jejich manželství, vlastní život, osudy státu a republiky.

Rozner se naštěstí projevuje jako velmi bystrý a citlivý pozorovatel schopný kritické reflexe, navíc z každé stránky je zřetelné, že inspirací pro napsání románu pro něj byla Zora a všeobecně zkušenost se smrtí — manželky, matky, neteře —, a nikoli zášť vůči normalizované

společnosti. Pokud by bylo nutné *Sedm dní do pohřbu* nějak onálepkovat, patrně by knize nejvíce slušela visáčka s nápisem „existencialistická“. Rozner jde na počátek a vychází z fyzická, z tělesných příznaků nemoci, chřadnutí člověka i jeho mysli, je fascinován přelepenými ústy mrtvolky i neživou hmotou, která donedávna představovala středobod jeho světa. Smrt v Roznerově podání je vyloženě lidská záležitost, stojící mimo společnost i dějiny. S ní se každý vypořádává sám. Na vše ostatní už si nicméně klade nárok rodina, společnost i stát.

Jako byla manželka úhelným kamenem Roznerova života, její absence je základním kamenem jeho románu. Najednou je to on, kdo musí komunikovat s rodinou i známými, už nemá po boku bezprostřední a příjemnou ženu, vedle níž může hrát rozpačitého distingovaného intelektuála. Zmizela ona a objevili se oni. Namísto konkrétního člověka se do jeho osobního prostoru derou cizí představy o něm, namísto inteligentní, citlivé a pečlivé Zory s tichou zálibou v zahradničení a turistice se objevuje osobnost, Překladatelka, ta, co přeložila Dostojevského, Tolstého a další. Každý mu v dobré víře chce předat svou paměť. Hlavní hrdina ani nestihne vstřebat setkání se smrtí a odchod partnerky a ještě neusazený obraz už je vytlačován cizí představou o tom, kdo byla, co se jí líbilo, co a koho měla ráda. Při zařizování parte, posmrtné masky nebo samotného pohřbu v domovském Martinu se Zora proměnila z jeho tiché, zklamané intelektuálky, ze smutného těla s přelepenými ústy ve zmeř představ, vztahů a něčích vzpomínek.

Minulost klíčem

Hlavní hrdina se snaží tomuto tlaku odolávat urputným vzpomínáním i omezením komunikace. Nemůže ale prchnout povinnostem spojeným se smrtí, organizací pohřbu, obvolávání známých, řešení vlastní finanční situace. Na scénu neustále vstupují postavy připomínající další a další úkoly spojené s pohřbem. Jestliže rodina a přátelé Roznerovu hrdinovi ztěžují, ne-li znemožňují truchlit, společenské konvence a občanské povinnosti tuto tíhu organizují.

Ján Rozner nenápadně rozšiřuje záběr svého románu. Na existencialistický základ o smrti pokládá vrstvu za vrstvou. Manželčinu společnost nahradili rodina, přátelé a známí, v nich ovšem rezonují společenské změny, doba i konkrétní politická atmosféra uvnitř státu. Roznerovi tak nezbyvá než se ve svých vzpomínkách vypořádat i s tím. Do krásné historie zamilovanosti, výletů do Tater

a společného překládání vtrhávají i trpké vzpomínky na padesátá léta a změny zaměstnání, znovu se rozčiluje při myšlence na rok 1968. Jak si vyložit zájem nebo naopak nezájem některých blízkých? Podle jakého jiného klíče než dle minulosti, tak úzce spjaté s politikou, zvat pozůstalé k ryze osobní události pohřbu? Co jiného vysvětlí snahy některých udělat ze Zory Jesenské mučednici? Z pokusů o pláč se rázem stalo přemítání o společnosti.

Pohřeb hranic

Poslední vrstva se zřetelně objeví až na posledních stránkách, kdy příslušníci Bezpečnosti pánovitě povolují pohřeb, buransky se ptají na osobu Leoše Janáčka a dělají problémy při samotném obřadu: ideologie, normalizace a systém. Komunistický režim se dostal do úzkých, protože zemřela osoba, kterou nechal zmizet již před lety. Svou fyzickou absencí podtrhla a zdůraznila absenci společenskou, připomenula svou kulturní smrt i své hrobníky. Komunismus doposud nezvítězil nad smrtí ani pohřbíváním.

Byla by ovšem chyba číst *Sedm dní do pohřbu* hlavně jako obžalobu komunismu, jako záznam o pokřivené době, jak činí někteří kritici. Na takovou interpretaci je Roznerův román až příliš vrstevnatý a nadměru zaplněný lidským smutkem. Čtení *Sedm dní* by nemělo trpět tím, čím utrpěl pohřeb Zory Jesenské, čili skutečností, že se odehrává na Slovensku v roce 1972. Dějinný kontext knihy — vydání v postkomunistické společnosti, která se ještě přes svou minulost zcela nepřenesla — zde soupeří s její výpovědí, stejně jako režim zápasil se skutečnou smrtí Zory Jesenské.

Ján Rozner se pokusil říci něco více než jen „Ty kurvy!“ z posledních stránek. Chtěl především napsat, co všechno jej k tomu vedlo, komu všemu spílá. Už proto nelze *Sedm dní do pohřbu* zredukovat na pouhé historické svědectví — smrt je ze své podstaty ahistorická a dějiny pouze přihlížejí smutečnickému průvodu. Vše ostatní ale historické a svým způsobem politické je. Hlavní hrdina i autor se tak ocitl na hraně mezi existencí osobní a společenskou. Hlavní hrdina zvládl zorganizovat pohřeb a Ján Rozner si literárně vynahrátil oněch sedm ukradených dní a pokusil se konečně truchlit, se vším, co k tomu patří — steskem, hněvem, vzpomínáním, obviňováním, strachem, nejistotou.

Autor je redaktor Hosta.





Příběh téměř alternativní

Dobrodružství — tajemno — historie aneb Velmi zdařilý prozaický debut

★★★★

Prusko-rakouská válka z roku 1866 vždy přitahovala pozornost domácí historie; z nedávné doby stačí připomenout obsáhlou dilogii vojenského historika Josefa Fučíka. Jedním z důvodů tohoto zájmu může být fakt, že se jednalo o jediný válečný konflikt druhé poloviny devatenáctého století, který se odehrál na našem území. Navíc bývá mnohdy vykládán jako jedna z proher českého národa, neboť mladí Češi v tomto nelehkém boji položili nemálo životů za monarchii, která se Čechům o rok později „odměnila“ rakousko-uherským vyrovnáním, při němž nedošlo ke kýžené federalizaci.

Od sedmdesátých let minulého století se prusko-rakouská válka stává také látkou české historické prózy, a to především zásluhou Vladimíra Körnera a trojici jeho temných novel *Svíbský les* (1975, 1986), *Post bellum* (1986) a *Život za podpis* (1989). Ke Körnerovi nedávno přibyli dva prozaici mladší generace. V předvečer prusko-rakouského konfliktu se odehrává i fantasmagorický příběh

Petra Stančíka *Mlýn na mumie aneb Převratné odhalení komisaře Durmana* (nominace na Cenu Josefa Škvoreckého), nabízející jakési panoptikum nejrůznějších pikantérií zaniklého světa předminulého století. Druhým z nich je prozaický debutant Jakub Dotlačil (1979), který v *Jiných životech Hynka Harra* zvolil uměřenější a méně karnevalizační přístup. Nicméně ústřední tematická linka je zde podobně přitažlivá: válečný konflikt je tu totiž umně propojen s počátky české parapsychologie.

Titulní hrdina se čirou náhodou seznámí s nepočetným osazenstvem České parapsychologické společnosti, jejímž předsedou není nikdo menší než poslanec říšské rady František Brauner. Pánové jsou přesvědčeni, že svými telepatickými schopnostmi, jež nazývají synchronií, dokáží pomoci rakouské armádě v nadcházejícím boji s Prusy. Hynek, v němž kolegové objeví nebývalý talent, se spolu se společností vydává na výpravu do Berlína, kde se mají zmocnit pruské vojenské strategie. Hynkovou motivací je přitom snaha zavděčit se svou službou ve prospěch monarchie potenciálnímu tchánovi...

Metoda synchronie spočívá v jakémsi ideálním naladění telepata na hostitele, přičemž spojení zajišťuje médium držící za ruku na jedné straně „dárce“ myšlenek, na druhé straně jejich „příjemce“. Přitom celá bytost telepata přijímá identitu svého hostitele (odtud také název románu). Právě doba, po kterou trvá ona telepatova přeměna, hraje v příběhu důležitou úlohu a je jí v závěru překvapivě využito. Jakkoli prusko-rakouskou válku nakonec neovlivní čeští parapsychologové ani jejich němečtí kolegové, mistrné vyústění přece

jen ponechá čtenáře na pochybách, není-li na dávno zavřené parapsychologii alespoň zrno pravdy.

I bez závěrečných poznámek obsahujících přehled použité literatury je patrné, že Dotlačil nezanedbal odbornou přípravu, aniž by ovšem čtenáře obtěžoval přebytečnými detaily. Za zmínku stojí až naturalistické vylíčení Hynkovy účasti v bitvě u Trutnova, výtečná a mrazivě vtípná je pasáž konfrontující v zázemí vedenou řeč polního podmaršálka s poněkud odlišnou realitou vlastního boje. Podobně zdařile je popsána cesta českých parapsychologů do dělnické kolonie na berlínské periferii. Sugestivní pasáž může připomenout Dickense i Balzaka, s jejich schopností zachytit „bahno velkoměsta“.

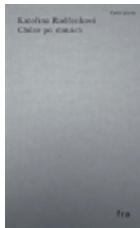
Za méně povedenou považuji archaizující nápodobu přímé řeči některých aktérů, obzvláště poslance Braunera, jež není důsledná a jde proti autorovu záměru po co nejpřesvědčivější autenticitě. Přestože nemám v úmyslu autorovi radit, použití personálního vypravěče by bylo mnohem vhodnější — osobně se mi podařilo s protagonistou poměrně rychle sžít a při každém návratu ke čtení jsem byl pak zklamán, když jsem seznal neosobní er-formu.

Buď jak buď, Dotlačilův poctivě napsaný příběh má potenciál oslovit širší čtenářské vrstvy, samozřejmě za podmínky, že si jej vůbec povšimnou. Podle mého soudu se jedná o zatím nejlepší letošní debut.

Erik Gilk

Jakub Dotlačil: *Jiné životy Hynka Harra, Host, Brno 2014*





Poezie bez kouzla, zato o autorce

Rozpaky nad oceněnou sbírkou Kateřiny Rudčenkové

★★

Je třeba říct, že sbírky Kateřiny Rudčenkové patřily tradičně k nadprůměru naší poezie, i když jejich kvalita zvolna klesala. *Chůze po dunách* je myslím na chvostu jejich řady a v kontextu naší básnické produkce lze tuto sbírku považovat sotva za průměrnou.

Do nové kolekce je vpašován překvapivý prvek konzumentství a vzhledem k proměně kódu v závěru básně „Krychle“ není jasné, do jaké míry jde o ironický distanc a jednoznačný odstup: „s příjemně najedeným břichem, / ten život na úpatí lesních stráni, / nic se tu neřeší, tichem / obaleno, vše je k popukání.“ Verše „Zlaté hvězdy“ svým pozorováním soukromí cizích osob mají zas v sobě cosi nestoudného, bulvárního — bylo pro mě velkým překvapením, že recenzentky Martínková-Racková i Sieberová báseň zhodnotily jako působivou. Rovněž akcent básně-jediného verše (sic!): „Jak se ty brízy těmi lístky pěkně snaží.“ — to není naivita začátečnice, to je dříve nevídaný posměšný postřeh intelektuálky na vrub archetypální obnovy a soudím, že

právě odříznutí od archetypů se podepisuje na spoustě nepřesvědčivých básní, které jsou viditelně poznamenány snahou je napsat. Sbíрка kromě středogeneračního pocitu zpracovává i záznamy snů a v neposlední řadě je zasažena buddhismem, nicméně významy postrádají onen známý duchovní náboj — jsou z východního systému preparované a v profánním kontextuálním okolí, což s lítostí vnímám jako promarněnou příležitost.

Dedikovaná čísla uvádějí pouze křestní jména — v tomto případě jde o obecně rozšířený nešvar mladých básníků, není to problém pouze *Chůze po dunách*. Celá pokolení před námi uváděla jméno a příjmení. Tím, že autor chce adresáta na jednu stranu skrýt a věnuje báseň například nekonkrétním „Ivance a Erikovi“, věnování ve skutečnosti anuluje: je navenek nepřiznané, nezávazné, nikomu čest neprojeví. Pak ale nemusí být u textu vůbec a lze ho sdělit soukromě. Právě takové dedikace dosvědčují, že básníci neuvažují o své knize jako o projevu veřejném a počítají s tím, že vzhledem k mizivému nákladu si knihu přečte sotva pár přátel obeznámených se situací. Jenže i kniha s minimálním nákladem je projevem veřejným — je k dispozici v knihovnách, je reeditována, zůstává na tomto světě kdykoli připravená ke čtení dlouho poté, co autor zemře. Konkrétně k Rudčenkové: jedna z takových básní je věnovaná Jonášovi (je srozumitelná pouze čtenáři literárně zasvěcenému, ne kterémukoli). Z dalšího čtení vysvítá, že adresátem je básník Hájek. Pokud by příjmení zaznělo hned, zabránilo by se sice rozverným, avšak pro tu chvilkovost spíš nevkusným

tajnosnubným hrátkám s příjemným dotyčným. Není nic hlubšího, čím kolegu oslovit? Právě určitá bezradnost, o čem tak básnířka má psát, z knihy při pozornějším čtení promlouvá: sbírka vcelku podléhá buď nepřírozené snaze o poetizaci (čímž se občas nevyhne šroubovanosti: „vrozená naděje bělostných plachet“), nebo je založena na sebevymezení. Poetickou funkci má v autorčině podání vyplnit převážně demonstrace vlastní životní pozice a postoje. U Rudčenkové je toto v prvním oddíle zesíleno barevnou složkou, kterou se pisatelka vymezuje časově až plakátovým způsobem. Manifestačně zní také „svobodně a jistě vypínající hrud / jako průčelí domů“ a řada dalších veršů. Několik drobných básní o ženské problematice pak sahá do sarkastických tónin a právě ty jsou z knihy nejpřesvědčivější a lze je akceptovat.

Celkově jde malou částí o sbírku poctivou, mnohem spíš těžce vydřenou a ne vždy šťastně uchoopenou — v detailech i v celkovém přístupu. Literu udělenou letos autorce právě za tuto sbírku chápu hlavně jako ocenění kvalit raných sbírek, které z kolotočů cen kdysi vyšly naprázdno. Avšak nemate se tím čtenářská obec, pro kterou byla *Chůze po dunách* označena jako ta hlavní kniha od Rudčenkové? A což teprve, že se stala hlavní knihou ze všech sbírek minulého roku?

Milan Šedivý

**Kateřina Rudčenková:
Chůze po dunách, Fra, Praha 2013**





V průsečíku desátých let

Podnětný příspěvek k dějinám i recepci literatury

★★★★★

Pod vedením Martina Tichého se Michaela Cincialová, Jakub Chrobák, Oskar Mainx, Tereza Matyášková, Aneta Měřinská a Jitka Navrátilová pokusili na základě čtrnácti literárních děl průřezově nastínit různorodé literární tendence desátých let. Těžiště práce spočívá v konfrontaci literárních textů s jejich prvotní kritickou reflexí a pozdějším literárněhistorickým zhodnocením.

Přehledový charakter monografie zajišťuje třináct chronologicky řazených analytických studií, které doplňuje poměrně obsáhlý svazek příloh, zahrnující revidované kritické texty. Analytické studie, které tvoří jádro knihy, přináší v první řadě zásadní bibliografické údaje o počtu a proměnách jednotlivých vydání. Následuje současná literárněhistorická charakteristika díla s přihlédnutím k dobovým proměnám jeho literárněhistorického zhodnocení. Závěrečná část pak přináší analýzu prvotních kritických reflexí, které vyznívají příznakově v souvislosti se současným zařazením díla.

Autoři v tomto střetu odhalují normativní či naopak neobvyklé přístupy k hodnocení literárního díla, které podměnily dobové přijetí či odmítnutí. To umožňují postihnout nejen výchozí kritéria a způsoby myšlení o literatuře, ale také postupné posuny v literárněkritickém myšlení desátých let. Například v kapitole o románu *Drašar* Terezie Novákové Jakub Chrobák mimo jiné poukazuje na převážně realistické prizma, které podmiňovalo prvotní přijetí díla v souvislosti s přesvědčivostí psychologie postavy a přesností historického kontextu, kdežto téměř nepovšimnut zůstal specifický způsob vyprávění, kterým toto dílo překračuje klasický model historického románu své doby.

Publikace slučuje běžnou formu antologie s literárněhistorickou příručkou. Takové pojetí umožnilo nastínit dobovou kritickou praxi ve své nejvlastnější podobě, zachytit a zpřístupnit tendence, které ovlivňovaly „individuální“ soudy a následně literárněhistorické osudy těchto děl. Zároveň poskytlo v minimálně redukované podobě náhled přímo do zázemí literární kritiky. Jedná se o počín odvážný, pokud přihlédnou k inovativnímu charakteru takového postupu, stejně jako mnohonásobně podnětný.

Především zde nahlédneme kritickou praxi daného období v její původní, hodnotícím výběrem dosud neredukované podobě. Publikace proto není příliš vstřícná lineárnímu čtení. Nutně začnete přeskakovat, vracet se, listovat, dohledávat, nikoli však kvůli nedostatkům redakčním, ale právě kvůli množství podnětů a souvislostí, které kniha nabízí. Rozpohybovanost významů a souvislostí

si však zachová funkčnost skrze pevně stanovenou a dodržovanou strukturu.

Desátá léta v podobách kritiky jsou podnětným čtením v několika ohledech. Návrat k probádání kritického mnohohlasí, které se pokouší vyslovit význam díla a které je dále poměřováno v průsečíku hodnocení odlišných literárních aktivit, emancipuje desátá léta jako období, které nelze v dějinách literatury opominout. Zároveň kritické souvislosti, které publikace odhaluje, motivují k reflexím literárněkritického procesu. Tyto reflexe doplňují dobový literární obraz o místa redukována v historických popisech, zároveň však připravují podmínky pro obecněji pojatou, synchronně vedenou diskusi. Je překvapující, kolik způsobů argumentace, na historickém materiálu jasně identifikovatelných jako omezující, překonané, stále nalézáme také v recenzích nejnovějších literárních textů. V nejzajímavějším případě stačí otevřít *Desátá léta v podobách kritiky*, vedle současného literárního časopisu, odmyslet stylistické odlišnosti a sledovat vystoupivší palimpsest.

Počín autorského kolektivu dokazuje, že práce literárních historiků je podnětná především tam, kde zpřítomňuje živý materiál minulosti k vlastní revizi postojů soudobé kritické praxe. Současně dokládá, že střet desátých let dvacátého a jednadvacátého století nabízí množství podnětných kontextů.

Petra Kožušnicková

Martin Tichý a kolektiv: *Desátá léta v podobách kritiky*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2013





Život v díle jednoho malíře

Radosti spolehlivého žánru životopisného rozhovoru

★★★★

Nejsem asi úplně sám, kdo má stále raději knižní rozhovory, zejména pokud jsou usazeny na životopisném základě. Příznak čtenářského stárnutí? To nepochybně také. Knihy tohoto druhu jsou totiž jakousi jistotou: životopis skýtá silnou osnovu, která umí nést i korigovat předvádivé umělosti. Také je v tom únava ze současné prózy, zejména z toho, že čím méně toho má autor co říct, tím se to snaží sdělit „umělečtěji“. A kdo to má pořad snášet? Snad jen čtenářský masochista.

Naopak nezáladnou životopisnou osnovou se postupuje tady, v rozhovoru s ilustrátorem Janem Kudláčkem: narozen v roce 1928, dětství v Dolních Dubňanech nedaleko Moravských Budějovic, vzpomínky na prarodiče, životodárná osa raného dětství maminka — babička — kmotřenka. Doplněna je i mužská linie. Už od počátku je čtenáři dáno najevo, že se k němu obrací malíř, tedy člověk, jenž se umí dívat a dokáže vidět věci v souvislostech výtvarné kultury. Takto například dvě petrolejové lampy z mamčinina věna při-

pomínají osvětlení, které nechává vše v pozadí tmavé, tedy něco šerosvitného. „Baroko v nás,“ soudí Jan Kudláček a dodává: „Je to i strach ze tmy, která pohlcuje všechno.“ Kudláčkovy vyprávění je zejména v těchto částech vedeno velkou vnímavostí vůči místům, aniž se ztrácí smysl pro zachycení lidí a jejich zvyků. Rovněž je zde cosi bytostně výtvarného: přesně dávkovaný poměr mezi figurou a tetelivým pozadím, aktérem a prostorem. Příznáno je i silné pouto k prvotnímu místu a dětství: třeba setkání s medvěďárem, prostírání povísel, kozí mléko. Dětství se pak stává prvním silným imaginativním pramenem toho, kdo se později proslaví jako malíř pro děti. Jeho víly, dudek či ježek, jak kniha ukazuje, jsou obrazy vytahované z těch nejdávnějších slojí paměti. Druhým silným pramenem je víra — nejdříve spíše jaksi folklorně zvyková, posléze stále vědomější a usazenější. Z celého rozhovoru je cítit, že víra a křesťanství nejsou pro Jana Kudláčka tématem nebo inspirací, ale životním principem či zdrojem všeho ostatního.

A co by to bylo za život, kdyby v něm nebyl určující iniciační zážitek? U Jana Kudláčka je to setkání s rodinou Františka Bílka. Vdově po malíři a sochaři se po několika návštěvách zalíbil natolik, že se stal jakýmsi jejím duchovním synem, kterému bylo dopřáno seznámit se s Bílkovým dílem i z těch odvrácených stran. Například vystoupení z katolické církve a přestup k Církvi československé husitské se měl udát hlavně proto, že „Bílek očekával, že bude Michelanelem týhle nové církve“; a od katolíků prý vystoupil, „když mu děkan v Chýnově vykázal jeho Golgotu z chrámu“. Dozvídáme se,

že i mnoho památek po Bílkovi se někde rozuteklo.

Dochází také na učitele a přátele. To už snad nejsou zlomy či iniciace, ale určující posuny — například Vratislav Nechleba, Jaroslav Šerých, František Nepil. Nechybí ovšem ani část věnovaná rodině a vlastní tvorbě. Jan Kudláček se nepouští do nějakých ramenatých vyznání, nesouká ze sebe velké metafyzické pravdy, k nimž se dopracoval, spíše jen líčí a popisuje okolnosti toho nejpodstatnějšího, co se mu v tomto směru přihodilo.

Tazatel Pavel Kryštof Novák rovněž ctí moudrost životaběhu, který má na jedné straně svou logiku, na druhé i dostatečnou pružnost, takže dává možnost ponoukat Jana Kudláčka, aby si ve svém řečišti na nějaké to určující téma tu a tam zameandroval. Moc pěkná je kapitola o vodních a o tom, kde se u malíře vzali. Své místo si zde najdou i kytičky, další výrazný topos Kudláčkova malování, který se sem dostal jednak přes dětství, jednak přes Jakuba Demla: „Proč táhnu k bodláku — nevím.“

Úhrnem: je to knížka vlídná, usazená, pevná a oslovující. Ne představení strhujícího vyprávěče, ale vlídné posezení s příjemným společníkem. Navíc společníkem, jehož všichni tak nějak známe (*Hrajeme si u maminky, Studánko rubínko* a tak dále), aniž tak úplně víme, že se ten, kdo tohle namaloval, jmenuje Jan Kudláček.

Jiří Trávníček

Jan Kudláček — Pavel Kryštof Novák: *Jako když mávne motýlím křídlem (povídání s Janem Kudláčkem)*, Motýlek, Moravské Budějovice 2013



Sensoriem srdce

Texty spojují motivy konkrétních míst, prostorů chápaných jako impulsy k duchovnímu pohybu

★★★★★

Barokní vzepětí ve smyslu uchopování světa nebeského skrze tento náš vezdejší vzbuzuje titul sborníkového charakteru. Přispělo do něj dvanáct současných autorů z nejrůznějších oborů (od teologie přes přírodovědu po například filmovou vědu), kteří se soustředí na duchovní charakteristiky rozličných prostorů (Antarktida, vysvěcený prostor, mateřské lůno, *genius loci* Brna); žánrově tu s příklonem k eseji, tu k přednášce, homilii, deníku, cestopisu, scénáři nebo svědectví. K původnímu Newtonovu pojmu *sensorium Dei*, tedy jakémusi Božímu čidlu — místu absolutního vnímání prostoru —, přistoupili ale pokorněji. Zato s čidly dnešní doby, pro kterou slova zvěsti „Bůh je“ jsou jen výzvou k tvrzení, že není.

Příklad první: cestou k Bodamskému jezeru se dá sjet na odpočívadlo v oblasti Hegau. Jeho součástí je dálniční kaple Emauzy — „Vejdí takový, jaký jsi,“ zve přes práh známý propagátor sakrální architektury Karel Rechlík ve shodě s poutní, nekonfesní

duchovní atmosférou stavby, odborně dodává: „Světelný kříž, který protíná průčelí jednoduché stavební ‚kostky‘ na jižní straně, je hlavním symbolem a zároveň skutečným zdrojem světla pro interiér.“ Podobných pozvání, mezi nimiž nechybí Zahrada náboženství (židovství, křesťanství, islám, hinduismus) při benediktinském klášteře Altenburg, obsahuje jeho příspěvek (zpracovaný i Českou televizí) desítky. Příbuznou metafyziku potkáme ve stati Rechlíkova německého kolegy Waltera Zahnera, počínající kostelem Božího Těla v Cáchách, jehož postní koncepci musel obhajovat sám Guardini: „To není prázdno, to je ticho! A v tichu je Bůh.“

Tyto myšlenky z eckhartovské mystiky nás nemohou nepřepadat i nad textem od Martina Váchy z Antarktidy: „Jsi, Bože, na pustých místech víc než v ráji? Proč teprve v pustině nacházím svůj střed?“

To převrací perspektivu. O ráji — archetypu hojnosti (zdrojů, zboží, počítků). S takzvanou obrácenou perspektivou, jež neuniká za obraz — jako jsme si navykli od renesančních mistrů —, ale sbíhá se v divákově srdci, jež může až prozářit, transcendovat, pracují právě tvůrci ikon. A vůbec duchovní praxe hesychasmu (poustevnického odloučení), jak ji zpřístupňují příspěvky Tima Noble a Ivany Noble. Ale taky zkušeného exercitátora ignaciánských cvičení Pavla Ambrose, i dnešního adepta jimi očišťujícího ke kardiognózi, poznání srdce, podílejícím se dokonce na spolutvoření, tady, teď: „Poloha srdce vůči Stvořiteli určuje vnímání prostoru [...]. Prostor spolutvoříme svojí svobodou před tváří Boží a jako účastenství na jeho moudrosti.“ Neodpovídá to principu, že „Tvůrce tvoří tvůrce“

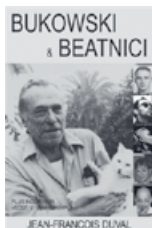
čili člověka stvořeného (created) i tvořícího (creative), už z úvodní, evolučně pojaté homilie Marka Orko Váchy? Či z kapitoly „Mateřství jako prostor pro jiného druhého“ z pera Kateřiny Bauerové, srovnává-li se v ní dokonce „proces porodu“ s konceptem „ženského psaní“ (*écriture féminine*) vyúsťující v „psaní mateřským mlékem“? Anebo to odpovídá filmovému myšlení o digitální podstatě vesmíru, čímž „bychom se přibližovali Bohu tím více, čím více digitálních skřetů vytvoříme“ v režii Jaromíra Blažejovského?

Takovýchto srovnání, průníků, nalézání umožňuje knížka vícero. Zejména tam, kde autoři argumentují mezioborově, méně akademicky a co nejintimněji. Například když historik Jiří Hanuš přibližuje byt sanitáře a kněze podzemní církve „bratra“ Ivana: „Byl dveřmi do jiných světů, které jsou popsány v Narnijských letopisech.“ Nejenže tím synchronně odkazuje na studii religionisty Pavla Hoška o „Cestě do středu skutečnosti“ C. S. Lewise, nýbrž vrací nás k vlastní intimitě, „místu záchrany, archy“. Rovněž tak výtvarník Jan Paul, svědčí-li o své nábožensko-umělecké konverzi u lůžka umírající matky: „Jako bychom nebyli v zadním rohu místnosti, ale uprostřed všeho. Zdi mizí...“

A o to editorům šlo. Aby se dveře otvíraly, zdi mizely přítomností posvátného.

Zdeněk Volf

Karel Rechlík — Jiří Hanuš — Jan Vybíral (eds.): *Sensorium Dei. Člověk — prostor — transcendence*, CDK, Brno 2014



Poslední mezi beatniky

Exot Bukowski
v juxtapozici se svými
„známějšími kolegy“
z beat generation

★★★★

Vlna jménem Bukowski se rozlila v naše končiny v roce 1991 se sbírkou povídek *Všechny řítě světa i ta má*, jež začala nejen mezi studenty kolovat s příchutí (dříve) zakázaného ovoce. V roce 1992 vyšly prózy *Hollywood a Faktótum*, roku 1994 pak vedle sbírky povídek *Těžký čas* vyšel také první výbor Bukowského básní. Postupně se tak roztrhl pytel s překlady jeho knih, od té doby vychází pravidelně každý rok minimálně jeden z jeho titulů či memoárová kniha o autorovi. V roce 1999 vyšla první ucelená biografie *Charles Bukowski: Bláznivý život* a roku 2008 spatřila světlo světa čtyřsetdvaceti-stránková biografie od Barryho Milese s prostým názvem *Charles Bukowski*.

Ovšem ne že by se čtenáři nedozvěděli o spisovatelově pohnutí dětství, chlastání či ženách už z jeho autobiografických románů a básní. Že byl Charles Bukowski alias Henry Chinaski dobrý patron, se vědělo — zkrátka opilý pobuda, který třímá v jedné ruce lahvičku a v druhé nějakou děvku. Duvalova publikace vyvrací krom jiných

také tento mýtus Bukowského destruktivní mytologie („špinavý a věčně opilý starý prasák, obklopen hromadou lahví a krabic od piva“), když ukazuje Bukowského jako citlivého a kultivovaného člověka, spisovatele a manžela, jehož názory na (literární) život jsou velmi trefné i osobité. Přibližuje duchovní stránku tohoto antihrdiny; ukazuje ho tak, jak ho známe z jeho pozdních básní.

Středoškolského čtenáře může zarazit, proč ho učebnice mezi ostatními beatniky opomněly. A přesto se stal kultovní hvězdou, „ikonou, hlavně pro underground, ale také pro širší veřejnost, téměř stejnou měrou jako Tarzan, kocour Felix, Marilyn Monroe, James Dean a Charlie Chaplin. Postavou, která ztělesňuje *typ*.“ Až publikace *Bukowski & beatnici* nastoluje a podrobněji zpracovává nové téma — Bukowského vztah a postoj k tehdejší „akademicky uznávaným“ beatníkům. Evropskými novinami byl Bukowski představen jako následník Kerouaca a Ginsberga. Patřil ale spíše do postbeatnické punkové éry; Duval nazval příznačně tohoto samotáře, který nezapadal do žádného literárního hnutí, jako disidenta alternativní kultury; „chudáka z podstaty“. Komparativní metodou se pak dostává k poznání, že zatímco dřív Bukowski žil a psal pro „lidi z lidu“ (jako jeden z nich), beatnici byli vedle něho „jemnocitní androgynní andílci“, vumělkovaní pozéři. Bukowski, který se nebal sáhnout až na dno, na rozdíl od angažovanosti a romantizujícího pohledu preferoval upřímné obnažování reality; zavrhoval Mýtus spisovatele. Za jeho potřebou vymezit se provokativně proti beatníkům stála ovšem také křivda — nebrali ho. Když se beatnici proslavili, byl

neznámým dělníkem v továrně, literárního uznání se mu dostalo až po padesátce. Jako ochutnávku zde můžu prozradit Duvalův závěr, že nejbliže měl ke Kerouacovi (pojila je kromě spontánního psaní se snahou o co největší přirozenost a nezájmu o politiku také víra). Spíše než s beatniky vidí Duval paralelu mezi Bukowským a Van Goghem („násilí z jeho próz tryská jak z Van Goghových obrazů“) či Chaplinem (oba tito „vyvrhelové z podstaty“ si dokázali vybudovat pozici pomocí výsměchu, groteskní karikatury a humoru). Jeho psaní (zemitého přímého stylu) je zpovědí, „která je klíčem k pravdě“, přiznáním se svědectvím jeho identity. Je poezií postrádající veškerou rafinovanost, „krásným zvracením“.

Tato invenční „pochtivá studie na dané téma“ je spíše než akademicky napsaná volně, populárně-naučně. Paperback s černobílými fotografiemi a Bukowského vtipnými kresbičkami, jež výborně doplňuje snůšku informací o tomto specifickém americkém básníkově, by neměl chybět ve sbírce žádného „Bukova“ fanouška. Na své si ovšem přijdou také příznivci beatníků, jimž se postava Bukowského může nevtíravě přiblížit. Duvalovi se podařilo svým „univerzálnějším pojetím beatnictví“ obě strany nenásilně a hladce propojit.

Andrea Vatulíková

Jean-François Duval:
***Bukowski & beatnici*,**
přeložila Petra Kudrnáčová,
Pragma, Praha 2014



Tenkrát na východě

Buddenbrookovi z NDR? Ale kdeže!

★★★★★

Eugen Ruge se narodil roku 1954 v SSSR, v uralském městečku Sosvě, kde byl jeho otec, komunistický emigrant z nacistického Německa, v „doživotním vyhnanství“, jež naštěstí skončilo po XX. sjezdu KSSS, takže se rodina roku 1958 vrátila do Německé demokratické republiky. I když Eugen vystudoval matematiku, ještě před pádem berlínské zdi se začal věnovat hlavně literatuře, divadlu a filmu. Svůj první román *V čase ubývajícího světla* vydal v roce 2011 a kniha se stala německým bestsellerem. Kritika neskrblila chválou, autor se dočkal i tří významných literárních cen: Ceny Alfreda Döblina, literární ceny časopisu *Aspekte* a konečně Německé knižní ceny, udělované na Frankfurtském knižním veletrhu.

Jedná se o čtyřgenerační románovou kroniku, zahrnující především období komunistické Německé demokratické republiky od padesátých let až do nového sloučení Německa v roce 1990 a ještě o pár let dál. Historie tvoří pozadí osudů prominentní komunistické rodiny, v níž se každá následující generace o další krok vzdaluje komunistickým ideálům. Ruge se nijak netajil tím, že se mu

materiálem pro jeho román staly osudy jeho vlastní rodiny. Změnil ovšem jména (jenom babičce Charlottě nechal její vlastní) a příjmení, ale většinu z historie své, svých rodičů a prarodičů ponechal. Prarodičům Wilhelmovi a Charlottě musel ovšem oproti skutečnosti prodloužit život, aby mohl k 1. říjnu 1989, ke dni Wilhelmových devadesátých narozenin, rozehrát důležitou scénu. Ta totiž tvoří úhelný kámen celého románu. Během narozeninové oslavy mezigenerační historické drama vrcholí. Všechny tíží chybějící vnuk Alexander (autorovo alter ego), který krátce předtím „utekl“ do západního Německa. Jeho dvanáctiletý syn Markus, jemuž jsou otec i všechna politika ukradení, je na oslavě asi jediný spokojený, nemusí tu být dlouho a s sebou si odnáší pradědečkova mexického vycpaného leguána. Alexandrův otec Kurt, historik, který se přes zkušenosti ze stalinských lágrů dál úpěnlivě drží komunistické utopie, se snaží zatajit synovu emigraci a zakamuflovat nepřítomnost své ženy alkoholičky. Doprovází ho jen její matka, stařena vytržená z uralského městečka, kde sice žila těžce, ale aspoň si věděla rady; tento svět je jí však absolutně cizí. Sám oslavenec Wilhelm přebírá kdovíužkolikáté státní vyznamenání, nadává na Chruščova a Gorbačova (které si plete) a v nostalgickém stesku po vládě stalinské sekery za doprovodu pozvaných soudruhů (kteří chtějí být stejně zadobře s „rudochem“ Wilhelmem, jakož i na úrovni „perestrojky“) hýká stupidní budovatelskou píseň z padesátých let. A jeho celoživotní sou-družka Charlotta má už všeho plné zuby, snaží se sice zachovávat slav-

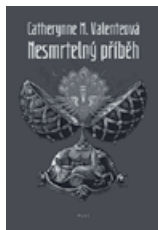
nostní fasádu, ale vztek v ní zraje k rozhodnutí, že tyto narozeniny jsou poslední.

Tento den, 1. říjen 1989, je lícen v šesti kapitolách, úhel pohledu se střídá s jednotlivými postavami. Ostatní kapitoly, označené leto-počty, na přeskáčku rámuji tento hlavní den z obou stran: zachycují například návrat Wilhelma a Charlotty z mexického exilu (1952), zabydlování v socialistickém ráji (1959, 1966), vnukovu narůstající kocovinu z komunismu (1973, 1976) a konečně pachutí po jeho pádu (1991, 1995, 2001).

V románu *V čase ubývajícího světla* napsal Ruge bezpochyby působivý obraz soumraku socialistické utopie. Vytvořil velmi dobré postavy (dramatik se nezapře) a zejména v časoprostoru 1. října 1989 rozehrál naprosto úžasnou scénu — podobenství o lidech požíraných dějinami, které se domnívali mít ve vlastních rukou. Jedna německá kritička přirovnala *V čase ubývajícího světla* k Mannovým *Buddenbrookům*, to ale přestřelila. Protože právě ve srovnání s velkým romanopiscem nakonec na povrch vyplave možná jediná, ale podstatná vada Rugeova románu: nedostatek epické robustnosti. Všechny scény kolem té ústřední narozeninové jsou jen letmo nahozené obrázky, klipy, náčrtý. To dělá z románových hrdinů figurky a z románové kroniky románový kaleidoskop. Je to dobrá kniha, ale ne velký román.

František Ryčl

Eugen Ruge: *V čase ubývajícího světla*, přeložila Radvana Kraslová, Ikar, Praha 2013



Krásnější než krása nesmírná

Román je po všech stránkách opulentní, že jej lze nakonec považovat za pěkný příklad nezáměrného humoru



Američanka Catherynne M. Valenteová je čtenáři fantasy literatury hodnocena jako výborná vypravěčka. Její knihy jsou označovány jako výjimečné, dechberoucí či v nejhorsím jako pozoruhodné. Její série *Orphan's Tales* vyvolala ve fantasy komunitě nadšení. Podobně i její „městská fantasy“ *Palimpsest* dokázala v široké konkurenci žánru zaujmout. Stejně tak její dětské knihy o dívce September zaznamenaly velký ohlas. Českému čtenáři se nyní do rukou dostává román *Nesmrtelný příběh* (v originále *Deathless*), který lze bezesporu označit také za dechberoucí, ale dechberoucí koninu.

V závěrečném poděkování se autorka svěřá, že na počátku tohoto příběhu stálo seznámení s příběhem o Morevně a Kostějovi, který jí přečetl její manžel Dmitrij a který autorku vedl k „té nesmrtelné otázce“ (ano, autorka má sklon používat přehnané přívlastky): „Cože? Proč je probůh spoutaný

v jejím sklepe?“ A celý děj knihy *Nesmrtelný příběh* je veden k této scéně a snaží se ji zcela zdůvodnit. Valenteová tak před námi rozehraje „velký příběh velké lásky“ mezi Marijí Morevnou a nadpřirozeným Kostějem Nesmrtelným a zaplní ho mnoha dalšími pohádkovými postavami a příhodami. Paralelně s dějem se odkazuje na historické události či postavy, ale jde o věc okrajovou a její přirovnání jsou mnohdy tak mlhavá, že čtenář není s to rozhodnout, zda jsou tyto pasáže dobrými metaforami doby, nebo jsou jednoduše hloupé.

Valenteová natolik těží z postupů a dějů ruských pohádek, že se českému čtenáři během četby vybaví mnohé vzpomínky na *Krásu nesmírnou*, populární soubor ruských lidových pohádek. Ptáci se pádem proměňují v muže, Morevna má tři sestry, úkoly, které je třeba vyplnit, jsou také tři, potřikrát sledujeme námluvy bohatýrských snoubenců, tři jsou i hlavní postavy a tak dále. Po chvíli se četba mění v jakési počítání do tří.

Celý děj se navíc odehrává v kulisách, které jsou spíše parodií ruský opulentního vkusu než pohádkovou aluzí. Krásné věci jsou „obsypané granáty“, ametysty střídá glazura, malachit a diamanty zdobí kdejakou věc. Jestliže někdo kouří v románu cigaretu, má ji alespoň uloženou ve slonovinové špičce. I obyčejný puchýř má tvar diamantu, pavučiny tvoří na stěnách palimpsest (!) a automobily mají místo kol čtyři muří nožky. A vše je vyprávěno s opravdovou vážností! Více je pro Catherynne M. Valenteovou prostě více. Nestáčí tak napsat, že někdo byl vzrušený, je třeba uvést, že ten onen „celý vibroval vzrušením“. Jak si to vše představit a nesmát se? Nemožné.

Autorka však usiluje i o pohádkově vyzdobený jazyk, kterému je popis málo. Kde to jen jde, se k popisované události přidá nějaké to přirovnání: pohledy jsou špičaté „jako hroty jehel“ nebo jsou ostré „jako čepele nožů“. Pokud by si autorka odpustila všechna ta neustálá „jako“, „jako by“ či „jako když“, byla by kniha snad o třetinu kratší.

Valenteová se snaží vnést do svého fantastického příběhu i prvek erotiky, vzniká tak jakási směšná „adult fantasy“, kdy mohou pohádkové postavy vypouštět opravdu dospělácké a fantastické věty typu: „Jestli mi budeš pořád takhle rozřezávat šaty, za chvíli si nebudu mít co obléct.“ (Morevna). Či dokonce: „Vezmu svou smrt a rozdrtím ji kladivem a Vij nás oba může mít ve své stříbrné zemi a já tě budu šukat až do skonání světa.“ (Kostěj).

Některé věty opravdu září (řečeno spolu s Valenteovou) jako diamanty a vytržením z kontextu knihy nezískávají navíc ani o kousek více bizarnosti. Představí-li Marija Kostějovi svého milence Ivana slovy: „Tohle je Ivan Nikolajevič. On není pták“, je čas na menší procházku. Stejně tak následný popis po nás vyžaduje více, než jsme i po většině děje schopni unést: „Ptá se Marija a je zmatená, nikoli ale vyvedená z rovnováhy, neboť když dcera tak rychle vyroste, je to podivné a tak trochu tragické, ale o nic podivnější než pták Ohnivák.“ Patříte-li mezi ty, ve kterých tituly jako *Hejno noci*, *Knihovna stínů*, *Píseň krve* či *Dračí semeno* vyvolají příjemné vzpomínky, možná je *Nesmrtelný příběh* něco pro vás. Možná.

Jakub Kára

Catherynne M. Valenteová:
Nesmrtelný příběh, přeložila Eva Dobrovolná, Plus, Praha 2013





Román pod skalpelem čtenáře

Exkurze výstavbou románu názorně a srozumitelně

★★★★

Nakladatelství Host se mimo své odborné edice snaží představit literární vědu a teorii i z jiného, totiž zábavného úhlu se zaměřením na nás, neakademické čtenáře. Nejprve zpřístupnilo text profesora francouzské literatury a psychoanalytika Pierra Bayarda *Jak mluvit o knihách, které jsme nečetli* (2010), aby poté, až se naučíme mluvit jako profesoři, mohla předestřít v knize *Jak číst romány jako profesor* jiná mužská autorita, americký profesor klasické a moderní beletrie Thomas C. Foster, další light akademickou kuchařku zaměřenou na zdokonalení v dovednosti čtení.

Kniha je zároveň návodem, jak psát romány. Foster totiž propadl kouzlu intertextuality a zároveň považuje dichotomii autor—čtenář za falešnou. Texty mezi sebou vedou dialog, „knihy vedou ke knihám, myšlenky k myšlenkám“, všechny příběhy jsou součástí a variací jednoho univerzálního prapříběhu a všechny spolu souvisejí. Spisovatele tak ovlivňují díla, která četli, viděli, slyšeli. Mimo to autor zúročil zkušenosti z vedení

kurzů tvůrčího psaní, na které odkazuje. Stěžuje si například, že studenti mu na zadání „charakteristika postavy“ přinesou seznam jejich fyzických a psychických vlastností. Přitom podle autora spočívá základní charakteristika postav především v nastínění jejich tužeb. Foster v knize v podstatě lehce a zjednodušeně odkrývá naratologické prostředky a kategorie, se kterými autoři pracují a staví text, aby ho předali k interpretaci čtenářům. A to nejen v rovině příběhu, zápletek, ale také v plánech vypravěče, postavy, prostředí, perspektivy, řeči a času. A správně ho zajímá zejména jejich význam pro celkový text.

Vedle toho Foster v knize odkrývá letem světem, ale dostatečně, základní představu o dějinách románu, přičemž jako zastřešující srovnávací etapy mu slouží viktoriánský a modernistický román. Autor zabrousí i do tématu takzvaného ženského psaní a postkoloniální beletrie. Velikým plusem je srozumitelnost daná nikoli abstraktními analýzami, ale názornými ukázkami celé řady děl zejména velkých, světově proslulých romanopisců, jakými jsou James Joyce, William Faulkner, Vladimír Nabokov, Gabriel García Márquez, Franz Kafka, Virginia Woolfová nebo Salman Rushdie. Ovšem zazní také jména žánrových autorů, zejména detektivkářů, ale i autorky Harryho Pottera J. K. Rowlingové. Celá kniha je tak zároveň seznamem doporučené četby. Jména a romány se také často opakují a prozrazují Fosterovy čtenářské preference — autorovým oblíbencem je zejména Ernest Hemingway, na jehož textech se demonstruje autorský styl, jenž souzní s příběhem, už na těch nejmenších prvcích,

charakteristických slovech. Texty jsou vesměs nahlíženy v různých úhlech tematicky zaměřených kapitol, ale bohužel leckdy také únavně ve stejném kontextu a v opakujících se tezích. Zajímavé postřehy střídají známé, někdy i běžně vyvoditelné poučky, třeba že různí čtenáři čtou tutéž knihu odlišně.

Odborné termíny Foster dávákuje opravdu v minimálním množství (v závěru odkazuje na teoretické práce z oblasti teorie vyprávění) a vůči pozici profesora se ohrazuje slovy jako: „Přestaňte remcat — nebudu vás z toho zkoušet.“ Při psaní využívá podbíživé prostředky: například aktivní rozmlouvání se čtenářem, odkrývání osobních záležitostí, emoce, které mají pobavit, přilákat přívětivou podobou amerického způsobu psaní ve stylu show. Někoho může tento styl spíše odradit, ale naštěstí jeho intenzita rozhodně nepřebije to základní: líčení četby a ponoru do textu jako ohromného dobrodružství.

Primárním východiskem knihy *Jak číst romány jako profesor* je aktivní role čtenáře. Číst jako profesor tedy znamená číst uvědoměle, protože čtenář má moc, řečeno vzletnými slovy autora, knize vdechnout život nebo ji naopak zabít. Ale Fosterův návod na čtení patrně na hřbitově neskončí.

Martina Siwek Macáková

Thomas C. Foster: *Jak číst romány jako profesor*, přeložila Petra Jelínková, Host, Brno 2014

Poetiky poznané i objeované

Iva Málková

Psát o poezii. Vždy před začátkem takové činnosti mne přepadá zvláštní nejistota i podivná sebedůvěra.

Čtení poezie, její vnímání je pro mne hluboce individuální proces, zůstávám s rytmy, melodiemi, obrazy a jejich významy sama; opakované čtení mi umožňuje opětovné nebo zcela nové poznávání jedinečných rezonancí, sdílení významového chvění. Není potřeba převádět do jiných kódů, nevyplývá nutnost pojmenovávat jednotlivé prostředky. Čtení poezie je pro mne nutností s nadšenou možností vrátit se k veršům, strofám, básním, sbírkám, které se v mém čtenářském kánonu staly nezastupitelnými, které mi napovídají cosi o hloubkách a mělčinách, o hodnotách a banalitách, o smyslu a moci, o rytmu a melodii.

Psaní a povídání o poezii, jednotlivých autorech a jejich textech u mne vyžaduje odvalu, disciplínu a nalezení úhlu pohledu či bodu, kam se sbíhají jednotlivé vrstvy sbírky tak, abych o nich mohla podat čtenářské svědectví, abych využila slovník, který je druhým srozumitelný či uzuální. Důvěrné a vnitřní, záměrně neurčité, těkávé, chvějivé — to, co považuji v poezii za určující, musí být pro daný okamžik zastaveno, „změřeno a zváženo“, pojmenováno, sděleno. Otázkou navždy zůstane, jak uchovat otevřenost, jak zabránit falešnému zdefinitivnění výkladu,

jakým sdělením zprostředkovat onu individuální rezonanci, onu znepokojující chvějivost. Jak se vyhnout urputnosti? To jsou vnitřní otázky, jedná-li se o texty, pro něž si uchovávám naději, že rozumím. Co s básněmi a sbírkami kladoucími odpor? Jak zamezit — při bezradnosti — stereotypu a mechaničnosti v přístupu? Lze nalézat klíč na základě zkušeností s prací s textem? Je nutné s verši bojovat, psát a s textem se minout? Vybírám tedy mezi nabídnutými básnickými sbírkami a vnímám, jak rytmus, melodie, významy rezonují s mým vnitřním světem, jak se vřazují do autorských poetik už poznanych (Antošová, Kaprál, Schildberger) — jakým způsobem se přiřazují k výrazu pro českou poezii již kanonickému, jak jej propracovala Skupina 42, znovuzkřísila poezie všedního dne a renovovala devadesátá léta dvacátého století — i poetik nově objeovaných (Michalíková, Čada).

Jméno **Tomáše Čady** se na přebalu básnické sbírky objevuje poprvé. Básnické já v debutu *Spodní patra* (nakladatelství Martin Kubík — Perplex, Opava 2013) odolává sentimentu, hledá okamžiky, kdy zafunguje ironie života, kdy bude zřetelný moment, v němž se vyjeví určující rub; tuší, že zaznamenaná promluva, oslovení a sebeoslovení v sobě skrývají vrstevnatost významu: „K chlastu je vždycky blíž Než by se zdálo / A až se ti zas vysměje veškerý svět / Natáhni v polámaný modlitbě / ruce plný stříbrnejch: // „Bože, nevykoupíš-li mne, / věřím, že nezemřu, / jen se stanu víc / nepotřebným / inventářem / světa.“ // Prachy v trapu // Skoba k nenalezení.“ Básně sbírky jsou stejně v kontaktu s realitou, jako ustavují své reálnu v poe-

tickém rozměru z básněných slov. Napovídají to i tři oddíly — Odlesky, Opisy, Ustrnutí —, ale taková meziukotvení určují celou sbírku. „Nad velkou básní Malého Radka / jsem vzpomněl na srnu Která k nám přišla umřít / Utekla z lesa Aby si ustlala před naší kůlnou / Vykopat hrob musel v tom mrazu děda sekerou / A babička / dlouho chodila pro dřevo / dlouho ze studně nosila vodu / dlouho ji nad kamny nahřívala // Dlouho děda umýval zažranou smrt z rukou.“ Sbíрка přesvědčuje o nezastupitelné roli názvů básní a kompozice.

Druhá debutantka **Hana**

Michalíková je pro mne ve své sbírce *Na domácí půdě* (Tribun EU, Brno 2014) přesvědčivá tam, kde vnímám přirozené kořeny, kde poznávám věrohodné a nestylizované básnické já: „Běž do sklepa pro brambory, / řekli mi, a já se jako vždycky / natáhnu pro klíč a zařeknu se, / že pro dnešek se nebojím // tmy a plesnivého pachu, / který se plazí škvírou zpod dveří. / Za nimi brambory, kompoty, / uhlí, bedny s vrstvou prachu. // Naberu do košíku žluté hlízy, / otočím rychle vypínačem, / zaklapnu dveře a zamknu, / schody vrznou. Strach zmizí.“ Sbíрка je rozbíhavá ve sběru motivů a témat, zařikává se exotikou, sází na intertextualitu, těká ve výrazu. Obloukem se pak zase vrací k ozvěnám domácích tradic, které aktualizuje (báseň „Výstava Karla Malicha“).

Zeno Kaprál je básnivost, provází jeho život, zrcadlí dobu, v níž žije, v ozvěnách a aluzích odkazuje na tvorbu vlastní i autorů, kteří utvářejí poetický rámec české poezie od poslední třetiny padesátých let. V jeho verších je vždy ukrytá jistá zaumnost. Řád

a tajemství poezie se vyjevují i v poslední sbírce *Uvnitř vně* (Druhé město, Brno 2014). Dávno zapomenutá a nově utvářená slova odkazují na již existující básnické světy a stavějí nové nuance, které přináší hloubku a také osvěžují. Grafická úprava knihy, která využívá podobu srpku měsíce, aby ji předváděla jak ve fázi dorůstání, tak ve fázi couvání, má povahu konkávního i konvexního zrcadla. Věci, jevy a pocity jsou osvětleny i zatemněny, mají povahu nasvícené zvětšeniny, zdrobnělého dění před zrcadlem i za ním. Básně uzavřené ve světě poezie se stávají vyznáním i návodem, s touhou po, byť nepatrné, jistotě a opěrném bodu: „Vol pevná slova. Zavěšuj je / na uzemněnou konstrukci, / která se nehne. Sama z ocele / ať vyžaduje vlastnosti / legované stejně důkladně / co do tvaru i struktury. / A nezáleží potom tolik / jestli se budou zaobírat / rozkvetlou sluneční loukou / či hůlavou jež trhá střechy, / ta slova. Jen nenech je uhnout / z polohy původních určení.“ Básně ukotvené ve vnějším světě jsou rozvažováním o stavu těla a ducha, o fázích a hodnotách života: „Brali mě jako dospělého / a já byl roztržitě dítě. / Teď mezi dětmi připadám si / zas nepatřičně soustředěný. / Rád bych se zvedl a utíkal / prolukou mezi obyčejí, / nejužší soutkou prodíral se / za azylem na druhé straně, / kde hloupost s moudrostí se snoubí / a nevyčtou mi nejistotu.“

František Schildberger je básník, jehož verše se objevují, jsou povětšinou reflektovány, vnímány v daném (křesťanském) kontextu a... je to tvůrce sečtělý, poučený, kultivovaný. *Vyznání. Patnáct sonetů* (Salve Regina, Brno 2014) přináší znělkový věnec. Čtrnáct

sonetů a patnáctý mistrovský sdělují formou vázanou, jak sonetová forma předepisuje (byť drobná strofická vybočení a nedoslovná citace na požadovaných pozicích u tak sevřeného útvaru nenaplňují čtenářská očekávání, čímž znejišťují), osud živé bytosti v podobenství koně. Prostupování animalizace a personifikace napovídá kolísání mezi alegorií a krédem: „Jsem stejně vzdálený / od smrti i mládí. / Cítím se ztracený. / Kůň bez sedla pádí. // [...] Já věřím Ježíši: / stvořil mé atomy / i duši bludivou // Než on mě vyslyší, / vytrhne z pohromy, / zatím zde verše jsou...“

Setkávání s poezií a prózou **Svatavy Antošové** je pro mne vždycky událostí. První sbírka *Říkají mi poezie* byla bleskem i hromem do poklidné dívčí poezie osmdesátých let a od té doby vždy čekám na nové veršové a prozaické zprávy z neklidného života na lomu století dvacátého a jednadvacátého. Sbírkou *Dvojakost* (nakladatelství Milan Hodek, Hradec Králové 2014) má v sobě rozměr veršový a fotografický. Kosočtverce a jiné podoby ženského lůna, zachycené fotografiemi Petra Kurandy, jsou nejčastěji vyrývané do kůry stromů, utvářené přírodninami či stopami štětce, deformoval je čas, a přesto v sobě nesou stále zprávu o míře naivity i potřebě provokující vulgarity těch, kdo se původně nožem do kůry stromu zabořili, kdo tvar vylepšovali či rozšiřovali, kdo po něm prstem přejeli či jen popatřili... Obrazový doprovod se stává vtíravou náповědou, k jaké tematické vrstvě se sbírka bude odvolávat. Jenže Svataava Antošová není nikdy prvoplánová a lehce dešifrovatelná. Erotické a sexuální, živočišné je přítomno, ale důležitějšími jsou bo-

lest, zarputilost, napětí a jedinečné prožívání v blízkosti druhé lidské bytosti: „Sáhni si na mě! // Cítíš / jak jsem vypouklá / a jak se přitom drolím? // [...] Sáhni si znovu... // Cítíš / jak chci zkamenět / a jak přitom / jen pomímám?“ Prožitky, myšlenky, ať vlastní, ať sdílené, o sebe drhnou, zraňují, a nabíjejí. Sebeoslovení a oslovení druhého má podobu nabídek, otázek, po nichž zůstává ticho bez slovní odezvy, či úzkostné odmítnutí: „Umím být ještě spontánní / a má něha si snad poradí / i s tvým chladem // Řekla mi: / ale jdi... / to přece není chlad / Jak se chceš mazlit / s vycpanou trofejí / která přišla o srdce / i o duši?“

Je povzbudivé a podstatné číst poezii, která odpovídá věku autora či autorky, která se nevrací do reminiscencí a chlácholivých vzpomínek, která nenechává básnické já uvíznout v lyrickém bezčasní, která provokuje, očišťuje trýzní a znepokojuje: „Snít o lásce ve věku / kdy spousta jiných myslí / už jen na důchod / a ze svých vlastních stop skládá / usazený řetěz / který páli jako chilli? // Být stále nedověřená / a nikoho k sobě nepouštět / — takovou mě milujete? // Svou dvojakost jako francouzskou hůl / krok za krokem před sebe / pokládat / a v duchu se ptát na smysl cesty / kterou značkuje si had / než ovine a dusí? // Být skoro bez významu / a přitom fenomén — takovou si mě budete pamatovat? // Rozbitou o skleněnou zeď / co tvářila se jako průchod / do neznáma / když s vlastní skepsí jsem se objímala: / Obětovat život tvorbě / — copak se to musí?“

Autorka je literární historička, působí na Ostravské univerzitě.

čtení na

září

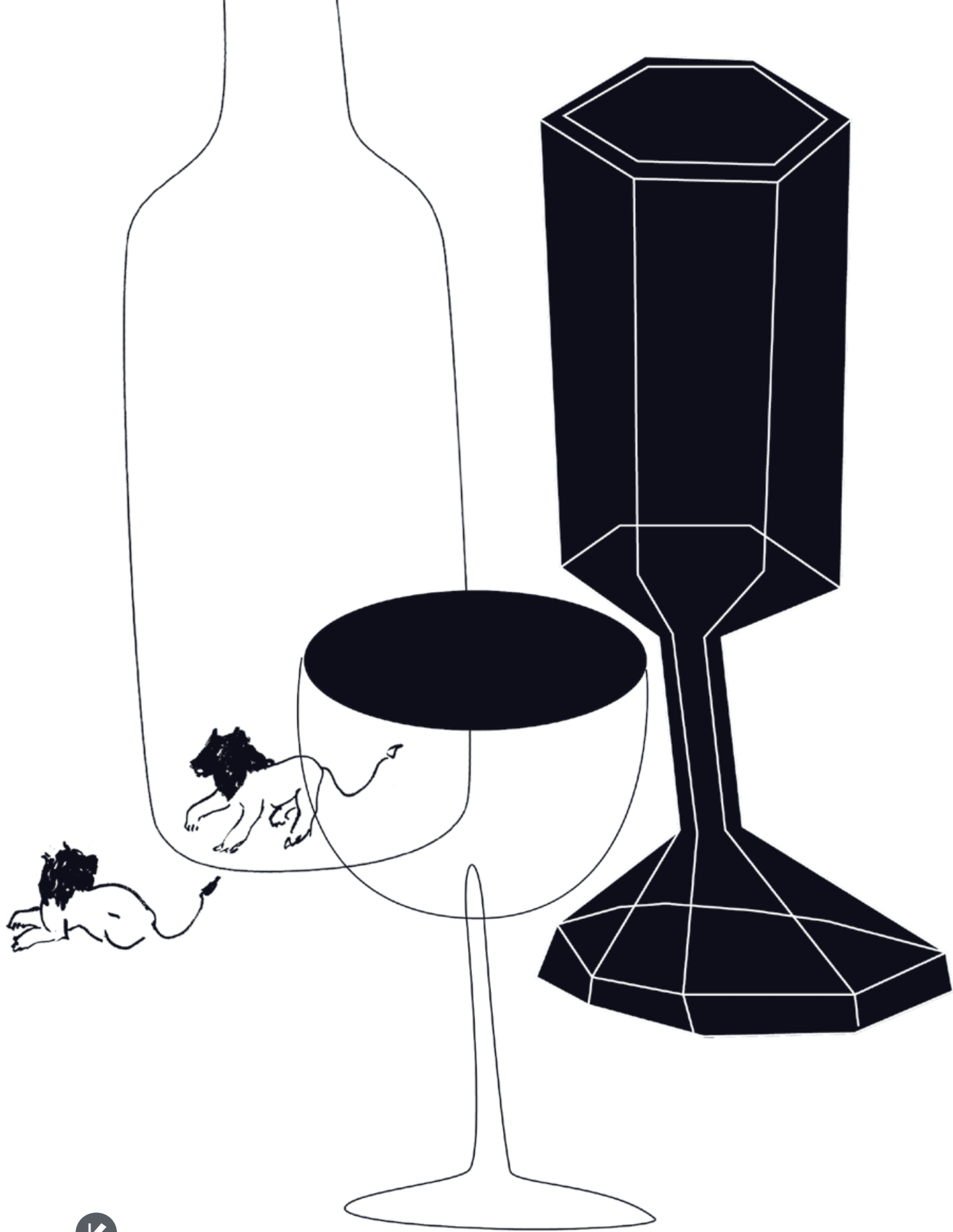
9 Lví žár.

Ťat září, strom jak poručení boží.
Horoucí, slepý smysl všeho. 6

Karel Šiktanc

102





Lvíčata

Jiří Hájíček

Trenér Vařeca chtěl tu pětistovku odevzdat. Ale vracel se poledním autobusem z Budějovic a bankovka ho pořád páčila v šosu saka. Celé páteční dopoledne běhal od jednoho úřadu ke druhému, jenže když vytáhl bílou obálku a řekl, o co jde, narazil všude jen na svrastělá čela a vyhýbavé pohledy. Za celou dobu pětistovku nevzal do ruky, kvůli otiskům prstů, myslel si. Jenže na poslední instanci, na policejní služebně, se mu vysmáli a poslali ho domů.

Autobus projel kolem turistické ubytovny, dlouhého stavení na začátku vesnice. Od poloviny týdne ji celou zabrala jakási střední škola, Vařeca o tom zaslechl ráno v prodejně. Zastávka byla na návsi u hospody. Trenér se těšil, až svlékne sako a košili a obleče tričko. Na opálené pleši se mu peril pot, srpnové slunko se schovalo za mraky a dusno bylo už od rána. Nejvíce Vařecu mrzelo, že kvůli aféře s pětistovkou, kterou dostal v obálce brankář dorostenců předchozí večer od neznámého muže, zanedbal celé dopoledne předzápasového soustředění. V konzumu si koupil tři rohlíky a dvacet deka sekané, jedl za chůze z papíru a na hřiště došel právě v polední tréninkové pauze. Někteří kluci leželi pod stromem vedle kabin, z dálky trenéra uctivě zdravili. Jeho asistent Martin Moravec, osmadvacetiletý bývalý záložník druhoholigového týmu, na něho čekal v kanceláři klubu.

„Jak to dopadlo, Franto?“ zeptal se mladý muž s černými kučeravými vlasy přes límec. Sundal nohy z kancelářského stolu a šel hlavnímu trenérovi naproti. Měl výsadu tykání. Šedesátiletý Vařeca Martina vychoval, udělal z něj hvězdu, jaká ze Semotic a okolí ještě nikdy nevezšla, a po jeho sportovním pádu z velké výšky přijal svého bývalého svěřence jako kolegu.

„Nevím, co s tím, Martine,“ řekl Vařeca a položil bílou obálku na stůl. „Na ČSTV mi řekli, že potřebujou další důkazy. Na fotbalovém svazu zase, že řešit korupci u dorostenců v okresním přeboru je hloupost a zbytečně poškodíme jméno zdejšího fotbalu.“

„Tak se na to vykašli.“

„Ale co s těma penězma?“

„Seš moc poctivej.“

„Nechci mít u sebe úplatek.“

„Případnou klubu,“ řekl Martin.

„A jak to dám do účetnictví? Tam není žádná kolonka na úplatky.“

„Že není? V českém účetnictví by se hodila.“

Vařeca se nezasmál, jen se starostlivě škrábal v šedivém kníru.

„Jak to šlo s klukama? Přišli ráno všichni?“

„Jo. Jen Pepík Sháněl si stěžoval na pravý lýtko, ale pak to rozběhal. A Šustr se zase přišel zeptat, kdo bude první brankář. To je pako, vid'? Řek jsem mu, ať počká na tebe.“

„Ať mě neštv, ten kluk. Vejšku na to má, ale ty čtyři flastry v Nový Vsi! A Ouběnice, jak střídal Marka kvůli zranění? Za dvacet minut jsme kvůli němu projeli vyhranej zápas. Jak se může divit, že ho nestavím?“

„Nerozčiluj se, Franto. Dojez si to tady u stolu a v půl druhý zase začínáme. Jdu pomalu zvednout kluky na nohy. Jo a ještě něco. Byla tu nějaká ženská. Kdo prej to tu má na starosti, to soustředění.“

„A co chtěla?“

„Nejdřív mi nevěřila, že jsem trenér, když mě viděla pohromadě s klukama. Pak jsem jí řekl, že hlavní seš ty. Ptal se, kolik ti je, a že prej radši přijde znovu, až tu budeš.“

„Nebyla ze vsi, že ji neznáš?“

„Prosím tě, je to prej učitelka od těch holek, co jsou teď na ubytovně.“

„Tam bydlí jen holky?“

Nebývá zvykem, aby tréninky dorostenců okresního přeboru měly diváky, jako když trénují třeba fotbalisté Juventusů Turín. Vařeca si hned všiml té paní, která stála za postranní čarou z bílého vápna. Odpolední fáze tréninku ještě nebyla u konce, ale ona vytrvale stála u kabin mužstva. Vařeca pobíhal se svými svěřenci po trávníku a zprvu jí nevěnoval pozornost. Potom mu ale bylo na té menší paní s krátkými vlasy, zřejmě obarvenými do syté



hnědi, něco podezřelého. Občas se na ni podíval, hádal by jí něco přes padesát, měla světlé šortky ke kolenům a volné triko, byla drobnější postavy, na nohou plátěnký. Už skoro končili, když mu došlo, co je na ní divného. Kromě toho, že vydržela na stadionu skoro hodinu, uvědomil si trenér Vařeca ještě něco. Celou tu dobu pozorně sledovala jeho mladé fotbalisty. Velice zkoumavě a systematicky, což Vařecu opravdu překvapovalo.

„Franto, to je ona,“ přitočil se k němu ke konci tréninku Martin.

Vařeca zavelel mladíkům k odchodu z hřiště a sám se v předklonu vydýchával, dlaně opřené o stehna.

„Sakra, Martine, vypadá to, že si otypovává naši hru a naše kluky.“

„Myslíš jako před tím nedělním zápasem? Borovnice má přece trenéra.“

„Nějak se mi to nechce líbit.“

„Navíc kdyby nám chtěla Borovnice nasadit špiona na tréninky,“ dodal Martin, „tak se ta ženská nebude ptát po tobě. To nemá logiku.“

„Třeba je to skautka.“

Martin vyprskl smíchy.

„Mluvila česky?“

Teď už se Martin nahlas rozesmál.

Bylo půl šesté odpoledne, Vařeca měl po rychle odbytém obědě už hlad. Seděl v kanceláři klubu v propocené tričku naproti té paní už asi dvacet minut a pořád nechápal, co po něm chce. Díval se na její úzký obličej, neustále se jí rosil potem. Ruce měla během řeči často sepnuté jako k prosbě nebo k modlitbě, upírala na něho světle hnědé oči. Profesorka chemie. Jméno v tom mírném rozčilení zapomněl okamžitě poté, co se mu představila. Jediné, co trenér zatím chápal, byla naléhavost té chvíle. Její pohled byl dost zoufalý, hlas úpěnlivý.

„Adaptační pobyt, říkáte?“ opakoval po ní. „Střední zdravotnická škola. A co s tím má co dělat naše soustředění?“

„Chtěla bych nejdřív vědět, kde ti vaši chlapi bydlí.“

„Kde bydlí?“ podíval se na ni nechápavě. „Jsou buď místní, nebo z okolních vesnic, takže sem jezdí na kolech, na motorce, nebo je vozí rodiče.“

Vařeca si pohrával v ruce s obálkou, kterou předtím nechal ležet na stole. Když si to uvědomil, schoval ji do zasučky. Pohled té paní těkal po věcech v kanceláři. V koutě byla síť plná míčů, pod oknem měl zdravotník klubu lékárníčku a nosítka. V celé místnosti byl mírný nepořádek.

„Jedna naše studentka nestrávila noc v ubytovně, pane Vařeco,“ zaznělo najednou do toho všeho.

Bylo to venku. Zdálo se, že se paní profesorce trochu ulevilo. Trenér Vařeca sledoval její ustaranou tvář.

„Při večerce v deset byla ještě s ostatními. Ráno nepřišla na snídani. Některá děvčata se snažila ji krýt, ale spí jich tam v jedné místnosti osm, nakonec to neudržely v tajnosti.“

„Odešla ještě večer?“

„Hned po večerce. Měla schůzku.“

Vařeca pokrčil rameny. Paní profesorka si složeným látkovým kapesníkem otřela čelo.

„Byla s jedním z vašich hochů. Až do rána.“

„Jak to víte?“

„Řekla nám to.“

„To snad není takový drama, paní..“

„Dvořáková.“

„.. paní Dvořáková. Hlavně že se vrátila.“

„Vrátila se až po osmé, čekali jsme hodinu a půl, už jsme chtěli volat policii.“

„Proč?“

„Pane! Ztratí se šestnáctiletá holka, nikdy nevíte, co se může stát. Neseme za ně s kolegyní odpovědnost.“

„Tak vidíte, všechno dobře dopadlo, nic se nestalo..“

„Stalo, pane.“

Znělo to naléhavě. Trenér se opřel do židle, propocené tričko ho začalo studit na zádech. Dramatická pomlka se prodlužovala. Vařecovi se nechtělo dál se ptát a paní profesorka se na něho dívala, jako by se něčím provinil. Nakonec, když už mu to ticho připadalo nesnesitelné, naprázdno polkl a zeptal se.

„A co se stalo?“

Mlčela, jen se střídavě dívala na stůl před sebou a do jeho očí.

„Paní profesorko, vy jste za mnou přišla, vy něco chcete. Tak mi nedávejte hádanky a řekněte, o co jde.“

„Potřebuju pomoci, pane Vařeco. Je to choulostivá věc.“

„Jak vám mám pomoci?“

„Byl to blondák. Střední postavy.“

Vařeca zaznamenal určitou naději v jejím hlase.

„Blondáky střední postavy máme v týmu minimálně dva,“ zamyslel se trenér, „možná tři, jak se to vezme. A pak taky ještě dva blondáky vyšší postavy.“

„A co jsou zač?“

„Jeden hraje zálohu, jeden pravýho beka a ten vyšší je forward, pravý křídlo. Druhej vysokej blondák je brankář.“

„Počkejte..“

„Tak kterej z nich vás zajímá?“ zeptal se netrpělivě.

„Všichni.“

„Celej manšaft? Tady je,“ řekl Vařeca a přisunul k ní po desce stolu list papíru v průhledné fólii. Byla to předběžná soupiska na nedělní zápas.

„Potřebuju je vidět,“ usmála se trpělivě.



„Mám tady ještě hráčský registrace s fotkama, ale ty vám nemůžu dát.“

Zablesklo se jí v očích.

„Jenom půjčit!“ zaprosila. „Na chvíli.“

„Ne, to nejde.“

„Prosím vás!“

Bylo skoro půl deváté večer. Trenér Vařeca zamkl chalupu a vydal se zpátky ke stadionu. Šel pomalu, unaveným krokem, v teniskách a oblečený do sportovní soupravy. V hlavě si znovu přehrával svou dopolední anabázi v Budějovicích. Kancelář Jihočeského krajského fotbalového svazu, okresní sdružení ČSTV, odbor tělovýchovy a sportu na magistrátu, krajská policie. Nikdo si s pětistovkou v obálce nevěděl rady. Přemýšlel tedy raději o sestavě na nedělní zápas semotických dorostenců.

Čekala už u dveří klubovny. Podala mu igelitovou tašku. Nahlédl do ní a prsty rychle obracel papírové složky. Hráčské registrace byly kompletní.

„Poznala ho?“

„Není si jistá. Ty fotky jsou maličké.“

„Děláte si legraci? Může bejt blbá, ale snad není slepá?“

„Nebuďte cynický, prosím,“ řekla tiše.

„Omlouvám se,“ vypravil ze sebe, „ale přijde mi to celý postavený na hlavu.“

„Pane Vařeco, mě vážně mrzí, že vás tím zdržuju, a chápu, že se zlobíte...“

„Ale já se nezlobím... to jí sakra neřek, jak se jmenuje?“

„Řekl,“ usmála se smutně.

„Jak tedy?“

„Robert.“

Vařeca se vítězoslavně usmál, našel v kapse klíče od kanceláře klubu a ve dveřích se otočil k paní profesorce.

„Pak je mi líto, paní. Víte dobře,“ pozvedl ruku s taškou, „že tady žádný Robert není.“

Chystal se už zavřít za sebou dveře do kanceláře, jenže když vzhlédl, měl stále před sebou její vážnou tvář. Výraz měla trpělivý a odhodlaný. Neříkala už nic, jenom stála před vchodem do klubovny a dívala se na něho.

„Vážně nemám v týmu žádnýho Roberta.“

„Jméno si vymyslel, ale je to fotbalista.“

„Jak to můžete tvrdit?“

„Něco nám prozradila.“

„Vyslýchali jste ji?“

„Nebojte se, máme své metody.“

„Teda, vy jste horší než FBI.“

„Pedagogické metody, pane.“

„Chudák holka.“

„To hlavní přiznala a pak jsme ji nechali o samotě s nejlepší kamarádkou, znají se už ze základní školy.“

„Proč?“

„Aby se jí svěřila.“

Trenér Vařeca stál ve dveřích klubovny FK Semotice s igelitovou taškou v ruce. Drbal se bezradně na hlavě, v tom šedivém věnečku krátkých vlasů kolem pleši.

„Je tohle všechno třeba?“ zeptal se otráveně.

„Je, věřte mi.“

„Přijde mi to přehnaný.“

„Došlo k nechráněnému styku.“

Ticho, jen z dálky od návsi se ozvalo smutné klinknutí kostelního zvonu.

„Proboha, jak to víte?“

„K opakovanému.“

Vařeca už už chtěl říct něco pepného, už se nadechoval, ale cosi v její tváři ho zastavilo. Přečetl z ní vytrvalou odhodlanost, i v postoji a gestech té ženy byla překvapující neústupnost.

„Paní profesorko, naše soustředění trvá od devíti ráno do pěti odpoledne, polední přestávka hodina a půl. Po tu dobu jsem za své kluky zodpovědný. Jestli se stalo, co říkáte, bylo to v jejich volném čase.“

Všiml si její drobné postavy. Profesorka před ním stála v džínách a svetříku krémové barvy. Trochu znejistěl ohledně jejího věku, krátké vlasy ji omlazovaly a vypadala víc sportovně. Zdála se mu zkrátka trochu jiná než předtím.

„Máte samozřejmě pravdu, pane Vařeco.“

„Pak nechápu, jak vám můžu pomoci.“

„Mohla bych se, prosím, podívat do vaší tělocvičny?“

„Ta je ve škole. Tady máme jen takovou malou posilovnu.“

„Ano, tu jsem myslela.“

Odemkl dveře vedoucí do hráčských kabin. Prošla za ním úzkým prostorem bez oken kolem dřevěných šatních skříněk a dlouhých lavic. V nevětraném vzduchu pod nízkým stropem se držel pach potu a prachu. Dalšími dveřmi vstoupili do menší místnosti s náradím na posilování. V rohu bylo umyvadlo a dva sprchové kouty. Paní vychovatelka se rozhlédla a její pohled se zastavil na protější stěně, kde pod úzkým podélným oknem ležela žíněnka, na ní zachumlaná kostkovaná deka a kolem se povalovalo několik plechovek od koly. Pohlédla na trenéra.

„Kdo všechno sem může?“

„Jeden klíč je v kanceláři klubu, ta je vždycky zamčená. Tři další klíče koloujou mezi klukama, aby si tu mohli cvičit individuálně.“

„Máte tu nějaký docházkový sešit?“

„Mívali jsme, ale kluci se tam stejně nezapisovali. Není to třeba, léta se tu nic neztratilo. Kdo by odtud co odnes? Činky nebo lavici na bench press?“

Rozhlížela se kolem sebe. Její oči se zoufale potřebují chytit nějakých důkazů, pomyslel si Vařeca. Zasmál se. „To si myslíte, že by se ten kluk zapsal, jestli sem šel s holkou?“

Blýskla po něm přísně očima.

„Je mi to jasné,“ řekla potom.

„Co?“

„Budete to zlehčovat, že? Jako všichni muži.“

Vařeca cítil, že by měl něco napravit, i když nevěděl přesně co. Nerozuměl v první řadě tomu, proč za ním vůbec přišla. Čeho chce vlastně dosáhnout? Co udělá, když toho chlapce vystopuje? Neuměl to domyslet, ta žena mu připadala zoufalá a osamocená, ale začala ho zajímat, a snad proto ji doprovodil až k ubytovně. Sám přerušil počáteční stísněné mlčení a vyprávěl jí o nadcházejícím zápase. Taky o svém putování s úplatkem po krajském městě. Před dlouhým obilným stavením se konečně usmála.

„Pane Vařeco, vy jste spravedlivý a rozvázný člověk, jak jsem poznala.“

Něco jen tak pro sebe zamumlal.

„Věřte mi, že dnes asi s kolegyní třídní profesorkou neusneme.“

„Věřím vám.“

„Pozitíí ráno už odjíždíme. Můžu vás ještě o něco poprosit? Naposled.“

Ráno v devět nechal trenér nastoupit družstvo dorostenců do řady. Osmnáct mladíků v kopačkách a tréninkových dresech.

„Je to celej hráčskej kádr včetně lavičky náhradníků,“ řekl Vařeca, když přicházel od kabin v doprovodu druhého trenéra Moravce, profesorky Dvořákové a mladé dívky s vyplašeným pohledem. Zastavili se všichni na začátku řady.

„Tu studentku jsme sem nedostali,“ obrátila se paní profesorka k Vařecovi, „nechce opustit pokoj.“

Trenér Vařeca chápavě přikývl. V tu chvíli to na hřišti vypadalo, jako když před úvodním hvizdem přijdou sudí a losuje se mezi týmy o strany. Ve vzduchu byla mírná nervozita jako těsně před zápasem. Fotbalisté neklidně přešlapovali, podupávali v kopačkách a nejistě se dívali jeden po druhém.

Vychovatelka něco zašeptala dívce do ucha. Ta se osmělila, přistoupila k prvnímu hráči a pohlédla mu do tváře. Trenéři zůstali stát a ony dvě pomalu procházely kolem nastoupeného mužstva. Kluci se neklidně ošivali, někdo se uchechtl, jiný koukal do trávy a další nechápavě valil oči. Vytáhla dívka v letních šatech s vlasy vzadu do culíku došla spolu s profesorkou na konec řady. Vařeca s Moravcem se na sebe podívali, mírně napjatý výraz

ve tvářích jim zůstal. Slečna se před nikým nezastavila déle, nic neřekla a zdálo se, že po tom výkonu s úlevou zase rychle sklopila oči. Paní profesorka ji vzala za paži a poodešly dál od fotbalových dorostenců.

„No tak, Lenko,“ ozvala se profesorka.

„Já nevím.“

„Je to některý z těch blondáků?“

„Když Majka říkala, že měl vlastně spíš kaštanový vlasy než úplně do blond.“

Vychovatelka zklamaně vydechla a položila dívce ruce na ramena.

„Soustřeď se a půjdeme ještě jednou, ano? Zaměř se na oči. Říkala hnědé, je to tak?“

Studentka přikývla. Začaly u hráče, u kterého předtím skončily. V polovině řady se dívka bezradně zastavila. Podívala se na profesorku.

„Já vážně nevím.“

„Pojď, dojdeme ještě na konec,“ řekla paní profesorka, „a soustřeď se na oči.“

Z trávy stoupala vůně, slunce začínalo pálit a dívka zůstala stát u posledního hráče, ale nedívala se na něho, koukala někam mimo, směrem k bílé fotbalové brance bez sítě. Vychovatelka ji zase odvedla stranou a trenér Vařeca slyšel jen tlumený hovor, ale nerozuměl. Martin Moravec do něho lehce šťouchl loktem a pohodil hlavou směrem k těm dvěma. Vařeca došel až k nim a naklonil se k paní profesorce.

„Říkali jsme si s mým asistentem... no, třeba by věděla, jestli to byl obránce, nebo útočník.“

Profesorka si ho pochybovačně přeměřila pohledem.

„Trochu by to zúžilo výběr,“ ohradil se.

Dívka se ztrápeným výrazem v obličeji hleděla do země.

„Lenko,“ obrátila se paní profesorka trpělivě na studentku. „Podle toho, co ti Majka vyprávěla, co bys řekla?“

„Asi útočník,“ vyhrkla dívka.

Kolem sedmé večer se trenér Vařeca ještě skláněl nad psacím stolem v kanceláři klubu a dával dohromady definitivní sestavu na nedělní zápas. Slabé zaklepaní na dveře ho vytrhlo ze zamyšlení.

„Jdu kolem a zahlédla jsem vás oknem,“ řekla paní profesorka.

Pozval ji dál a přisunul jí židli naproti své. Seděli jako poprvé předchozího dne. Měla černé tričko a tvídové sako, takový pánský styl, pomyslel si Vařeca. Poprvé si všiml drobných zlatých náušnic. Odkašlala si a přerušila ticho.

„Jak vám to dopadlo s tím úplatkem?“

„Nijak. Zatím jsme na to neměli čas. A jak to dopadlo vám?“



„Abych řekla pravdu, trochu jsme se s kolegyní neshodly. Je to její první třídnictví, první adapták, nechce se uvést jako nějaká vyšetřovatelka. Prostě chce to nechat být.“

„A není to nakonec rozumnější?“

„Víte, je jí pětadvacet, já zas mám skoro třicet let zkušeností. Chtěla jsem jí co nejvíc pomoci, ale... je to její třída.“

„Třicet let učit...“ pokýval uznale hlavou.

Zamyslela se. Když promluvila, cítil Vařeca zase tu naléhavost v hlase. Její řeč zněla jako poselství.

„... když se někde sejde parta mladých děvčat a na stejném místě parta chlapců, tak se vždycky něco stane. Možná nerozumíte, co chci přesně říct. Když se něco může stát, když jsou pro to být jen minimální podmínky, tak se to většinou stane. Když je někde okno a vede kolem okap, po kterém se dá slézt, tak po něm někdo sleze, chápete...?“

„No, asi máte těžký povolání.“

„V tom určitém věku,“ pokračovala, jako by se jí stále nepodařilo dokončit to důležité sdělení, „když je něco jen trochu možné, třeba jen hypoteticky se to může stát, tak se to stane!“

Vnímal její rozrušení, nahýbala se k němu přes desku stolu a on si všiml jakési horkosti v jejích očích.

„Dneska už se nejezdí na brigády, sklízet jahody nebo česat jablka nebo sbírat brambory v září. Víte, kolik takových brigád a internátů a ubytoven jsem se studenty už zažila?“

Vstal a otevřel skříň, na které stály vyrovnané poháry z přeborů a fotbalových turnajů. Měli tam vždycky nějakou láhev, ale tentokrát našel jen jednu prázdnou od sektu a v druhé bylo na dně chalupářské pálenky.

„Mladší kolegyně dneska znají jen tyhle adaptáky a lyžařské kurzy na horách.“

„Nabídnul bych vám něco k pití, ale... skočím do konzumu, je to kousek, co říkáte?“

Zdráhavě souhlasila. Vařeca se podíval na hodinky, sáhl do kapsy, pak prošacoval nenápadně všechny kapsy sportovní soupravy. Nakonec otevřel zásuvku na pravé straně stolu a sebral z ní bílou obálku. K obchodu se smíšeným zbožím to bylo sotva sto metrů, ale bylo zavřeno. Vařeca zazvonil o dvě chalupy blíž k návsí. Z okna se vyklonila tělnatá paní se světlým melírem ve vlasech a s cigaretou v puse.

„Blani, otevřeš mi ještě?“

Zmizela za záclonou a za chvíli už chrastila svazkem klíčů na zápraží. Šli spolu k obchůdku.

„Mám tam několik flašek opravdu dobrého vína, Franto. Z Moravy. Je hodně drahý, ale řekla jsem si, že když se tu neprodá, vezmu si ho domů.“

Odemkla krám, obešla pult a podala Vařecovi láhev. Četl etiketu.

„Je to pozdní sběr. Láhev stojí dvě stě padesát korun,“ řekla.

„Veltlínské zelené,“ kýval hlavou trenér Vařeca a napadlo ho, že se paní profesorky nezeptal, jestli pije bílé, nebo červené. Mrzutě se poškrábal v šedivém kníru.

„Ještě tu mám modrej portugal, od stejného vinaře,“ řekla prodavačka, jako by mu četla myšlenky.

„Víš co, Blanko, dej mi obě.“

Vyndal z obálky pětistovku a podal ji ženě přes pult.

Když se vrátil do kanceláře klubu, opláchl dvě skleničky. Paní profesorka vybrala červené.

„Co budete teď dělat?“ zeptal se jí.

„Nevím. Nic. Zítra po snídani odjíždíme. Kolegyně chtěla, abych ji nechala chvíli samotnou se studentkami.“

„Je jim blíž věkem, třeba se jí svěří.“

„Když mně bylo osmadvacet, zažila jsem se studentkami jeden opravdu horký týden.“

„Na nějaké brigádě?“

„Ano. Představte si tu situaci,“ řekla profesorka a upila ze sklenky, „ubytovna podniku Fruta plná děvčat a naproti přes silnici kasárna. Viděli na sebe s těmi vojáky z oken. Pokřikovali na sebe a mávali... Přes den to bylo dobré, holky sklízely jahody, ale uhlídat je večer?“

„Jak to dopadlo?“

„Jedna otěhotněla. V šestnácti.“

„A co dál?“

Profesorka se zamyšleně dívala na zaprášené diplomy v rámech na stěně.

„Nechala si to,“ řekla po chvíli a sotva znatelně se usmála.

Pod klubovými vlaječkami na stěnách a fotkami semotické jedenáctky dospělých trenér Vařeca trochu zrozcipitěl. Z toho, jak ho jejich povídání pomaličku zatahovalo někam do ženského světa.

„Ta holčina byla premiantka ročníku. Samé jedničky, vzorné chování. Rodiče ve vysokém postavení.“

„Byl to velkej průšvih, že jo?“

„Vyhodili mě. Bylo to v osmaosmdesátém.“

Za okny klubovny se pomalu stmívalo, Vařeca naslouchal jejím učitelskému hlasu, který se ztišil a zjemnil.

„Našla jsem si místo na gymnáziu, byla jsem tam sedm let. Mám aprobaci chemie — biologie. Teď už deset let učím budoucí zdravotní sestry.“

Dolil sklenky. Chvíli mlčeli.

„Asi bysme si měli vzpomenout, že i nám bejvalo sedm-náct,“ pronesl Vařeca do ticha.

„Jeden čas jsem to měla v práci i doma,“ rozpovídala se zase, „ale dceři už je teď pětadvacet, je dávno z domu.“

„Máte dům ve městě?“

„No, vlastně jsem zůstala po rozvodu v bytě, jedna plus jedna mi stačí. Vy tu určitě máte chalupu, že? Někde na návsi.“

„Mám, ale jsem tam sám, jsem už skoro deset let vdovec. Dcery jsou ve městě. Jsem vyučenej nástrojař, víte? Ale těším se docela na penzi, až budu mít na kluky a fotbal víc času.“

„Máte na starosti dvacet kluků. Asi proto jste měl pro mě pochopení, že znáte ten klukovský svět.“

Trenér Vařeca cítil, že má chuť pustit se zase jednou trochu do filozofování o životě. Neměl před profesorkou už takový ostych.

„Vždycky se snažím vzpomenout si, jaký to bylo, když mně samotnému bylo jako těm klukům dneska. Pamatuju se, že už jako malej jsem si všímal, jak se dospělí chlapi bavěj o fotbalistech, o mladejch klukách. Jak se na ně dívaj. Doma, ve škole, v učňáku. Když jsem přišel v osmnácti do práce, staří chlapi na nás koukali spatra. Že nic neumíme, že oni nás naučí, protože jsou moudřejší a zkušenější. Ale pak když tihle chlápci stáli za postranní čárou nebo seděli na tribuně, bavili se o těch samejch klukách, nebo o klukách stejného věku, trochu jinak. Chápete? Chválili je, když byli dobří, fandili jim a někdy je i obdivovali. Zažil jsem tohle i jako mladej fotbalista. Nevím, jestli mi rozumíte...“

Mlčenlivého Vařecu samotného překvapilo, jak dlouho mluvil. Oddechl si, když začala povídat zase ona. Vyprávěla mu o své první taneční zábavě, když bylo sedmáct jí. Utekla tehdy přes zákaz rodičů.

„Naši byli hodně přísní. Táta ještě víc než maminka. Přišel tehdy za mnou do sokolovny, bydleli jsme na malém městě, dal mi přede všemi facku a odtáhl mě za ruku domů.“

„A jak jste se tehdy dostala z bytu?“

„Po hromosvodu, oknem přes koupelnu,“ řekla a usmála se.

Jeho dlaně dělníka, ruce jako lopaty, ležely na desce stolu. Klukovský a dívčí svět. Chvilí o tom přemýšlel.

„A vy si opravdu myslíte, že ho ta holka podle fotky z registrace nepoznala?“ zeptal se. Její úsměv se mu zdál spiklenecký.

„Co byste řekl vy?“

„Myslím, že moc dobře ví, kterej kluk to byl. Ale je to její tajemství.“

Láhev byla dopitá. Vařeca vzal do ruky druhou, s viňetou veltlínské zelené, a rozhlédl se.

„Je tu trochu neútno,“ zabručel, „nevypijeme ji u mě doma?“

Mladá třídní učitelka seděla ráno při snídani u svého stolu sama. Její kolegyně profesorka Dvořáková nespala tu noc na ubytovně. Vrátila se až druhý den kolem desáté, těsně před odjezdem objednaného autobusu, který byl už plný studentek. Rychle si došla pro svou cestovní tašku na kolečkách a její tvář, nenalíčená a s kruhy po očima, připadala kolegyni třídní unavená, ale přitom uvolněná a vyrovnaná.

Mužstvo semotických dorostenců zvítězilo v nedělním mistrovském utkání okresního přeboru nad FK Borovnice 3:1. Všechny tři branky vstřelil hbitý hrotový útočník Karel Potočný, který měl mezi spoluhráči v kabině přezdívkou podle slavného brazilského fotbalisty — Roberto Carlos. Semotický zpravodaj pak v zářijovém vydání psal nadšeně o mladém blondatém talentu jako o neplodnějším útočníkovi mužstva.

Foto © Gabriela Albrechtová



Jiří Hájíček (1967) se narodil a žije v Českých Budějovicích. Debutoval sbírkou povídek *Snídaně na refýži* (1998), v roce 2001 vyšla jeho novela o hledáčích vltavínů *Zloději zelených koní*. Na povídkovou tvorbu navázal roku 2004 souborem dvanácti kratších próz *Dřevěný nůž*. Za román *Selský baroko* (2005) získal cenu Magnesia Litera za prózu. Jeho dosud poslední román *Rybí krev* (2012) byl oceněn Magnesíí Literou 2013 jako Kniha roku. Nepublikovaná próza *Lvičata* vyjde na podzim v souboru *Vzpomínky na jednu vesnickou tancovačku*, který nabídne průřez jeho starší povídkovou tvorbou a také několik novinek.



Ivan Pinkava, Bez názvu, 2013



Z knihy Na Knížecí

Karel Šiktanc

1

Lví žár.

Ťat září, strom jak poručení boží.
Horoucí, slepý smysl všeho.

„Důstojný pane,
řekl někdo ve dveřích kostela, táhlo...
nakládali na vůz, vezli do opravy svatého.
V podsíních lila zlato.
A z rezidencí šeptemšourem auta,

a spolykaná hráz —
něčí ruce v okně šňoří zvíře.

(Ukrutánská modř. Někdo vleže pod vozem křičí vzteky na celý dvůr... kluk má přes rameno klínový řemen. V chromovém haraburdí slzavě utkvělý zvířecí zrak. Odněkud z kuchyně teče, stojí voda s krví.)

A v keřích náhle vzňal se kelner
ve sněhové košili!
A za ním i nějaký těžkopádný, těžkomyslný děj!
A pak i podhradí:

město neobyčejné krásy!

(Ač pozdě. Vlk nad ovcemi — Pámbu nad štěstím.
Rzí hlava lípy jako políbená. Stačí se opřít o dům bez lidí... a dostihnou tě temné sametové šaly ze šancí, co semtam vynechávají. Jako by domu usedalo srdce.)

V domě U Kohouta se svítí.
V domě U Minuty tma.

A štrachá se děšť.
V doslechu soumrak hýkavě si vzlykl,
slastí, i nicotou.
A žena mezi dveřmi jede si prsty po bocích,
jak by si rovnala, jak by si pasovala kůži.

V domě U Kohouta se svítí.
V domě U Minuty tma.
Titěrné hromobití.
Pravěký průvan Týna
(jak už vše zapomíná)
třese zvonama.

Čeho jsi práv?
A čeho hoden?
V úchvatném bezvětrí jasné vědomí svatýň
a studní a němých bijásků
a hvězd,

aristokracie pravých úhlů.
Mží, sestřám Na Františku padá v tom úpalu
všecko z ruky.

(A ke mně jednosměrka.)



Fryova kronika

Úryvek z románu

Stephen Fry

K jako Kostka cukru
 ... jako Křupavé cereálie
 ... jako Karamelky
 ... jako Kazy
 ... jako Karbohydráty
 ... jako Kalorie

Stíny věznic se začínají snášet na dospívajícího chlapce
 William Wordsworth, „Náznaky smrtelnosti“

Starat se o své tělo by znamenalo naznačovat, že jsem měl tělo hodné starostlivosti. Od svých nejranějších let jsem však k oné nicotné schránce z masa, kterou obývá, necítil nic než stud. Moje tělo neumělo nadhazovat, odpalovat ani chytat. Neumělo tančit. Neumělo lyžovat, vrhat se po hlavě do vody či skákat. Když vešlo do baru nebo do klubu, nepřitahovalo smyslné pohledy žádostivosti či sebenepatrnějšího zájmu. Nemělo co nabídnout, kromě své funkce jakožto palivového článku pro můj mozek a smetiště pro toxiny, které mě čas od času byly s to pozvednout do slastných výšin a poskytnout mi důvody, proč být šťastný. Možná za to všechno nakonec mohou prsa. Respektive jejich absence.

Přestože je pravda, že jsem kdysi i já býval dítětem, nikdy jsem, alespoň myslím, nebyl kojencem v pravém slova smyslu. Nepamatuji se, že bych byl kdy přisátý k bradavce, a mám za to, že jsem byl krměn z láhve od samého začátku. Existují psychologové vyškolení v duchu té či oné tradice, ať už jde o kleinizmus, freudismus, adlerismus, jungismus či obdobný vložtejménoismus, kteří zastávají názor, že otázka „Struk, či savička?“ má významný, ba přímo zásadní vliv na vývoj člověka. Nedokážu si teď vzpomenout, zda podle této teorie zvyšuje pravděpodobnost vzniku potíží v budoucím životě dítěte odpírání mateřského mléka, nebo jeho nadbytek. Pravděpodobně obojí. Přehršel poprsí vtisknutého do tváře v útlém věku a hro-

zí vám nebezpečí, že si vytvoříte fixaci na prsa jako Russ Meyer či Jonathan Ross. Nic než láhev k sání a vypěstujete si z prsů strach. Nebo náchylnost k pití. Anebo možná právě naopak. Celé je to samozřejmě naprostý nesmysl. Falešný prsní syndrom. Na světě je mnoho sourozenců, či dokonce identických dvojčat, která vyrostla na stejné kojenecké stravě a z nichž se stali naprosto odlišní lidé v každém ohledu — až na nepodstatný detail fyzické podobnosti. Můj bratr a sestra byli jakožto kojenci podrobeni stejnému zacházení jako já a jen těžko bychom mohli být, naštěstí pro ně i celý svět, odlišnější. Předpokládejme tedy, že všechny neřesti a slabosti, o kterých vám budu nyní vyprávět, jsou mé specifikum, kterým jsem byl obdařen při porodu spolu se znaménky na zadní části nohou a papilárními liniemi na polštářcích prstů.

Od mléka, ať už pocházejícího z prsu matky či lahvičky sunaru, se dostáváme k hutnějším záležitostem. K pevné stravě. Rozblemcané lžice jablečného pyré a dušeného hovězího masa jsou do nás vpravovány hore spodem do té doby, než zjistíme, jak sami používat příbor. Jeden z prvních a nejvehementnějších způsobů, jakým se začíná projevovat charakter dítěte, je prostřednictvím jeho postoje k jídlu. Koncem padesátých a začátkem šedesátých let dvacátého století znamenalo jídlo snídaně cereálie a sladkosti. Byl jsem jedním z první vlny kojenců, kteří byli vystaveni cílené reklamě. V roce 1957 spatřily, stejně jako já, světlo světa cereálie Sugar Puffs. Tyto cereálie, u nichž nikdo nepředpokládal, že si je oblíbí i dospělí, byly dekádu před nástupem Honey Monstera ztělesněny skutečným, živým medvědem jménem Jeremy. Jeremy vedl rušný život fotomodela, jehož podoba byla vyobrazena na krabicích od cereálií, a filmové hvězdy, objevující se v nejrůznějších televizních reklamách, a to až do doby, než ukončil svou profesionální kariéru a skončil, po krátké anabázi v cromerské zoologické zahradě, v Campertownu v Dundee, kde v roce 1990 v poklidném



spánku skonal. Jednou jsem ho v Cromeru navštívil (byl první celebritou, kterou jsem kdy spatřil v její vlastní kůži, nebo spíš srsti) a věřte mi, že co představují áčkoví hollywoodští herci a popové hvězdy pro dnešní dítě, tím pro mě byl medvěd Jeremy. Musíte pochopit tu vášeň, lásku, chamtivost a potřeby.

Sugar Puffs byly pražené pšeničné pelety obalené sirupovitou, jemně lepkavou fruktózovou a glukózovou polevou. Jediné, co jste museli udělat, abyste si mohli plně vychutnat jejich skvostnou chuť, bylo zalít je studeným mlékem. Horké mléko se dalo použít v chladných zimních dnech, avšak jeho působením vznikla nabobtnalá mísa čehosi, připomínajícího spíše polévku než cereálie. Kromě toho se na hladině mléka přivedeného k blízkosti bodu varu občas vytvořila povrchová křusta a z mléčného škraloupy jsem zvracel. Do dnešního dne ve mně vůně vařeného mléka či jen pohled na něj vyvolává nucení na zvracení. To mi připomíná legendy, které se povídají o Cocteauových koktejlových večírcích. Vypráví se, že Jean Cocteau si pro pobavení svých přátel dokázal lehnout nahý na stůl a přivést se k nefalšovanému ejakulatořnímu orgasmu bez toho, aby se jakkoli dotýkal, čistě díky síle své představitosti. Mám podobný dar. Dokážu se přimět ke zvracení při pouhé představě škraloupy na horkém mléce, pudinkovém krému nebo kávě. Oba dokážeme vypuzovat horké tekutiny ze svých těl. Zdá se mi však, že Cocteauův kousek bude vždy žádanější než ten můj.

Kuchyňský stůl se stal místem, kde byla zaseta semena mé zhouby. Určitě mám pravdu, když říkám, že moje první závislost má původ právě zde. Sugar Puffs byly prvním článkem okovů, které mě svazovaly po většinu mého života. Ze začátku, jak si asi umíte představit, byly pouze ranní rutinou. Brzy jsem se jimi však ládovl bez ohledu na denní dobu, až moje matka začala vzdychat nad počtem balení, jež byla nucena kupovat. Byl jsem jako Američan, co sedí v kině s balíčkem popcornu — nepřítomný pohled, stoupající a klesající ruka, z balíčku do pusy, z balíčku do pusy, z balíčku do pusy, jako stroj.

„Nepřítomný pohled“. Je to důležité? Dítě sající z prsu či láhve tento pohled má. Na takové nepřítomné fixnosti je cosi až sexuálního. Než mi bylo asi osm nebo devět let, cucával jsem si téměř nepřetržitě první dva prsty levé ruky, zatímco jsem si pravou rukou probíral vlasy na temeni. A vždycky jsem při tom měl onen nepřítomný, vzdálený pohled, rozevřené rty a obtížné dýchání. Dopřával jsem si snad potěšení nahrazující prs matky, který mi byl odepřen? Tohle jsou temné vody, Watsone.

Seznamy přísad vytištěné na krabíčkách od cereálií a návrhy na podávání byly mojí literaturou; thiamin, riboflavin a niacin mými záhadnými neviditelnými přá-

teli. Žil jsem pro jednu jedinou věc. C₁₂H₂₂O₁₁. Snad proto jsem měl být Američanem, neboť ve Spojených státech mají cukr všude. V chlebu, v balené vodě, v sušeném hovězím mase, v nakládáné zelenině, v majonéze, v hořčici i v salse. Cukr, cukr, cukr.

Můj vztah s touto mamičnou a nemorální látkou je komplikovaný. Nikdy bych se býval nenarodil, kdyby nebylo cukru, a přece to byl právě cukr, který mě málem zabil.

Slazené snídaňové cereálie byly jedna věc, sama o sobě neškodná. Moje matka každý týden telefonicky objednávala pravidelnou dávku balení Sugar Puffs, Ricles a Frosties, které nám následně spolu se zbytkem potravin dovážel pan Neil, který mi vždycky říkal „mladý muži“ a který řídil dodávku pro Riches, malý obchod ve vesnici Reepham, jež ležela asi dvě až tři míle od naší vísky jménem Booton. Muži jako pan Neil už neexistují. Obchůdky jako Riches už neexistují.

Díky týdenním dodávkám pana Neila jsem mohl jíst téměř tolik cereálií, kolik jsem chtěl, a to bez nutnosti utratit jakékoli peníze. To se však změnilo, když mě rodiče ve věku sedmi let poslali do přípravné školy v hrabství Gloucestershire, téměř přesně dvě stě mil od našeho domova v Norfolku.

Moje úvodní ráno ve Stouts Hill — tak se škola jmenovala — představovalo první z dlouhé řady zklamání. Po noci strávené tesklivým pláčem a osamělým škytáním jsem se probudil do bujarého hluku a děsivého mystéria cizí instituce procházející svými denními rituály.

„Ty! Co tady děláš? Máš být v refektáři,“ křikl na mě prefekt, zatímco jsem v záchvatu paniky pobíhal po chodbách.

„Co je to prosím refektář?“ V mé vystrašené mysli se objevila představa středověké mučírny.

Prefekt mě chytil kolem ramen a prošel se mnou jednou chodbou, druhou a konečně dveřmi, jež vedly do dlouhé nízké jídelny, zaplněné hlasitě snídajícími chlapci, kteří seděli na dlouhých lesklých dubových lavicích, kterým se tehdy říkalo banky. K jedné se mnou napochodoval, odsunul od sebe dva chlapce, zvedl mě do vzduchu a vklínil do vzniknuvší škvíry. Celý vylekaný jsem tam seděl a rozpačitě mrkal. Když jsem nesměle zvedl hlavu, všiml jsem si, že na stole jsou cereálie. Kukuřičné lupínky a hrudkovitá ovesná kaše. Po Sugar Puffs, Frosties či Ricles nebylo ani vidu ani slechu. Mohl bych tvrdit, že od té doby už nikdy nebyl život stejný, že důvěra, naděje, víra a jistota ve mně toho dne zemřely a že se mé bytí od té doby neslo v duchu melancholie, ale to bych asi trochu přeháněl. V každém případě jsem však byl v šoku. Cožpak už v mém životě nikdy neměla být žádná sladkost?

Škola měla naštěstí jednu instituci, která znepokojivé nedostatky refektáře vyvažovala. „Tuck“, jak možná víte, je zastaralý výraz z prostředí anglických škol používaný pro sladkosti. To, čemu Američané říkají „candy“. Se sladkostmi jsem se setkal už dříve, jak by také ne, bylo to obvykle v podobě čtvrtlibrových pytlíků, do nichž se nabíralo cukroví z velkých skleněných nádob, ať už v obchůdku Riches či na reephamské poště. Želatinová cukrátka, citronové šumáky, karamelky, mentolky a ovocné bonbóny — všechno poněkud staromódní, fádni a předválečné. V tomto ohledu nabízel Tuck Shop ve Stouts Hill více vzrušující výběr.

Školní Tuck Shop byl otevřený v různé dny pro různé koleje, do kterých byla škola rozdělena: Ledňáčci, Vydry, Vosy a Panteri. Já jsem byl zařazen mezi Vydry a pro nás byl obchod otevřen ve čtvrtek. Nejprve jste si museli vystát frontu na peníze. Veškeré kapesné, které vám rodiče poslali, bylo uschováno a následně rozdělováno po částech učitelem, který měl právě službu a který zaznamenával vybranou sumu na příslušnou stránku v peněžním deníku. Jak pololetí postupovalo, zděšeně jsem sledoval, jak se můj kapitál postupně scvrkává. Psával jsem domů zoufalé dopisy, ve kterých jsem žadonil, aby mi, jak jen to bude možné, maminka poslala desetišilinkovou bankovku. „Prosím, mami, prosím. Všichni ostatní chlapci mají dost peněz, aby jim vydržely snad *navždy*. Prosím, prosím, prosím...“

A tak to začalo.

Sedm let, dvě stě mil od domova, strádající závislák. Existují spousty příběhů o dětech mladších sedmi let, které byly navzdory svému věku nefalšovanými alkoholy nebo se již narodily závislé na kokainu, metamfetaminu a Red Bullu, a jsem si plně vědom, že moje závislost na cukru se v porovnání s nimi dá chápat jako neškodná. Přesto jsem však již od svého raného sebeuvědomění s naprosto neochvějnou jistotou pociťoval, že ostatní lidé nebyli šíření stejně nenasytnou chamtivostí, neutišitelným dychtěním, neodolatelnou touhou, chvějivým chtíčem a strašnou, až bolestnou potřebností, která mě držela pevně ve svých spárech téměř každou chvíli každého dne. A pokud byli, měli takové schopnosti sebekázně, které mě naprosto zostuzovaly.

Abych zaplatil za sladkosti, kradl jsem v obchodech, ve škole, a co bylo vůbec nejhanebnější, od ostatních chlapců. Tyto krádeže byly prováděny, stejně jako následné samotné jedení, v téměř až transovém stavu. S mělkým dýcháním a nepřítomným pohledem jsem drancoval v šatnách a lavicích, přičemž se mé vnitřnosti kroutily strachem, vzrušením, hrůzou a bytostným znechucením sebou samým.

Pravidelně bit, neustále v potížích, postrádající stabilitu, pocit sounáležitosti a jistoty. Přípravnou školu jsem opustil jako závislák na cukru, zloděj, snílek a lhář.

Otěže mého vyprávění brzy převezme štiplavý pach tabáku. Jakmile mě měl onen zulibáníhodný list ve svém láskyplném sevření, cukr už nade mnou nikdy neměl stejnou moc. Ještě mi však o mém bouřlivém vztahu s $C_{12}H_{22}O_{11}$ zbývá cosi dopovědět.

Píše se rok 1982 a já se právě nacházím v Londýně, v omšele vyhlížející skupince pokojů, které patří společnosti Granada Television. Ben Elton, Paul Shearer, Emma Thompson, Hugh Laurie a já jsme se tu shromáždili k navčívání první série televizního skečového pořadu, později známého jako *Alfresco* (Pod širým nebem). Titul této první série zní *There's Nothing to Worry About* (Není se čeho obávat). Prosazoval jsem název *Trouser, Trouser, Trouser* (Kalhoty, kalhoty, kalhoty), ale byl jsem, snad správně, přehlasován.

Na stole na konci místnosti stojí velké lepkavé plechovky Nescafé a krabičky čaje PG Tips. Na zkoušení je cosi, co jednoduše vybízí ke konzumaci velkého množství čaje a kávy. Dnes ráno pro ostatní připravuji kávu já, jelikož se právě navčívuje skeč, ve kterém hrají všichni kromě mě (točí se kolem hudby a tance). V momentě, kdy se moje ruka přibližuje k čajové lžičce, si najednou uvědomuji, že jsem jediný, kdo sladí.

Stojím se lžící napřaženou nad otevřeným balením cukru Tate and Lyle. Co kdybych to pro tentokrát zkusil bez něj? Vždycky mi všichni říkali, že čaj i káva chutnají bez cukru neporovnatelně lépe. Podívám se napříč místností na ostatní a namísto se zapíráhnu, že následující dva týdny vydržím bez cukru. A jestli si po čtrnácti dnech pítí neslazené kávy nezvyknu, jednoduše se, o nic neochuzen, vrátím ke svým tradičním dvěma a půl lžičkám.

Zapálím si cigaretu a zadívám se na ostatní. Mým tělem se rozlévá pocit hrdé blaženosti. Třeba to opravdu dokážu.

A taky že ano. O deset dní později mi kdosi podává kávu, do níž byl přisypán cukr. Při prvním doušku to se mnou trhne, jako kdybych dostal elektrický šok. Je to ten nejužasnější šok v mém životě, neboť mi říká, že jsem se úspěšně dokázal něčeho vzdát. Příznávám, není to právě nejobdivuhodnější svědectví triumfu nad nepřizní osudu, které jste kdy četli, avšak vzpomínka, jak upřeně hledím na pytlík cukru a přemýšlím, jestli skutečně dokážu přestat, mě nikdy neopustila. Byl to pro mě tichounký hlásek naděje na dně Pandořiny skříňky. Stále cítím vůni oné zkušebny a slyším zvuk piana. Stále před sebou na stole vidím balíčky sušenek a pytlík Tate



and Lyle, na jehož povrchu se opakovaným ponořováním mokré lžičky vytvořily průsvitné cukrové krystalky.

Celou scénu jsem ještě jednou viděl, cítil a prožil o dvacet sedm let později v pokoji hotelu Colbert v madagaskarském Antananarivu. Bylo opravdu velmi horko a velmi vlhko a já na sobě neměl nic víc než trenýrky. V dále hroživě duněla blížící se bouřka a internetové připojení, které bylo i v nejlepších chvílích značně nespolehlivé, selhalo úplně. Odsedl jsem si od psacího stolu a namířil si to ke koupelně, když vtom jsem spatřil cosi strašného.

Místností procházel neskutečně obtloustlý muž s gigantickými svěšenými prsy a ohromným převislým břichem. Znovu jsem se pořádně podíval, otočil se a s hrůzou a úděsem zíral. Byl tu znovu, komicky otlý muž ve středních letech zabírající celé zrcadlo ve skříni. Byl tak groteskně obézní jako lidé z amerického Středozápadu, které jsem neviděl od doby, kdy jsem tam před rokem natáčel. Prozkoumal jsem tuto nechutnou horu tuku od hlavy až k patě a nato jsem se rozbrečel.

V koupelně byla váha. Sto třicet devět kilo. Kolik je to po anglicku? Měl jsem na to v telefonu aplikaci. Tři sta šest liber. U všech anglosaských svatých! Tři sta šest liber!

Bylo třeba kompletně změnit stravování a v podstatě celý život.

Nebudu tvrdit, že od onoho momentu hrůzostrašného madagaskarského procitnutí mými ústy neprošlo jediné zrnko cukru, avšak podařilo se mi vyhýbat se takovým pokušením, jakými byly dortiky ve francouzském stylu, pudinky, kandované ovoce, čokolády, zmrzliny, dezertní cukroví a pamlsky, které člověku nabízejí číšníci v takových restauracích, kde já a příslušníci mého zhýčkaného druhu trávíváme svůj čas. K tomu přidejte režim sestávající z pravidelných procházek, chození do posilovny třikrát do týdne a vyhýbání se škrobovitým a tučným jídlům. Díky tomuto pevnému sebeovládání moje váha klesla na něco málo pod sto dva kilo.

Vůbec nepochybují o tom, že bych mohl znovu lehce nabobtnat a prořítit se kolem třístého šestého, sedmého, osmého, devátého a desátého patra jako kreslená postavička v expresním výtahu. Mým heslem je nyní nepřetržitá obezřetnost. Nemám v úmyslu tvrdit vám, že už se naprosto znám. Myslím však, že mohu s jistotou prohlásit, že se znám alespoň natolik, abych na veškerá tvrzení o řešeních, léčích a cílech nahlížel s pochybami a nedůvěrou.

Vezměte si například takové kouření...

Přeložil Roman Jakubčík.

Fryova kronika (v originále *The Fry Chronicles*) je v pořadí druhá autobiografická a celkově desátá kniha Stephena Frye. Svým obsahem navazuje na autorovu první autobiografii s názvem *Moab is My Washpot* a popisuje události z pozdějších let. Autor o sobě říká, že „dá-li se nějaká věc vyjádřit deseti slovy, můžete si být jistí, že já na to spotřebuji slov sto“. Přičteme-li k tomuto vyjádření fakt, že Fryova mnohmluvnost se nevztahuje pouze k vyjadřování obecných skutečností, nýbrž také k vyjmenovávání osob a míst, které jsou s jeho životem pevně spjaty, je pochopitelné, že k opravdovému požitku z knihy je u čtenáře zapotřebí určitého povědomí jak o britské, tak i evropské a světové historické a kulturní scéně. Fryův charakteristický smysl pro humor se mísí s jeho neméně typickou sebekritičností, díky čemuž působí celá zpověď okouzlujícím a zároveň bolestně upřímným dojmem.

Stephen Fry (nar. 1957 v Londýně) je britský komik a herec, spisovatel, novinář a scenárista. Jako dítě vyrůstal spolu s bratrem a sestrou v norfolkském Bootonu. Již od útlého věku se projevoval jako problematické dítě a v sedmnácti letech se dokonce ocitl ve vězení. Po této eskapádě se začal horlivě věnovat studiu, díky čemuž si vysloužil stipendium na cambridgeské Queens' College. Stephen Fry je známý především díky své roli v populárním britském seriálu *The Black Adder (Černá Zmije)* nebo ve skečovém pořadu *A Bit of Fry and Laurie*. Jakožto spisovatel má na svém kontě hned několik titulů, včetně dvou autobiografií a čtyř románů (v českém překladu dosud vyšly knihy *Hroch a Lhář*).





Ivan Pinkava, Hlava, 2009

Do tváří nebo do řek

Tomáš Tichý

JINÉ RADY MUŽŮM

Nejezte cibuli.
Netelefonujte v noci.

Nesmíte začínat příliš vážně,
v tom je to celé.

Svěřte se
odborníkům.

Peníze dejte ženám.
Přestěhujte se.

Sníh si vás najde.
Řekl jsem sníh?

Tak to je správně.

Odložte kladiva,
rozptylte popel,

vlasý si sčesejte
podle toku řek.

KDYŽ CHLAP STOJÍ ZPŘÍMA,
řeč se vytrácí.

Když stojí les,
nemá odkud.

Střelmistrovi J. K.
při neopatrné manipulaci s výbušninou

prolétlo železné tělo nabijáku hlavou,
přímo mezi oběma mozkovými hemisférami.

Úděsné zranění
prý nezanechalo vážných zdravotních následků,

kromě jediného —

kdysi přátelský a vyrovnaný muž
propadal nevysvětlitelným záchvatům vzteku

(citováno volně podle pramenů).

Takže
bude to skála anebo ostrov, říkám si.

To druhé spíš.
Bude to ostrov.



MAMINKA SI BERE LUPU

a čte si v knize Velicí duchové 21. století.

Mami, ty si nebereš zuby, povídám.
Chachachá, směje se maminka.

Směješ se jako ďábel, mami.

Jo, jo, jako ďábel, Tomášku,
povídá maminka

a čte si dál svůj titěrný článek
v encyklopedii.

PAVOUK SE VRHL K MOUŠE

a hned ji zamotal

a potom se vrátil k té,
kterou si chytil dřív.

A pak jsem, po bezradném přecházení
z kuchyně do předsíně,

vytáhl lampu ze zásuvky
a čistil jsem si zuby dál potmě.

Jednou jsem to celé,
jak to tady leží,

hodil na papír
a šel zase do postele

a příští den
odjel na Makarskou,

do Chorvatska, k moři.

POKROK JE VYSVĚTLENÍ,
kam dopadl ten míč.

Věty jsou naléhavé.
Stát ručí za nehybnost.

Stojíme před ním
jako před zázrakem

a nesem se s někým
v obloucích po nebi.

Jo, básně jsou myšlenky,
které vystupují z očí

a padají v zástupech
do tváří nebo do řek.

Tohle jste nevěděli.
Teď jsem vám to řekl.

Pokrok je vysvětlení,
kam dopadl ten míč.

Proč
máš být přesný.

Proč
není na věky.



SMRKY SE PODOBAJÍ

květům řebříčku

a támhlety javory

se zase podobají
listům ostřice —

bůhví,
že tím nic nemyslím.

Lidi jsou trpaslíci,
domy jsou obři

a moje milá
je moje milá —

ta nikdy neztrácí
svoji původní sílu.

Ha hou, ha hou!

Budu se šermovat se zeleným pepřem
po celou noc

a stejně vyhraju!

SPLÝVALA S LETNÍM VEČEREM

a já pro to měl slabost,

ale přiznat se k tomu,
čím jsme si tenkrát,

z úžasu nad sebou
a z nevědomosti byli,

se nedalo.

Spánek rozumu a dlouhé řeči
plodí příšery —

najdi si nějakou vlastní nemoc
a nepopisuj ji.

VTISKL JSEM BEZDOMOVCI MINCI DO DLANĚ,

celý se rozzářil (to byla zvláštní záře, že ano?)

— a už si to šněroval zpátky k bufetu.
Czesław Miłosz říká, že to, o čem tady mluvíme,

se taky podobá myšlence jiného (ale v jistém ohledu
podobného)
bezdomovce procházejícího cizím chladným městem

či zlomku jakési chvíle, v níž figurují
notoricky známé typy pronásledovaných
a pronásledujících.

To je určitě pravda. Neměli bychom se dívat jeden
druhému do očí
příliš dlouho, jinak riskujeme, že se to stane nanejvýš
podezřelým.

Taky je pravda, že jsem to neudělal rád ani nerad,
s jistotou ani bez ní (o lásce ani nemluvě)

a že se to nedá zkrátit ani za dvacet
nebo kolik-už-ani-nevím dobrých let

a ani za nic. Takže tak.
Neměli bychom psát básně.

112 nová jména

VZDÁLENOSTI SE ZKRACUJÍ TAK,

že mezi bod *Bé*
a předmět *Pé*

se postaví
čirá krása.

Dorazí-li věta
k bodu dříve,

je předmět skutečný.

Volné konce se zahazují
a sardinky jsou expedovány,

kam je vám libo.

Rovnost nikoho nezajímá.

Život sardinky začíná ve chvíli,
kdy se z ní někdo pořádně

pozvrací.

MŮJ BYT SVĚDČÍ:

o bezhlavém výběru,
o mučivých pochybách,

o zmařených plánech
na veliké sjednocení,

o marnotratnosti na jedné
a ubohém škudlení

na druhé straně.
Samozřejmě, že se tím podobá nádherné ženě,

procházející javorovobukovými
a březvodubovými lesy

se žlutými oranžemi ve vlasech
a línajícím lososem v patách.

Škoda, že něco tak skvělého
tu dlouho nevydrží,

mohli bychom tomu rozumět déle.
Zatím veškeré pokusy o nápravu

byly provedeny nejistou rukou,
v severském designu holé účelnosti,

a vypracovány v bílé.

P.S. poslední dobou pár skromných
nanebevstoupení, to musím taky přiznat,

převážně večer
a semtam zeleň.



NEDELEJ-

Král-
Odplata-
Soudce-

na nejstarším ostrakonu
nestojí nic nemorálního.

Nejspíš proto
tam nestojí

ani příbytky zedníků z Théb,
jak žádal Bertolt Brecht.

Zpráva pro lidstvo
musí být krátká.

Slunce je vysoko.
Najdi si vlastní.

Chlupáčku, napiš.
A podobné věci,

jako když vstoupila
do místní kavárny

a nechala číšníka, aby jí stranou,
za prázdnými stoly, vytřepal deštník.

Ale to už je, myslím,
jiná historie.

Mám spoustu vydání,
která si jednou přečtu.

Básnický profil **Tomáše Tichého** je v rámci rubriky Nová jména průlomový. Jeho základ připravil básník Jonáš Hájek z příspěvku, který původně dorazil do redakční pošty sousedské básnické rubriky Hostinec. Protože však byl svou úrovní i celkovou délkou výjimečný, rozhodli jsme se dát Tomáši Tichému náležitý prostor ve formě samostatného profilu v rubrice Nová jména. Přeji plnohodnotný čtenářský zážitek a připojuji původní komentář Jonáše Hájka: „Tomáš Tichý pracuje v Ústavu klinické a molekulární patologie Fakultní nemocnice v Olomouci, tak to je nádhera. Lékař a básník, tradice dvou Holubů — Miroslava a Norberta — dostává nový výraz. Pan Tichý se hlásí k prvním z nich naivistickou či antipoetickou stylizací, kterou umí vtipně vypočítat. Hurá, Miroslav Holub k stáru zahořkl, ale tady máme vědoucí jiskru, rozvernou optiku, a stesku jen co kapka z injekční stříkačky. No vida, básní vám to jakoby nic, ale dokážete, co padesát jiných ne! A je to takové chlapské jak Tadeáš Biron či jeho milovaní Američani Williams a Sandburg.“

Tomáš Tichý se narodil 28. dubna 1960 v Přerově. Vystudoval gymnázium v Olomouci-Hejčíně a Lékařskou fakultu UP, obor všeobecné lékařství. Žije v Olomouci, pracuje jako lékař patolog v Ústavu klinické a molekulární patologie FN Olomouc. Básně psal během studií, poté sporadicky, soustavněji píše v posledních čtyřech až pěti letech. Z této doby pocházejí uváděné ukázky. Dosud publikoval pouze odborné texty, básně uveřejňuje poprvé.

-vk-

Hostinec

Vítejte v Hostinci překladatelském! Překlad je nejlepší cvičení básnické praxe. Co taky celou dobu dělat, básně nejde psát pořád. Můžete sbírat, vybírat, číst — to všechno jsou významy jednoho a téhož latinského slova *legere*. A můžete překládat. Neexistuje intimnější vstup do hájemství poetiky než překlad. Hodně se naučíte. A dost možná vás to trvale ovlivní. Přes léto přišlo hodně zásilek, bohužel většinou dříve či později zklamaly. Často váhám u zásilky s jednou dvěma slušnými básněmi. Možná tedy někdy příště sestavím jakési lepoprelo, kde budou zastoupeni autoři po jedné obstojné básni.

Myslím si, že kritika, interpretace a básnictví v podstatě sousedí a postupně do sebe přecházejí či zapadají. Básnictví v sobě má něco z kritiky, interpretace — i z překladu. Báseň je jako kapsle s kávou. Moje *legere* je tímto názorem značně ovlivněno.

Jednou mi řekl Martin C. Putna lapidárně: „Překládat!“

Jako pozdrav mi to přijde celkem důstojné.

Jonáš Hájek

Lukáš Víték, student pražské filozofické fakulty, kterého znám díky letním čtenářským dílnám *Ars poetica*, to zkouší s italštinou. Vybral jsem dva různé překlady, které dostatečně potvrzují jeho citlivost k básnickému slovu. Jazyková spolupráce: Paolo Baiocchi.

VITTORIO SERENI
KVŮLI NUDĚ

horkých dlouhých dnů
vždyť malá Laura
je dnes skutečně otravná
Přestaň — říkám — jinak...
s potlačenou krutostí
zatímco jí trochu zkroutím ručičku.

Nebolí to, nebolí to,
vyzývá mě pořád dokola
a pohlíží na mě zezdola
dotěrná už však
na pokraji slz,
ani nebrečím, vidíš.

Vidím. Ale ten
koho teď vidím
je černý anděl vyhlazení
zářivý ve svých postrojích
smrti
a židovské děťátko
obrácené k němu u vytržení
jak zve na hru
masakru.



TORQUATO TASSO

DVA SONETY

Má jitřenka krásná — jež černým pláštěm
prosvětlí mé temnoty, tmy a děsy
a dá pučet květům ducha, jak vřesy
je ničily touha a lkaní zvláště —

mne vzbudí a ke zpěvu vyzve jase, m,
a já, jako když pták prozpěvuje si
a oním pozdravem ctí slunce kdesi,
se před ní skláním a světím ji hlasem.

Jazyk dlouho již němý, netvořící
ani jediné slovo bez bolesti,
teď zpívá radostí a pro své světlo.

Štědré záření Boží, krásu střící,
jež hoříš, leč nestravuješ, cos hnětlo,
výhradní strůjce lásky, klidu, štěstí.

Přes široširé oceány samé,
kde slunná pole bližší slunce hřejí,
tam tažní ptáci svými lety spějí,
aby potáhli zpět, až Skopec vzplane;

stín tam nemá zem, do které by se vtisk,
kterou by mrazem pokryl, labuť a slavík
o sladkém hoří nehledají slabik:
však já, kde najdu bezpečí útočišť?

Kdo mou zimu zmírní? Paprsek sladký
vašich sličných očí? Pod tím se schovám,
aniž přestoupím břeh a přejudu moře.

Jím mně napříč sněhy a mrazy zpátky
plný máj rozkveté, takže zvolám,
zpěvem labutí, sirén nepokořen.

Rubriku překladů na serveru Totem již dlouhou dobu udržuje při životě paní Hana Svobodová. Rád bych jí poděkoval, že jsem z jejích „cvičných překladů“ mohl vybrat jednu z nejslavnějších básní Johna Ashberyho — *My Philosophy of Life* ze sbírky *Can You Hear, Bird* z roku 1995. Myslím, že se s tím poprala velmi dobře; posuďte sami.

JOHN ASHBERY

MOJE ŽIVOTNÍ FILOZOFIE

Právě když jsem si pomyslel, že nemám v hlavě dost místa na další myšlenku, dostal jsem tenhle velký nápad — nazvěte to třeba, jestli chcete, filozofií života. Zkrátka, znamená to žít tak, jak žijí filozofové, podle souboru principů. Dobrá, ale podle jakých?

Musím přiznat, že tohle bylo to nejobtížnější, ale měl jsem již dopředu načrtnuty představy, jak by to asi mělo vypadat. Všechno, od pojídání melounu nebo chůze na toaletu, nebo pouhé čekání na nástupišti v metru, na několik minut pohroužen do svých myšlenek, nebo v obavách o deštné pralesy, vše by bylo dotčeno, nebo přesněji řečeno ovlivněno mým novým přístupem. Nekázal bych jen, nebo se nebál o děti nebo staré lidi, kromě případů obecně předepsaných naším světem hodinového strojeku.



Místo toho bych jednoduše nechal věci být tak, jak jsou,
 a přitom bych do nich vnášel sérum nového morálního klimatu.
 Vymyslel jsem, že bych vyváděl z míry, jako když cizinec
 náhodně zatlačí na táflování a začne se otáčet knihovna
 a objeví se točité schodiště se zelinkavým světlem
 někde dole pod ním, a on automaticky vstoupí
 a knihovna se zase zavře, jak se běžně v těchto případech stává.
 A najednou ho zaplaví příjemná vůně — není to šafrán, ani levandule,
 ale něco mezi tím. Vzpomene si na polštář, jako byl ten,
 na kterém lehával bulteriér jeho strýčka v Bostonu a pozoroval ho
 potměšile, špičaté ušní boltce sklopené. A pak vypukne velká
 honička. Nevyplyne z toho jediný záměr. Stačí to k tomu,
 aby vám to znechutilo jakoukoli myšlenku. Ale pak si vzpomenete na něco, co William James
 napsal v nějaké své knize, kterou jste nikdy nečetli — bylo pěkné, že to mělo tu jemnost,
 poprášenu pelem života, zcela náhodně, samozřejmě, a přitom jsou ještě jasně vidět
 otisky prstů. Někdo už s nimi manipuloval,
 dokonce ještě předtím, než je naaranžoval, ačkoli myšlenka byla jeho a jen jeho vlastní.

Je náramné v létě navštívit mořské pobřeží.
 Je možno podniknout mnoho malých výletů.
 Cestovatele vítá háj třepetavých osik. Nedaleko se nalézají
 veřejné záchodky, kde zmožení poutníci vryli
 svá jména a adresy, a někteří dokonce i zprávy,
 zprávy světu o tom, jak tu seděli
 a přemýšleli o tom, co podniknou, až dotrhnou
 a až si umyjí ruce v umyvadle, dříve než vyjdou
 zas ven. Byli již zlákáni principy
 a byla jejich slova filozofií, ať byla jakkoli přisprostlá?
 Připouštím, že se nemohu v tomto myšlenkovém sledu posunout dál —
 něco se mi staví do cesty. Něco takového, jako že nejsem dost velký
 na to, abych za to dohlédl. Nebo jsem možná upřímně řečeno vystrašený.
 Co bylo základem toho, jak jsem se choval předtím?
 Ale možná, že mohu přistoupit ke kompromisu — nechám věci
 být tak, jak jsou, tak nějak. Na podzim zavařím džemy
 a zabezpečím je proti zimnímu chladu a zkáze,
 a to bude velmi humánní záležitost, a stejně tak i inteligentní.
 Nedám se vyvést z míry hloupými poznámkami svých přátel,
 nebo dokonce svými vlastními, i když je pravda, že ty jsou nejhorší,
 jako když jsi v zaplněném divadle a něco, co řekneš,
 podráždí diváka před tebou, který ani náhodou není nadšen tím,
 že dva lidé tak blízko něj si spolu povídají. Tedy jako by měl
 být vyplašený, že ho dva lovečtí psi dostihnou —
 ale tahle věc působí oboustranně, víte. Nemůžete se pořád
 strachovat o druhé a zároveň sledovat
 sebe. To by bylo nemístné, a asi stejná zábava
 jako ocitnout se na svatbě dvou lidí, které neznáte.
 Vždyť můžete zažít hodně legrace v proluce mezi myšlenkami!
 To je taky jediný důvod, proč tu jsou! A teď chci, abyste i vy vyšli ven,
 měli potěšení sami ze sebe, a ano, měli také potěšení ze své životní filozofie!
 Nepřichází jen tak každý den. Podívejte! Tamhle je veliká...



Na Ashbergho proluky mezi myšlenkami vhodně navazuje břevlavský básník **František Pavůček**. V milostném deníku z letošního roku se mísí útržky hovorů, pozorování, moudra i náhlá zajíknutí. „Od dobré hudby se těžko odchází, zvláště když se pije.“ Přijde mi pozoruhodné, že pan Pavůček došel vnitřní práci — a zřejmě nezávisle — ke slohu pavlopetrskému, který jsem pokládal za nenapodobitelný, a to včetně jazykových zvláštností a moravismů. Dobré víno, kterého bude asi vždy trochu nadmíru — leda by pramen vyschl.

• • •

Stála přede mnou, ale dívala se někam za mě.
Když vidím slunce s lidskou tváří.
Dneska přišli jenom štamgasti.
Neboj se.
Nějak mi to uteklo, ani bych neřekl, že to jsou tři nebo čtyři roky.
Vracím se na začátek, ale nemám na to.
Za ty roky se všechno nějak zdražilo.
Pamatuji si to zrcadlově obráceně.
Tak tady bydlím, pevný bod.
Na druhé straně řeky, sám posedlý ďáblem.
A to rovnou tady pod mostem.
Pak se půjdu dívat na nádraží po té nejkrásnější.
Přece jsme se viděli poprvé a naposled, moje milá.
Na dřevěných lavicích scházíš mi víc než včera.
Čím víc jsem sám, tím víc tě hledám.
Kamkoli přijdu, všude chodí se mnou ta bezútešná samota.
To je taky fotka všech fotek a není jediná.
Tak pojď ke mně, kde se flákáš,
všichni tak usebraní ve svých malých životech.
Tolik prosím o nové nadechnutí,
nebo na vlajku světa vyzvracím malichernost.
Přece nehraji mimo rytmus.
A neublížil jsem.
Tak na zdraví a přece jsem tak blízko.
Aby se každý den mohla díat a děla jen jedna věc.
Všecky ty dny musejí být stejné jako ty předešlé.
Abych se nebál, chci dělat věci bez přemýšlení.

LOŤ V PÍSKU

Zapomeň na to, že máš nějakou hudbu.
Všecko lítá tady kolem ve větru.
Sním o něčem malém.
Pak se spustil déšť.
Co si přejí mladí, co si přejí staří.
Aj spodek, aj ten vrch.
Bude mluvit trochu se sebezapřením sama o sobě.
Je jí to nepříjemné, ale stejně to udělá.
Na život a na smrt.
Vlastně je nechci ani vidět.
Tady v těch trapných situacích mám nejmíň nápadů.
Nevím nic.
Krom lékařských pojmů definice neexistují.
Kdo to dokáže prostě říct.
Hodit myšlenky za hlavu, vždyť je to jedno.
Jako by jedna měla stát proti druhé.
A nestojí, někam vedou a pak zavádějí.
Proto se nejlíp přemýšlí za chůze.
Ale musíš jít odněkud někam, ne se bezcílně potulovat.
Pak je to ukolébavka.
Škaredím se.
Už vím, kde jsem tehdy byl a kde jsem teď.
Nejsem žádný ekolog.
Kde bereš jistotu?
Samotné uklízení je taky důležitá práce.
Možná nejmíň, ale to každá její část.
Nedělej si plány a buď.
Nalej si novou krev do žil.
A přimhuř obě oči. Poslouchej, co ti zahrajou.
Dneska rekapituluju.
Zapomeň, že máš nějakou hudbu, a máš ji.
Když nechci, nemusím myslet na nic.
Barmanko boží, která snímáš hříchy světa.
A pak položím se do větru a plachtím.
Dýchám pod vodou.
A jde to, stačí poslouchat tu hudbu svou.
Odevšad zmizelému.
Vzpomínám si, že chvíli jsem si myslel,
že i někteří lidé jsou z umělé hmoty.
Máme stejně.
Loď v písku.

• • •

Vyslékám se a oblékám.
Ale neotáčím stránky v kalendáři.
Začínám vědět, co je to žít malý život.
Jsem alchymista.
Se vším kliše a infantilností i světlem i temnotou,
která je s tím spojená.
Zní mi to jako cikán.
Ale ta svoboda je v tom, že cokoli, co řeknu, je pravda.
Nemusím dlouho přemýšlet, jak něco malého souvisí
s něčím ještě větším.
S logikou hráče tenisu stavím si domino ve svém pokoji.
Kde čtyři a jedna je pět.
Dělám věci, které nejsou vidět.

Ten obraz si musíš umět představit.
Umění není věda, ani filozofie.
Jako krteček, dotýká se všeho, ale tak nějak po svém.
Ale i on je zenovým mistrem z Memphisu.
Stojí rozkročený na antickém sloupu.
Hrdý jako Napoleon, i když mluví jazykem Papuánců.
Vyslékám se a oblékám.
Věř tomu, cesta tě dovede.
Neplatí žádná kouzla, kromě jediného.
Je to zvláštní, tady ta realita, s čím vším je spojená.
Nic jsem si nevymyslel.
Nic nechtěj.

**umění žít
s uměním**

měsíčník o umění, architektuře,
designu a starožitnostech

7+8
art
+antiques

10 / Bohumír Matal na Špilberku
28 / Rozhovor s Jurajem Horváthem
36 / XIV. bienále architektury
+32 stran

Sháníte svůj Art+Antiques? Najděte si ho pomocí aplikace Kiosk Navigátor

Stáňte se našim fanouškem na Facebooku

artcasopis.cz

Vydává Ambit Media, a. s.



**FESTIVAL MALÝCH
NAKLADATELŮ N°3
TÁBOR 3 – 4 10 2014**

VÍCE NEŽ 60 NAKLADATELŮ
Z ČECH SLOVENSKA A ZE SVĚTA

EDITORSKÁ
ŠTAFETA

CESTA TAM A ZASE ZPÁTKY

Chaim Cigan Jan Novák Petr Šis
Magdalena Platzová Dora Kaprádová

cesta ke knize

TÁBOR

ilustrátor

editor

ČTENÍ
DISKUSE
DIVADLA
VÝSTAVY
PŘEDNÁŠKY

TABOOK DĚTEM



NAKLADATEL
+ KNIHOVNÍK
+ UČITEL =

SVĚTOVÍ

NAKLADATELÉ

OBR. KNIH

Corraini (Řím)
Media Vaca (Valencia)
Magikon (Oslo)
Muchomor (Krakow)



HUDBA

Živé Kvety
Kamoško a Kokosko
Dj Mushroom

JAPONSKÝ
DÝCHÁNEK



ILUSTRACE

Bjorn Rune Lie
& Alžběta Skálová
Jiří Salamoun
L'Atelier Automatique
Praha ↔ Halle
Corraini
Media Vaca

www.tabook.cz

**KULTURNÍ
MAGAZÍN**

UNI

od září UNI v novém

dvojnásobný formát
větší obsah
provzdušněná grafika
rozšířený tým autorů

předplatte si na
www.magazinuni.cz



Festival spisovatelů Praha

téma **láska & nenávist**

2. – 3. října 2014
Senát Parlamentu ČR

umělci z Maroka

Mahi Binebine
Bensalem Himmich
Fatéma Chahid
Salah El Ouadie
Mehdi Qotbi

další hosté

Abderrahim El Allam
Jan Čulík
Jan Kavan
Anna Pravdová
Martin Vopěnka
Tomáš Zmeškal

pod záštitou Milana Štěcha, předsedy Senátu PČR

všechna představení simultánně tlumočena
rezervace: vstupenky@pwf.cz

© Mahi Binebine



SENÁT



MINISTERSTVO
KULTURY



PRÁVNÍ
FRANČIS

HOTEL Josef



railreklam



Městská knihovna v Praze



Události a Tisk



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 NESPÍ

LITERATURA

FILOZOFIE

ESEJ

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

FILM

HUDBA

DIVADLO

ARCHITEKTURA

SPOLEČNOST

KULTURNÍ POLITIKA

KAUZY

BELETRIE A POEZIE

koupíte v trafikách a všech
dobrých knihkupectvích,
informace o předplatném
naleznete na www.advojka.cz



WWW.ADVOJKA.CZ
WWW.FACEBOOK.COM/ADVOJKA
WWW.A2LARM.CZ



na podzim v Havlíčkově Brodě

24. Podzimní knižní veletrh

17. a 18. října 2014

na jaře v Ostravě

5. Ostravský knižní veletrh

6. až 8. března 2015

Informace a přihlášky na www.hejkal.cz