

doma v evropě

I josef válka

Stále se diskutuje o tom, zda jsme připraveni na vstup do politické Evropy, nebo ne. Od doby, co na internetu a na satelitní televizi sleduji evropský tisk a diskuse o problémech v různých zemích Evropského společenství, jsem nabyl přesvědčení, že už v Evropě dávno jsme a že jsme „starou Evropu“ v mnohém ohledu předběhli. Možná že dokonce i Ameriku. V jednom jediném čísle ctihodného francouzského deníku *Le Figaro* jsem se například dočetl: ve státě Oregon, kde jsou nejnižší daně ve Spojených státech, mohou voliči na přiloženém dotazníku ovlivňovat, na jaké účely se jejich peníze mají vydávat. Silně ohroženo je v tomto státě veřejné školství. Ve Francii vědci protestují, že se na vědu dává málo peněz. Možná že v obou zemích se poučili na rozpočtových preferencích Česka. Dále se v tomtéž čísle *Le Figara* dovidám, v jak těžké krizi je francouzské zdravotnictví. Některá velmi potřebná oddělení nemocnic, zejména interny, jsou ohrožena nedostatkem lékařů. Francouze tam nahrazují imigranti z méně lékařsky vyspělých zemí. Domácí medikové se totiž při studiu zaměřují spíše na obory, jež nejsou sice životně důležité, ale více vynášejí. Někteří méně uvědomělí občané a nostalgikové to pokládají za důsledek komercializace zdravotní péče. My však víme, že trh je nejlepším správcem všech věcí, a tak bychom mohli ony nostalgiky poučit. Dále jsem se o zdravotnictví v *Le Figaru* dočetl totéž, co téměř denně čítám v našich novinách: že chirurgie se stává v galské zemi riskantním povoláním. Procesy proti chirurgům, o kterých se pacienti nebo pozůstalí domnívají, že se při operacích zmýlili, jsou na denním pořádku. „A lékař, tento hrdina schopný až do osmdesátých let minulého století vítězit nad nemocí, straší v posledních dvaceti letech v médiích buď jako podvodník, nebo jako vrah,“ píše Martine Pérez.

O tom, že jsme dostihli západoevropské vysoké školství, jsem se na vlastní oči přesvědčil (spíše ovšem v západním tisku než na univerzitách) před mnoha léty, takže mne nepřekvapí, když čtu, že vysoké školy v Německu, Francii a jiných evropských zemích jsou zcela ve psí a žádná reforma jim nepomůže. A pak jsou zde různé skandály, skutečné i virtuální. Také v tomto oboru — domníval jsem se při zprávách o údajných hostinách pana Koženého a při snímcích jeho rezidence na Bahamách za naše peníze — jsme Evropu i svět předběhli. Až do chvíle, kdy jsem si nedávno přečetl ve francouzském seriózním deníku tuto zprávu o krachu jednoho podniku, tuším v USA, po kterém přišlo o práci dvacet tisíc jeho zaměstnanců: „Šéf společnosti si dal podnikem zaplatit zámeček za dva a půl milionu dolarů a pěknou jachtu. Ale potopilo ho teprve to, že na fakturu na dva miliony dolarů za oslavu narozenin své ženy do nákladů zahrnul obsluhu v podobě naolejovaných římských legionářů, tančící nymfy, dort ve formě nahé ženy s bujným poprsím a — jako zlatý hřeb — Michelangelova Davida permanentně čurajícího vodku.“ Takže v tomto směru máme ještě ledacos dohánět.

Ale vážně. Jako člověk, jenž nesnáší flagelantské poměřování naší zaostalosti fiktivními evropskými poměry a kritérii a nestaví výchovu národa na následování utopických a vymyšlených evropských i amerických „vzorů“, se docela těším, že po vstupu do EU nenastane žádný zlatý déšť. Doufám totiž, že bude následovat vystřízlivění z evropského opojení, což je vždy cesta k zdravému pragmatismu. Snad si pak konečně uvědomíme, že zase nejsme tak zaostalí a neuvědomělí, za jaké nás někteří domácí znalci Evropy pokládají, začneme si více důvěřovat a nebudeme čekat na almužny. Do struktur „staré Evropy“ jsme vstoupili ve třináctém století a prožili v ní od té doby mnoho dobrého i zlého, takže se vracíme do důvěrně známé krajiny a nejsme žádní chudí příbuzní. Známe její instituce, politické poměry, myšlení, mentalitu a kulturu a také její současné problémy. Měli bychom po návratu do staré Evropy, jak bylo vždy naším zvykem, přejímat dobré zkušenosti a vyvarovat se špatných příkladů. O evropských hodnotách jsme se namluvili a napsali dost. Nyní půjde o to, jak je naplnit. Také se od nás ledacos čeká, jak se na starý evropský národ sluší.

josef válka
(*1929), historik

PØEDPLATNÉ ÈASOPISU HOST I NEJPOHODLNÌJI A NEJLEVNÌJI AŽ DO VAŠÍ SCHRÁNKY

obsah

kritika I 36

t é m a I s o u č a s n á

b u l h a r s k á l i t e r a t u r a

□□□Lubomír Machala: Bajajovo moravské romaneto

(*Antonín Bajaja: Zvlčení*) I 36

□□□Zuzana Burianová: Brazilská divokost v českých tišínách

(*João Guimarães Rosa: Velká divočina: cesty*) I 40

□□□Anna Housková: „Magie“ a poetika románu (*Eva Lukavská: „Zázračné reálno“ a magický realismus*) I 42

□□□Ani Burova: Vyslovení fragmentárního světa (*Současná bulharská próza*) I 62

□□□Albena Chranova: Vynalézt jazyk
(*Současná bulharská poezie*) I 65

□□□„Když si stvoříte čtenáře,
stáváte se za něho zodpovědní...“
(*rozhovor s Georgim Gospodinovem*) I 67

□□□Georgi Gospodinov: Přirozený román I 69

□□□Alek Popov: Služba I 71

□□□Albena Stambolova: Osmý den v týdnu I 73

□□□Naděžda Radulova: Podzimní zahrada I 75

□□□Georgi Gospodinov: V zelených pláních
mého domova I 77

□□□Ani Ilkov: Slyšel jsem bečet beránka I 78

recenze I 44

□□□Lukáš Přeček: Kakat — Dětský způsob srání
(*Marian Palla: Zameť mou hrud'*) I 44

□□□Martin Hudymač: Moje láska Škvorecký,
mé zklamání Pulchra
(*Josef Škvorecký: Pulchra. Příběh
o krásné planetě*) I 45

□□□Pavel Ondračka: „Ještě
jednou doporučuji sny“
(*Jindřich Štyrský: Sny 1925–1940*) I 46

□□□Lenka Sedláková: Surrealistou je ten,
kdo se jím cítí být
(*Radim Kopáč: Je tu nejdrahocennější hlava*) I 47

□□□Martina Horáková: Nevšední pohled
na kolonizaci Austrálie
(*Peter Carey: Oskar a Lucinda*) I 48

□□□Michal Sýkora: Poněkud nudná příznavkyňe
vyblýskaných toalet
(*J. P. Donleavy: Dáma, která měla ráda
čisté záchodky*) I 50

□□□František Doležel: Extrémní vnitřní
zkušenosti
(*Georges Bataille: Vnitřní zkušenost,
Metoda meditace*) I 50

□□□Klára Krejčí: Melancholické meditace
(*Alphonse de Lamartine:
Básnické meditace*) I 51

□□□Jiří Trávníček: Stöhrova třetí čili Umění umět
a umění neumět
(*Martin Stöhr: Přejichodná bydlíště*) I 52

□□□Petra Čecháková: Maraton Panamou
(*Radek Bittner: Panama*) I 52

□□□František Všetíčka: Sověti a Šíma
(Jaromír Hořec: *Půlnoc moskevského času*) I 53

□□□Martin Skýpala: Sluneční konzerva
Nikose Chadzinikolaua
(Nikos Chadzinikolau: *Poezie —
Poezje — Ποιήματα*) I 54

□□□Jiří Poláček: Bilance literárního historika
(Jiří Rambousek: *Nesoustavná rukověť
české literatury*) I 55

□□□Jan Pulkrábek: Zpátky v ringu
(*BOX pro slovo — obraz — zvuk — pohyb
— život 1/2003*) I 56

z o o m I 45

□□□Dora Viceníková: Oscarový art film
(*Invaze barbarů*)

p e r i s k o p I 49

□□□Pavel Ondračka: Zahrada Michala Gabriela, Lukáše Rittsteina a Barbary Šlapetové
2 + 1 z e z a h r a n i č í I 79

□□□Německo, USA, Srbsko

č e r v o t o č I 54

H o s t i n e c I 82

□□□Petr Štědroň: Kříšení klasiky
(*Ibsenova Nora v Divadle v 7a půl*)

o h l a s y a p o l e m i k y I 57

□□□Píší kritiky v Hostu opravdu jen studenti?
(*Pavel Řezníček, Lukáš Foldyna, Miroslav
Balaščík, Charlie Nečas*) I 57

□□□Těžké loučení s minulostí
(*Vladimír Svatoň*) I 58

□□□Ruce pryč od Ajtmatova
(*Jakub Grombír*) I 61

□□□Chyba takzvaná drobná
(*Michal Přibáň*) I 61

© Palla

Václav Cílek; foto: Petr Francán

osobnost

o krajině, užitkovém chladu dálnic,
anglických romanticích, writerech
a chytrých ekologických aktivistech

rozhovor s václavem cílkem

Václav Cílek je geolog; napsal knihu *Krajiny vnitřní a vnější* (2002) s podtitulem „Texty o paměti krajiny, smysluplném bobrovi, areálu jablkového štrúdlu a také o tom, proč lezeme na rozhlednu“. Je to knížka, v níž se prolíná odborník s milovníkem, knížka o různých rozměrech krajiny, o tom, co krajina dělá s námi a my s ní, knížka pro všechny, kdo už se zapomněli na krajinu dívat... Knížka úchvatná a zároveň vlídná. Jaký asi bude její autor?

— řekli jsme si a šli po něm.

„Pojem krajiny, jen zdánlivě samozřejmý, se vynořuje z hloubi času pozvolna, s mnohými proměnami. Nejen on, i jeho předloha je lidským dílem. Obojí spočívá na našem jednání, pojetí celku světa, kulturní senzibilitě a na jejich proměnlivosti v času a prostotu.“ — To tvrdí Zdeněk Vašíček — filozof a historikograf. Co tomu říká Václav Cílek — geolog a „krajnolog“?

Ivan Horáček se jednou zabýval tím, jak krajinu čte třeba takový netopýr. Je to malé stvoření, které je nám tak odlišné, že působí nepochopitelným a vcelku ne příliš bystrým dojmem. Naučit netopýra třeba apertovat je skoro nemožné. Na základě kroužkování víme, že ten noční tvor se v létě běžně pohybuje v areálu kolem dvou set kilometrů, ale není neběžné, když občas zalétá až osm set kilometrů daleko. Problém je ten, že netopýr musí najít cestu do podzemního zimoviště. Bývá to většinou malý otvor, někdy jen třicet centimetrů v průměru. Takže netopýr, který se chce v zimě vyspat a navíc se ještě rozmnožit, se musí v kruhu o průměru osmi set kilometrů pohybovat s takovou znalostí, aby našel otvor o velikosti jedné stopy. Jinak vymře.

Jiný příklad je čtení krajiny ptáky nebo rybami, jako je losos. Uvědomujeme si vůbec, že stavbou přehrad jsme zničili paměť lososího národa, která se vytvářela celý holocén? Losos žije v moři, ale tře se po dlouhé pouti Labem a jeho přítoky na *svém* místě ve *své* říčce. Ve starých listinách je labskému lososu věnována větší pozornost než všem ostatním rybám dohromady. První lososi připlouvali již v březnu a dubnu. Bývaly to pravidelně největší ryby o hmotnosti kolem devíti kilogramů. Nejpočetnější lososí hejna připlouvala koncem května a začátkem června. To již byli lososi menší, vážící kolem sedmi kilogramů. Zato jich bývalo tolik, že poskytovali rybářům nejbohatší úlovky. Poslední lososi připlouvali až na podzim, někdy ještě v listopadu. Jejich cesta obvykle končila na Kamenici u Hřenska. Podle doby výskytu byli rozlišováni lososi „fialkovi a růžoví“, jejichž maso mělo odlišnou chuť. V průběhu zimy se vyčerpaní lososi vraceli zpět, ale rybáři už o ně neměli zájem. V jejich tahu a tvrdostí bylo něco až mystického. Věrnost místu se podobala věrnosti k půdě starých venkovských rolníků. Tady někde ještě u ryb a létajících myší dávno před naší kulturou a jejími konstrukty začínám uvažovat o krajině.

Ale i tak mám pocit, že bych měl jít ještě hlouběji — k rudodárným roztokům, které proudí zemí, k frontám metamorfních fluid proměňujících celé horninové masivy, k silám tektonického výzdvihu a k moci tropického zvětrávání, které dávno před Boženou Němcovou vtisklo ráz kusu středoevropské krajiny. Tady někde je začátek vzniku reliéfu s jeho půdami a podzemními prameny, úživností a letními suchy, tady teprve začíná lidská krajina, kterou proměňujeme a ona si nás přivlastňuje a vtiskuje nám nazpátek něco z těch vlastností, které jsme do ní vložili.

Je tedy krajina lidským dílem, nebo není?

Klasická evropská krajina je dílem člověka, který zvýraznil její přirozené rysy. Jde to tak daleko, že třeba vyhlášené alpské pastviny, které působí jako esence všeho přírodního, vznikaly činností bačů doby bronzové již před čtyřmi tisíci lety. Téměř — a to ani v nejhustším evropském pralese — nenalezneme místo, které by lidmi nebylo přetvářeno. Třeba na takové Stuzici ve Východních Karpatech lidé celá staletí káceli selektivně jedle, protože se jim hodily na šindele. Pokud ale začneme mluvit o městské či industriální krajině, pak se nejenom víc, ale také viditelněji přesouváme k dílu člověka. Je dobré si přitom uvědomit, že třeba v takové Praze a poněkud méně i v Brně roste a žije v intravilánu města víc druhů rostlin a živočichů než v průměrné chráněné krajině oblasti. O krajině platí něco podobného jako o slohu v architektuře — není to pouhý výčet charakteristických prvků, ale i způsob, jak jsou mezi sebou propojeny.

Píšete, že „současná krajina je vlastně mozaikou různě starých krajin, která kvůli výstavbě a globalizaci postupně chudne“. Kam až toto chudnutí může jít?

Vezměme si třeba kontrast starých a nových cest, zejména dálnic. Z hlediska dřívějšího vývoje krajiny jsou dálnice nepřirozené. Obcházejí města, jsou rovné, málokdy respektují krajinu, udržují si určitou niveletu, a tak terén prorážejí průkopy a zavázejí valy. Dálnice stavíme pro užitek, nikoli pro krásu, a podle toho také vypadají — strohá, necitelná technická díla, jimž se místní lidé více či méně oprávněně brání. Užitek chlad moderních dálnic vynikne ještě víc, jestliže si dobře prohlédneme architekturu jedné z nejběžnějších staveb moderní doby — benzínové stanice. Pozoruji je již roky a ještě jsem neviděl dobře udělanou „pumpu“. Kdo tohle navrhoval, měl by skončit ve vězení za propagaci názoru, že co je praktické, musí být ošklivé, tedy za sabotáž pokroku. Existuje přitom ovšem i celá řada návodů, jak z dálnice vytvořit estetické dílo — přímé úseky je možné vést širokými oblouky, respektovat významné výhledy na krajinu, omezit množství billboardů, volit vhodné, zejména místní dřeviny a v průkopech ponechávat zajímavé skalní odkryvy.

Dálnicemi a novými komunikacemi rychle rostoucích měst končí jedna éra starých stezek a silnic. Týká se to nejenom měst, ale možná ještě víc vesnic. Ještě v šedesátých letech byla síť polních cest poměrně hustá a dobře udržovaná. Časy se mezitím změnily. Těžká mechanizace zlikvidovala mnoho tradičních cest, a tak se jezdí po poli. Zkuste si v létě něco samozřejmého — obejít vesnici. Není to už možné, většina cest nedávno zanikla. A s cestami zanikla i pomístní jména. V některých krajinách zmizelo až devadesát procent pomístních názvů, protože se původně bohatě členěná krajina stala jednou velkou kukuřičnou pouští. Takhle taky přicházíme o paměť a krajinný ráz domova.

S cestami je to jako s politikou. Ta je také stále homogenizovanější, je v ní kladen důraz na balení, je podobná v celém civilizačním okruhu. Jako by v naší krajině i v naší — euroamerické — politice probíhal stejný proces planace, homogenizace a ztráty

osobitého charakteru.

Podoba naší krajiny, tak jak ji známe dosud, se prý utvářela v baroku — ustanovovala se hranice mezi lidskými sídly a volnou přírodou, vznikaly cesty a kolem nich aleje. To znamená, že my homogenizováním krajiny zároveň rušíme vazbu na naši minulost. Ale nejenom to: rušíme dokonce kontakt s naší duší. I ta je totiž barokní, neboť pohádky, pověsti a písně, tedy to, co nás utváří na nejspodnějším patře naší osobnosti, mají povětšinou původ v těchto časech...

Naše krajina se hlavně ustanovila během středověké revoluce druhé poloviny třináctého století. V nejstarších soupisech majetku někdy z desátého a jedenáctého století je uveden kdejaký pasák, protože lidí bylo málo a krajina byla dosud velká. Ve dvanáctém až třináctém století už se soupisy týkají hlavně země, protože lidí začínalo být dost, ba nadbytek. Peněžní reforma vedla k zakládání trhů, a tedy měst, města byla spojována cestami a v jejich okolí se rozvíjela vnitřní kolonizace. Takový Köln nebo Kolín jsou vlastně *Colonium*, kolonizační osady. Na většině území s výjimkou hor a podhůří se již koncem třináctého století ustanovilo v podstatě moderní dělení krajiny na polnosti a les. Tahle vrstva se trochu ztrácí, z povědomí téměř vymizelo zakladatelské dílo Přemysla Otakara II., protože pro zakládání měst potřeboval střední třídu, která u nás nebyla, a tak zval německé osadníky.

V baroku byla situace trochu jiná. Zatímco středověk můžeme popsat jako vnitřní kolonizaci, barok můžeme popsat jako vnitřní misi — nejelo se do Indie obracet pohany, ale třeba na Hanou mezi tvrdohlavé evangelíky. Ve třicetileté válce ztratily některé německé a české kraje třicet až šedesát procent obyvatelstva (myslím, že za druhé světové války byly ztráty evropské populace šestiprocentní), města byla ekonomicky i duchovně rozvrácená, venkov místy zanikl. Byla nutná celková obnova, a protože třicetiletá válka padla na hlavy naše pro husitské či luterské hříchy, byla podmínkou dalšího rozvoje vhodná duchovní údržba, aby se reformační situace již nemohla opakovat. Barok navíc vnímá hmotný svět, krajinu, přírodu jako odraz Stvořitele, skrze stvoření přicházíme ke Stvořiteli. D. Třeštík říká, že posvěcení krajiny je vlastně polidštění krajiny. Jako by člověk vybojoval krajinu z moci přírodních sil do moci božího stvoření. U středověké kolonizace vnímáme víc praktické ovládnutí krajiny, u baroku zase duchovní posvěcení krajiny.

Josef Císařovský mi říkal zajímavou myšlenku: od středověku, a zejména od baroku pozorujeme, jak v krajině vznikají posvátná či nějak obecně „dobrá“ místa, a to péčí anebo přímým přetvářením — například jako když v bažině postavíte klášter. Po staletí pozorujeme v Evropě péči o dobrá místa, ale v dnešní době ta dobrá místa nejenom neudržujeme, ale navíc je soustavně ničíme. Jako by se dekultivovaná krajina obracela proti nám.

Čím to? Ztratili jsme už úplně „krajinný instinkt“? Už nám krajina nic neříká?

Jsmo naučeni zajímat se o to, co nás ovlivňuje bezprostředně. Už jako lidoopi jsme myšlenkově žili někde mezi přírodním a sociálním prostředím. Říká se, že jazyk a rozum se vyvinul hlavně proto, aby bylo možné zvládat složité sociální prostředí. Gorily i šimpanzi neustále vytvářejí aliance, lobbistické skupiny, každou chvíli budují novou lokální sociální hierarchii. Jinak si mohli žít v deštném pralese a nestarat se. Takže to uhranutí politikou, novinami, televizními zprávami je asi stejně přirozené jako rodinný výlet do přírody. Problém nastává, je-li něčeho příliš

a když pro tu politiku zapomeneme na druhý aspekt — na přírodní prostředí. V podstatě platí pravidlo, že to, co opomíjíme, se samo přihlašuje — třeba klimatickými změnami, novými chorobami a obecně nepřijemnými věcmi. Mnoho z nás krajinu vypouští ze svých úvah a pocitů, protože na náš okamžitý život má větší vliv zaměstnanost, kariéra, penzijní fondy, bankovní úvěry, tedy sociální či ekonomické, nikoliv přírodní prostředí.

Který spisovatel podle vás „umí“ krajinu nejvíce?

Slovo krajina a jeho jinojazyčné ekvivalenty jako „landscape“ jsou velmi mladé. To se týká i pojmu příroda a rodina. O krajině v moderním smyslu slova začali do hloubky uvažovat až romantici. Myslím, že zvláště mocná byla škola anglická reprezentovaná zejména ranými básněmi Williama Wordswortha; a škola německá někde mezi Goethem, Novalisem a Eichendorffem. Z českých autorů musím jmenovat K. H. Máchu, není jiné cesty; a z moravských autorů jednoho z největších básníků celého devatenáctého století Vincence Furcha. No a pak, po roce dejme tomu 1860, se objevují díla venkovských realistů, která jsou plná krásných popisů krajin, zvyků a mravů. Tento realismus je posléze koncem století korunován symbolickým vnímáním krajin duše. Obecně bych řekl, že krajina se lépe a častěji popisuje hudbou, malířstvím a poezií než prózou.

Klíčem k modernímu vnímání krajiny je dílo Bohuslava Balbína (a je ostuda, že neexistují české překlady a nová vydání). No a pak je nutné se zastavit u hudby, jejíž vnitřní provázanost s krajinou je jaksi evidentní, i když se to špatně exaktně dokazuje.

Nebudu mluvit o *Mé vlasti* (ta je možná víc o národě než

o krajině), ale opět o menších a zapomenutých mistrech-kantorech. Česká krajina mi zní v díle těchto skladatelů: Adam Václav Michna z Otradovic (1600–1676, Jindřichův Hradec), Jiří Ignác Linek (1725–1791, Bakov nad Jizerou), Jan Adam Galina (1724–1773, Cítoliby u Loun), Václav Jan Kopriva (1708–1789, Cítoliby u Loun), Jakub Jan Ryba (1765–1815, Rožmitál).

Mohl bych jmenovat další — Segera, Brixihho či z novější tradice F. X. Thuriho, anebo na Slovensku varhanní sbírky Pantaleona Roškovského či Jana Adama Šantrocha. Pokud bych měl někde začít, sáhl bych asi po Linkovi. Jde mi na tomto místě o něco jiného — krajina je široký, téměř bezbřehý pojem, který v sobě kombinuje hmotnou podstatu vnější krajiny s emocionál-

ním či duchovním nábojem krajiny vnitřní. Je nutné se zabývat obojím. Původním sakrálním účelem hudby bylo nejspíš harmonizovat světy a profánním přinášet dobrou náladu a ulehčení. Ve středověku byla hudba jedním ze sedmi základů vzdělanosti, a ani dnes nelze poznávat svět bez hudby.

Nějak v tom vašem výčtu postrádám novější autory, dvacáté století. Moderna krajinu „neumí“?

Krajinu umí regionální umělci a pár tichých tvorů jako třeba

B. Reynek. Ve dvacátém století bych spíš než po literatuře sáhl po malířích krajinářích. Opět na mne nedávno zapůsobilo světlo a smutek v obrazech A. Slavíčka, opuštěné lomy v obrazech

J. Průchy, sžití s krajinou Českého ráje v dřevorytech K. Vika anebo barevné čtverce přírodních pigmentů v díle M. Šejna. Něco podobného platí pro fotografie krajin — černobílá fotografie Slovenska ještě někdy v šedesátých letech ukazuje úplně jiný svět terasovaných polí, krav zapřáhnutých do pluhů, stařenek s nůsemi trávy pro králíky, jako by to bylo před sto lety. Ale někdy — třeba na východním Slovensku — se tyto obrazy vracejí a v krajině opět žijí a pracují lidé i domácí zvířata.

Že vy jste na dně své duše starosvětským idylikem?

Víte, několik let jsem dost intenzivně poslouchal chytré techno a hip hop. Četl jsem Trip-Mag, Terroristu a později Bbarak, zaposlouchával jsem se do textů Penerů strýčka homeboje, Jižních pionýrů, Názvu stavby, Phata a dalších. Pouštěl jsem si writerská videa, třeba oblíbené Dirty hands. Objevoval jsem si pro sebe nově definovanou ulici na předměstí. Dodnes mám rád některé writery a občas fotím graffiti. Tohle zdánlivě nezní příliš staromilsky, ale já jsem se mnohokrát přesvědčil, že ve vzdoru hiphoperů a příbuzných naštvanců a alternativců je hodně klasického. Asi jako když Byron ukazoval puritánské společnosti, co si o ní myslí, a byl z jejich pohledu úplně příšerný. O pár desetiletí později se již ocitl v literárním kánonu a ještě před koncem devatenáctého století se stal vcelku nudným klasikem. Hip hop je něco podobného. Vypadá, jako že podrývá kulturu a společnost, ale on ji pomáhá vytvářet. Mám-li se držet tématu krajiny, pak je fascinující, jak writeři a jejich příbuzní nakládají s městem, jak je ožívují, jak na šedavé betonové plochy opět vracejí ornament, jako by žili v baroku nebo v secesi. Na Lennonově zdi se vždycky zarazím při pohledu na souboj dvou koncepcí alternativní kultury. Posthippies stále kreslí křídami, jsou milí, ekologičtí a ohleduplní; a do toho vlétnou writeři s tryskama, mají pocit, že hippies nejsou upřímní, že to jsou vyhulenci, co žijou z minulosti, že přišli o náboj a kreativitu, a celou tu smutnou, krásnou pózu přestříkají svým tagem. Má to hodně společného se staromilstvím a s důvodem, proč Mikuláše Alše akademici hnali velkým obloukem z Národního divadla. Povahou byl kus writera — rozmáchlé tahy, detail je méně důležitý než náboj, síla výrazu je víc než nějaká realistická Brožíkova patlanina. Co by dneska dělala nebožka Božka, tedy Božena Němcová, která vždy žila tím, co se rodilo z chaosu a pro spravedlnější příští? Já myslím, že by žila velkými tématy této doby — třeba by byla chytrou ekologickou aktivistkou nebo se snažila vidět, co přináší globalizace. Anebo by ve své upřímnosti vzala dlažební kostku a pod Vyšehradem by si šla protáhnout paži na síly chránící setkání světového ekonomického fóra. Já vím, že takto nemohu přepisovat historii, ale potřebuji ukázat, kolik neklidu, střetů a hledání je v tom velkém proudu staromilství a kolik nových postojů je ve skutečnosti klasických...

„Chytrý ekologický aktivista“ — jak si ho představujete?

Pojďme si raději představit — abychom věci postavili do silnějšího protisvětla — chytrého ekologického teroristu. Vznikl proto, aby reagoval na nějakou nespravedlnost, v prostředí, kde byl tím slabším a opomíjeným. Na počátku ekologického terorismu (pojďme tomu tak na tomto místě říkat) stojí industriální terorismus. Továrna vypouštějící odpad či developer stavící na cenném území — oba mají peníze a právní servis. Prosazují svou vůli

a ničí nejenom přírodu, ale často také prostředí ostatních lidí. Projevují se nějakým maskovaným terorem v korektním balení. Je tady jedna závažná otázka: mají rostliny a zvířata právo na sebeurčení jako třeba Češi či Romové? Máme chránit jenom práva dětí a etnických minorit, nebo také práva prvosenek

a motýlů, kteří si právníka nemohou dovolit? Takže ekologický terorista si je vědom, že probíhá genocida třeba lužního lesa, a může tomu zabránit pouze nějakou polonásilnou akcí. Je si dobře vědom nespravedlnosti, ale na druhou stranu je člověkem akce a o přírodě toho obvykle moc neví.

Jeho argumentace bude nejspíš ideologizující, někdy úplně nesprávná. Z očí mu bude čišet odhodlání. Bude směřovat silně vůle, pocitu sdílení zemského systému se všemi ostatními tvory, obětavého kamarádství a ekologické zatvrzelosti. Bude přesně tím člověkem, který se bude moci účinně postavit proti neméně silné zatvrzelosti ředitele místní továrny. Obě strany budou nejspíš používat chybné argumenty. Na straně slabšího by dřív stál tisk, který ke svému životu potřebuje konflikt. Dnes je to poněkud jinak a masová média se začínají bát o inzerenty. Jde to tak daleko, že většina velkých novin se čím dál víc bojí napadat skutečné chyby velkých firem, ze strachu, aby se neocitla na nějaké „černé“ listině takových firem; a ty by jim pak přestaly dávat reklamu. Výsledek je ten, že hloupý ekologický terorista či aktivista sice dělá chyby, ale často je schopen právě tou iracionální zatvrzelostí dosáhnout lepších praktických výsledků než chytrý aktivista či státní správa.

Chytrý aktivista rozumí přírodě, zná chod státní správy, a chce-li něčeho dosáhnout, stává se podobně jako ta státní správa byrokratem, v jeho případě byrokratem z donucení. Píše příslušným institucím, spolupracuje s experty a s tiskem. Cíle — a je to skoro vždy běh na dlouhou trať — dosahuje po několika letech

chození na jednání, pěti kilogramech expertních posudků a třech informačních kampaních. Vystupuje jako partner nebo i jako pomocník často bezradných místních orgánů. V průběhu let se z něj stává schopný úředník, který se do přírody téměř nedostane.

V Respektu (z 13. října 2003) píšete, že dnešní člověk, alespoň ten z euroamerické civilizace, se nachází v krizi autority, ale že současně potřebuje někam patřit, o něco se opřít. Jsou mu poskytnuty svobody, které nikdy neměl, avšak — běda! — jako by si s nimi nevěděl rady. Nachází se „v prostoru mezi světcem a teroristou“. Jak si tuto krizi autority řešíte vy?

Já mnoho problémů neřeším z obav, abych do nich nezabředl.

C. S. Lewis napsal *Rady zkušeného ďábla*, a starý ďábel tam radí mladšímu, jak se má starat o klienta. Říká mu: „Hlavně nedopust, aby četl knihy, které si chce přečíst, ale ty, které čtou všichni ostatní.“ Snažím se žít, pokud mi to okolnosti dovolí, svým životem. Sledovat věci, které mě oslovují. Téměř nechodím do kina, neznám televizi, ze života jsem vypustil noviny. Nevidím vůbec žádný důvod, proč bych třeba měl jet na hory lyžovat. V téhle fázi života mě to nebaví. Ale fascinují mě a nějak naplňují podivné zapomenuté věci — Miltonův *Ztracený ráj* (Blake říkal, že Milton asi nevěděl, že patří do družiny Satanovy). Jiná podivná, zcela klasická věc je Spencerova *Královna víl*, dílo,

v němž se čas otáčí pomalu jako planety, nic se neděje, před očima defilují obrazy — „pageants“ — jako v hodně zpomaleném klipu. Pak mám u postele obludné dílo — Burtonovu *Anatomii melancholie*, číst se to nedá, ale občas otevřít ano. Anebo co se vyrovná upřímnosti Samuela Pepyse, který si psal deník proto, aby mohl opět prožít den a svou dobu, a nikdy jej nechtěl publikovat? Anebo další kniha, které si vážím, občas ji otevřu, ale jako celek ji nemohu přečíst: James Merrill: *Sandover* — je to tlustý básnický „epos“, který Merrill naprosto uchýleně psal pomocí ouija tabulky. To je takový spiritistický nástroj, kdy ruce pod vlivem duchů pohybují kostičkou, která klouže z písmena na písmeno. Jako metoda to zní příšerně, ale výsledek přesvědčuje i sestavovatele Nortonovy antologie moderního básnictví.

No a pak pozoruji barvy oblohy, chodím do přírody a mám rád románské kostelíky a pravěká hradiště. Jsem obklopen záchytnými body a nevtíravými autoritami z vlastního výběru.

Liší se nějak krajina česká od moravské?

Liší se především rámeček. Čechy jsou oválná kotlina lemovaná horami, uprostřed je Praha, trochu na západ jediné vnitrozemské pohoří — Brdy, a to celé jako severojižní osa protíná Vltava. Už sama dispozice přináší určité soustředění ke středu, tíhnutí ku Praze. Česká krajina možná existuje jako kultivovaná krajina pahorkatin, ale moravská krajina jako jeden určitý typ asi vůbec není. Jižní Morava je nepodobná zemi nad Brnem, Haná má jen pár styčných bodů s Moravským Slováckem či valašskými vrchy. Štamberk na severu je ostrov sám pro sebe, je to dobře skrytý stát v jakési pomyslné České republice. Na Štamberku je možné mít docela dobrý pocit, že nějaká Česká republika vůbec neexistuje, že je jenom Štamberk a kolem nějaké další země. No a co má ostravská krajina společného s krajinou strážnickou nebo s Pálavou? Morava je ve své podstatě jedno velké, dlouhé údolí s mnoha přítoky, které je sice průchodné, ale které se každých několik desítek kilometrů proměňuje. Čechy mají jeden přirozený střed — Prahu, ale Morava má přirozených středů víc. V Olomouci mě vždycky zarazí, jak je toto město sice své, ale nějak příbuzné s Prahou — snad skrze Přemyslovce? Není zde charakteristická brněnská popudlivost. Vzpomínám si, jak kamaráda v Brně vynesli z hospody, když jim říkal, že zatímco Praha má komplexy vůči celému světu, tak Brno jenom vůči Praze. Praha se podobá Čechům, ale Brno se nepodobá Moravě, není to zvláštní? A to nemluvím třeba o Bratislavě, která je svým rázem nejméně slovenské město.

Ptal se Jiří Trávníček

osobnost

osobnost

František Drtíkol: Bez názvu, 1934, 11,5 x 15,9 cm, brom

osobnost

František Drtíkol: Golgota, 1922, 24 x 18 cm, ušlechtilý tisk

osobnost

Václav Cílek (nar. 1955) se narodil se v Brně-Židenicích, vystudoval Přírodovědeckou fakultu Univerzity Karlovy (obor geologie ložisek), od té doby pracuje v Geologickém ústavu Akademie věd České republiky. Po roce 1990 se věnuje studiu klimatických oscilací a změn prostředí v nejmladší geologické minulosti; učil také v Centru teoretických studií při UK; žije v Praze. Je autorem knihy *Krajiny vnitřní a vnější* (2002; v ní se nachází mimo jiné i tato definice internetu: „člověk se na něm dozví mnoho zajímavého, které nepotřebuje znát“) a přispívá do *Respektu*.

glosa dušana šlosara I češi — nečeši, romové — neromové

Mezi vlastní jména počítáme v češtině kromě jmen míst (*Brno*), jmen osob (*Jan Skácel*) a dalších (*Kotlářská ulice*, *Svratka*, *Pálava*, *Smuténka* atd.) tradičně i jména národní (*Češi*), přestože ta poslední sem přísně vzato nepatří, protože neindividualizují jako ta ostatní, to jest neodlišují jedince od ostatních patřících do téže třídy. Vlastní jména se, jak známo, píšou s velkým počátečním písmenem. Rozpaky ovšem mohou vzniknout

nad pravopisem oněch negativních protějšků národních jmen z nadpisu, protože ta neindividualizují zcela určitě: pojmenovávají množinu, z níž je to jedno národní jméno vyňato. Logicky vzato, měli bychom je tedy psát s písmenem malým. Ale v pojmenovací soustavě je tomu jinak, zde představují ve skutečnosti antonyma (opozita) k národním pojmenováním, zařazují se k nim, a proto je píšeme také velkým písmenem (tedy *Nečeši, Neromové, také Neslované* atd.). Českým překladem romského slova *gadžo* není rasově pojaté pojmenování *bílý*, ale *Nerom*.

e s e j

být netopýrem...

o zvířatech v literatuře aneb kdy má autor právo nevědět?

I michal sýkora

Tato úvaha byla inspirována knihou Jiřího Trávnička *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy, zejména autorovým hledáním odpovědi na otázku, zda má ještě próza právo nevědět, a jeho přemítáním o vztahu mezi věděním a vyprávěním. Nejde o polemiku ani o vbourávání se do otevřených dveří, spíše o pokus podívat se na to, o čem Jiří Trávniček píše, z jiné strany, takže následující řádky budou zčásti o tomtéž a zčásti o něčem jiném, což snad ospravedlní jejich existenci.*

Jaké je to být netopýrem?

Spisovatelka Helena Reedová, hlavní hrdinka románu Davida Lodge *Thinks...* (2001; česky jako *Profesorské hrátky*), zadá studentům tvůrčího psaní, které učí na Gloucesterské univerzitě, úkol nazvaný *Jaké je to být netopýrem?* Nápad jí poskytne kolega, její románový partner i „protihráč“, kognitivní vědec Ralph Messenger, a celým románem se v podtextu vine spor těchto dvou postav — jak a je-li vůbec možné poznat něčí vědomí, přičemž z principu Lodge před vědeckým skepticismem straní spisovatelčinu názoru, že v umění to možné je.

Ovšem takto jednoznačnou odpověď v románu nenacházíme. Žádný ze studentů totiž Helenin úkol nesplní, nenapíše, jaké to je být netopýrem, ale představí si, jak by se s úkolem vyrovnali Martin Amis, Irvine Welsh, Salman Rushdie a Samuel Beckett. „Dobrá šikovně napsaná parodie,“ hodnotí jejich výkon Ralph Messenger. Místo pohroužení do vědomí netopýrů se adeпти spisovatelství pohroužili do literárního stylu. Vědění nahradila literární forma. Že by měl nakonec Ralph pravdu, když Heleně vysvětloval, že jediná možnost, jak zjistit, jaké to je být netopýrem, je stát se netopýrem, protože jinak se o jeho vědomí nic nedozvíme...?

Popisovat chování zvířat je něco jiného než odpovědět, jaké to je být zvířetem. Prvé může vycházet ze spisovatelovy zkušenosti, druhé nikoliv. Pokud se o to autor pokusí, hrozí mu, že zákonitě sklouzne k antropocentrismu, čímž nevědomky podá důkaz, zejména v kontextu realistického románu devatenáctého století, že iluze vševědouceho je skutečně pouhou iluzí.

Antropocentrismus jako doklad nevědění

V romantické literatuře, kdy příroda a zvířata nebyly něčím, co je člověku podřízeno, ale čímsi nezávislým, co člověka přesahuje, nesloužil antropocentrismus při snaze pochopit chování zvířat jako realistická berlička (ve smyslu: chování zvířat pochopíme dle psychologické pravděpodobnosti), ale fungoval obráceně. Antropocentrizace měla člověku pomoci pochopit, že by si měl vzít z chování zvířat příklad, nebo měla vytyčit paralelu mezi chováním zvířete a člověka. Za takových okolností spisovatelům nešlo o proniknutí do vědomí zvířete, to sloužilo pouze jako symbol vztažený k člověku. Pěkným příkladem je Byronova báseň *Nápis na pomník novofundlandského psa* či *Vlaštovka na jaře...* Victora Huga. Stejně tak slavná báseň Alfreda de Vigny *Smrt vlka* (1843) nevypráví o konkrétním vlkovi, ale o symbolu. Ačkoliv de Vigny jakoby vniká do vlkovy mysli, slouží mu to nikoli k realistickému efektu, ale jako rétorická figura, jejíž pomocí může dojít k závěrečnému poučení.

Obdobně, jen s ještě větším symbolickým důrazem, je podána smrt starého pelikána v *Květnové noci* (1835) Alfreda de Musset. O pelikánovi je řečeno, že „melancholicky do nebes pohlédne“, že je „němý a posmutnělý“, ale to vše slouží k závěrečnému *l'envoi*: „To osud, pěvče můj, všech velkých básníků je...“

Kdyby Helena Reedová svůj úkol zadala romantikům, možná by jej pojednali právě takto. Na základě dobových znalostí (či předpokladů) o netopýrech by jej pojali jako paralelu chování lidí, kteří si navzájem vysávají krev, kteří žijí uzavřeni v temných jeskyních... Svým způsobem by se problému vyhnuli stejně jako Helenini postmodernističtí studenti. I když z jiných důvodů.

Jak by na úkol hrdinky Lodgeova románu reagovali realističtí autoři devatenáctého století se svým gnozeologickým optimismem, vírou v jasné, rozpoznatelné vztahy a souvislosti? Ti by od úkolu neutekli; vyprávěli by o tom, jaké je to být netopýrem, protože by to *věděli*. Balzac by začal detailním popisem netopýří jeskyně. Flaubert by dva roky studoval literaturu a pak by napsal povídku o jednom všedním dni průměrného netopýra, o jeho snech, tužbách, banálních přáních, povídku naplněnou encyklopedicky přesným výčtem detailů, a jako přírůdek by měl román *Bouvard a Pécuchet* o kapitulu víc. Dostojevskij by se chopil netopýra-upíra, nechal by ho zmítat se výčitkami svědomí ze sání krve a vybavil by ho některou z duševních či jiných poruch typických pro své hrdiny — epilepsií, senilní demencí, hysterií, paranoiou či jinou formou dostojevskiánské vyšinutosti.

Za realismu dosáhla antropocentrizace v případě jevů vymykajících se lidské zkušenosti vrcholu. Ale abychom těm spisovatelům nekřivdili — vycházeli jen z dobové vědecké atmosféry. Pozitivismus dokázal nahromadit pozorování a fakta, ale při jejich vyhodnocování sotva uměl překročit vnímání člověka coby středu a měřítko všeho. Messengerova poznámka, že se nedozvíme, jaké je to být netopýrem, pokud jím nejsme, by lidem z devatenáctého století připadala absurdní. Když psal Lafcadio Hearn (1850–1904) esej o mravencích, pojednával o nich v přísně personifikované formě. Jen tak — přes naprostou antropomorfizaci — může přece čtenář pochopit vědomí a život mravenců. Hearn píše o „neomylné slušnosti, úděsné mravnosti“, a kdybychom při četbě jeho líčení pracovního dne mravenců zapomněli, o čem je řeč, zdálo by se, že nás seznamuje s jakousi utopickou (místy i antiutopickou), dokonale zorganizovanou civilizací („Dělnice nemůže ani snít o soužití se samečkem. Důvodem není jen fakt, že takové sdružení by znamenalo to nejlehkovážnější plýtvání časem, ani to, že dělnice se na všechny samečky vždy dívá s nevýslovným opovržením, ale hlavně její neschopnost svatebního obřadu. [...] ve skutečnosti je dělnice rodu ženského jen díky svým morálním instinktům“). Nejde o autorskou licenci — biolog David Sharp a filozof Herbert Spencer, které Hearn jakožto vrcholy soudobé vědy cituje, používají stejný slovník, pouze poněkud *vědecktější* (i když jejich závěry, že mravenci jsou dokonalejší než lidé, neboť se povznesli nad pohlavní život, z dnešního hlediska „vědecky“ nezní; ale i takovou argumentaci lze chápat jako doklad vsudypřítomného antropocentrismu).

Antropocentrismus? Pryč s ním!

Je však vůbec možné psát o zvířatech bez antropocentrismu? Lze překročit hranice lidského vědomí směrem k oblasti, kde selhávají naše zkušenosti? V závěru povídky Masudži Ibuseho *Kapr* (1923) můžeme číst: „Sebral jsem dlouhou bambusovou tyč a zkusil jsem nakreslit na led obrázek. Byl to obraz ryby dlouhé přes pět metrů a v mé představě to byla podobizna mého bílého kapra. Když jsem obraz nakreslil, [...] za kapra jsem namaloval, jak se za ním žene množství karasů a střevlí, jen aby některá nezůstala pozadu. Jenže ti karasové a střevle vypadali velmi uboze. Některým z nich chyběly ploutve, jiným dokonce oči nebo huba. Já jsem však byl naprosto spokojen.“ Ačkoliv to jistě nebylo autorovým záměrem, nejsou ti „velmi uboze“ vypadající karasové a střevle jakousi metaforou způsobu, jímž spisovatelé píšou o zvířatech? V tradici evropsko-americké literatury z valné části ano. V buddhistické tradici se ovšem ocitáme v okruhu založeném na intenzivním estetickém prožívání přírody. Hrdinové povídek Masudži Ibuseho (citovaný *Kapr* či *Savana na střeše*) stojí v úctě a pokoře před krásou a zákrakou přírody, vědomi si, že mají co do činění s něčím, co je přesahuje. V Kaprovi vypravěč náhle spatří rybu, o níž si už myslel, že je mrtvá: „Můj kapr využíval celý široký prostor bazénu [...] a plul jako král. A nejen to. Za kaprem plulo několik karasů a spousta bělic a střevlí, jen aby některá z nich nezůstala pozadu. Snad mi ty ryby chtěly ukázat, jak impozantní je ten můj kapr. Byl jsem tou překrásnou podívanou dojat až k slzám a opatrně, abych ryby nevyplašil, jsem slezl z prkna.“ Podobně pln úcty a dojetí, ale bez sentimentu a přecitlivělosti, píše o houserovi vypravěč *Savana na střeše*. Ibuse ovšem vychází, jak již bylo řečeno, z jiné koncepce než evropští realisté.

Vraťme se zpět k autorům devatenáctého století. Mohli psát jinak? Z dnešního hlediska víme, že psali, aniž by věděli, jenže tento pohled je anachronní. Z jejich hlediska psali, *protože* věděli. Přírodní vědy byly vždy sociomorfně modelovány, a pro dobu velkých realistů to platilo obzvlášť. Antropocentrismus byl výsledkem skutečnosti, že mezi organizací společnosti a způsobem fungování světa byla spatřována analogie. Lidská společnost

v tom, že společenské struktury i příroda fungují na stejném principu, viděla potvrzení správnosti svého směřování. Nejen přírodní vědci, ale i filozofové — spisovatele nevyjímaje —, nejen před publikováním Darwinových evolučních teorií, ale i po něm stále lpěli na kreacionistických dogmatech, tedy na víře, že příroda byla stvořena, a to dokonce i když se vyvíjí. Kreacionismem bylo možno vysvětlit vše; podle Carla Linného (1707–1778) například mikroskopické organismy „zajisté proto jsou tak malí, aby se o ně lidé nezajímali“. Současně je antropocentrismus důsledkem karteziánského přístupu ke zvířatům. Descartes odňal zvířatům duši, a jak tedy u zvířat popisovat něco, co vlastně nemají?

Ačkoli se od osmnáctého století ozývaly hlasy odmítající takový přístup (např. Voltaire ve svém *Filosofickém slovníku*), šlo spíše o reakci na uplatnění Descartových myšlenek jakožto ospravedlnění vivisekce a pokusů činěných na zvířatech. Literatura zkrátka sotva mohla vykročit ze stínu dobových vědomostí. Objevují-li se v *Gulliverových cestách* Jonathana Swifta Jahuové jako zdegenerovaní lidé, odpovídá tato autorova vize zcela dobovému názoru vyjádřenému Georgesem Buffonem (1707–1788), že opice vznikly degenerací člověka. I symbolické pojímání zvířat za romantismu lze chápat jako výsledek kreacionistického pojetí — Bůh nám ukazuje, jak jsou zvířata krásná a dokonalá, a dává nám je za vzor. Nešlo ostatně o nic nového: středověký spis dominikána Tomáše z Cantimpré (1186–1263) *Obecné dobré o včelách* líčí společenství včel jako mravoučný vzor ideálního života. „Živá příroda je tedy

mnohem spíše zrcadlem, v němž spatřujeme to, co v něm podvědomě spatřit chceme,“ napsal Stanislav Komárek v *Dějínách biologického myšlení*. Z hlediska vědeckého přístupu k přírodě na tom byla v devatenáctém století zřejmě nejhůře Anglie, kde biologie byla úzce propojena s anglikánskou církví, takže výsledkem byla jakási „přírodní teologie“, na evropském kontinentě pěstovaná někdy o sto let dříve. Konečně i darwinismus je svým způsobem antropocentrický a sociomorfní. Darwin při popisu zvířat vychází z psychické struktury člověka a celá jeho koncepce je jen „promítáním společenských daností viktoriánské Anglie do světa živých bytostí — boj o zdroje, přežívání schopnějšího, odumírání špatně adaptovaných, ‚neviditelná ruka‘ selekce, vrženost živočišného či rostlinného jedince do světa zbaveného jiných úběžníků než touhy po vlastním přežití a reprodukci“ (S. Komárek). A již je známo, jak mnoho darwinismus ovlivnil literaturu, a zdaleka ne pouze naturalismus. Mohli tedy spisovatelé psát jinak?

Mohli. Z antropocentrické koncepce zcela vybočuje lovecká scéna ve 12. kapitole 6. části Tolstého *Anny Kareninové*. Tolstoj, jeden z nemnoha autorů, kteří věděli, že nedílnou součástí vezdejšího přebývání jsou podivné iracionální momenty, cosi, co nás, slovy Vladimira Nabokova, spojuje „s vyššími formami bytí“, pojímá loveckou scénu jako nonverbální dialog mezi pánem a psem, mezi Levinem a barzojem Laskou. Srovnáme-li tuto scénu s obdobnou z *Vojny a míru* (sv. II, část IV, 5. kapitola), vynikne „modernost“ *Anny Kareninové*. Zatímco ve *Vojně a míru* je lovecká scéna jen detailním popisem ulovení vlka (bez známky antropocentrismu, což ale může být dáno tím, že na vše pohlížíme očima Nikolaje Rostova a lovcího Danila), v *Anně Kareninové* najdeme intenzivní vnoření se do vědomí psa. Nejde o antropomorfizaci; Tolstoj jakoby rekonstruuje vědomí psa, představuje si, co pes vnímá a jak se cítí během lovu. Nejde o „objektivní“ popis v realistickém duchu založený na zkušenosti a rozumu, ale o vnoření se *dovnitř*, do vědomí. Tím scéna zapadá do kontextu například se scénou Levina a Kitty u karetního stolku či s vnitřním monologem titulní hrdinky na její poslední cestě na osudné nádraží. V podobném tónu, jen s ironií, kterou bychom u Tolstého čekali marně, je napsán *Flush* Virginie Woolfové (a smím-li si dovolit hodnotící stanovisko, je *Flush* nejlepší zvířecí prózou, jakou znám). Tolstoj a Woolfová dokázali v pasážích věnovaných zvířatům vystihnout *cosi* podstatného. Tito autoři sice vyprávěli, i když nevěděli, ale současně jako by se nebáli to přiznat.

Vědění a nejistota

Způsob, jakým studenti Heleny Reedové z Lodgeova románu splnili zadaný úkol, odpovídá gnozeologické skepsi postmodernismu. Z jejich textů je zřejmé, že si o netopýrech leccos nastudovali, že tedy *věděli*. Z hlediska rozvoje přírodních věd věděli víc než autoři všech předchozích období, přesto však v nich zůstala zcela zásadní nejistota. Věděli, ale nebyli si jisti. Jako když se v Hitchcockových *Ptácích* podaří hrdinům vysledovat pravidelnost ptačích útoků, přesto však, když vyjdou ven a procházejí mezi hejny odpočívajících útočníků, zůstává v nich nejistota a strach: Co když je to jinak? Stejný pocit, stejná nejistota je vyjádřena v básni Seamuse Heaneyho *Přírodopzpytcova smrt*: paní učitelka všechno o žábách pěkně vysvětlila, ale v chování těch zvířat stále zůstává cosi nevysvětleného a zlověstně nevysvětlitelného: „Slizcí králové / se chystali k pomstě a já věděl, / že kdybych smočil ruku, ta havěť se jí chopí.“

Jiří Trávníček na otázku „Má ještě próza právo nevědět?“ odpovídá: „Próza ano, prozaik nikoliv.“ Nicméně jsou případy, kdy i prozaik má právo nevědět.

A měl by být natolik poctivý, aby to přiznal. O tom, kdy má spisovatel právo nevědět, o oné „spisovatelské poctivosti“, se snažily pojednat předcházející řádky. Gnozeologická skepse, nejistota, jak to je, vedla studenty Heleny Reedové k útěku k literární hře, k parodii. „Hra v území vlastního omezení — poslední výspa vypravěčské svobody,“ jak ve své knize píše Jiří Trávníček. Literatura se tak stává jediným územím, kde má spisovatel jistotu, že skutečně ví.

e s e j

František Drtíkol: Bez názvu (Každý detail), 1928–1929, 16,5 x 11,9 cm, brom

e s e j

V textu zmiňované a citované knihy

Jiří Trávníček: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host 2003.

George Gordon Byron: „Nápis na pomník novofundlandského psa“. In: *týž: Poutník z Albionu*. Praha: Československý spisovatel 1981. Překlad Hana Žantovská.

Seamus Heaney: „Přírodopzpytcova smrt“. In: *týž: Přežívaní pod širým nebem*. Praha: Mladá fronta 1999. Překlad Zdeněk Hron.

Lafcadio Hearn: „Mravenci“. In: *týž: Kaidan / Japonské příběhy*. Praha: Brody 1996. Překlad Ladislav Douša.

Victor Hugo: „Vlaštovka na jaře...“. In: *Pět romantických siluet. Poezie francouzského romantismu*. Praha: Československý spisovatel 1981. Překlad Vladimír Mikeš.

Masudži Ibuse: „Kapr“, „Savan na střeše“. In: *týž: Kosatec*. Jinočany: H&H 2000. Překlad Ivan Krouský.

Stanislav Komárek: *Dějiny biologického myšlení*. Praha: Vesmír 1997.

David Lodge: *Profesorské hrátky*. Praha: Academia 2002. Překlad Eva Kondrysová.

Alfred de Musset: „Květnová noc“. In týž: *Noci*. Praha: Mladá fronta 1970. Překlad Petr Kopta.

Lev Nikolajevič Tolstoj: *Anna Kareninová*. Praha: SNKLHU 1956. Překlad Věra Očadlíková.

Lev Nikolajevič Tolstoj: *Vojna a mír*. Praha: Naše vojsko 1976. Překlad

Tamara a Vilém Sýkorovi.

Alfred de Vigny: „Smrt vlka“. In: *Pět romantických siluet. Poezie francouzského romantismu*. Praha: Československý spisovatel 1981. Překlad Vladimír Mikeš.

o t á z k a

otázka martina pilaře

pro roberta portera

Jsi autorem knih o moderní české próze a o ruské alternativní literatuře, kterou dobře znáš i jako její překladatel. Má české a ruské literární podzemí něco společného?

Urcitě. Historické paralely znedávna jsou naprosto jasné. V srpnu 1964 se v Rusku ujal moci Leonid Brežněv. Necelý rok poté byli zatčeni a před soud postaveni spisovatelé Jurij Daniel a Andrej Siňavskij. V únoru následujícího roku byli obžalováni za to, že svá díla publikovali na Západě (čímž „rozšiřovali protisovětskou propagandu“). Pro ruskou inteligenci to bylo jasným signálem, že vrtošivé, těžko odhadnutelné a v každém případě velmi omezené „tání“ pomínulo. Proces s Danielem a Siňavským lze považovat za počátek bouřlivého rozkvětu samizdatu a třetí vlny emigrace na Západ. V Československu došlo k něčemu velmi podobnému po sovětské invazi v srpnu 1968. Represe v obou případech způsobila nebývalý rozvoj literárního podzemí.

V sedmdesátých letech jsem viděl samizdatové překlady výňatků ze Solženicyna a Zinovjeva a fascinovaně jsem sledoval, jak se Češi na jedné straně zajímají o takoveto vysloveně protisovětské názory, ale na straně druhé se u nich projevuje jisté znepokojení, zda takoveto kácení model není jen dalším projevem ruského šovinismu. V jednom ze svých románů Milan Kundera napsal, že Brežněv a Solženicyn mají mnoho společného. Později jsem pocítoval jakousi dějinnou ironii, když věhlasný Vojnovičův protiválečný román Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina, který byl na Západě často (byť s jistými výhradami) chválen jakožto „nový Švejk“, u Čechů (hlavně zpočátku) nezbuzoval vůbec žádnou pozornost. Menzlův film natočený podle této knihy zřejmě nebyl jen roztomilou pomstou za rok 1968, protože dokázal, že Čechy a Rusy občas může sblížovat podobný smysl pro absurditu.

A ještě bych rád zdůraznil, že kulturní podzemí není ničím novým. Gribojedovovo Hoře z rozumu prý bylo soukromě (samizdatově) šířeno v tisících výtisků a úplné oficiální vydání se objevilo až o čtyřicet let později. Podobně tomu bylo s Havlíčkem Borovským, který cenzuru rozčiloval svými protirakouskými, antiklerikálními a protiruskými postoji. Ať už bylo velké či malé, násilně potlačované nebo pouze přehlížené, kulturní podzemí tu s námi bylo vždycky. A také bychom neměli zapomínat na to, že novodobé podzemí se vymezovalo vůči „nadzemní“ literární scéně, kterou představovali například tak významní spisovatelé jako Fuks, Páral, Němec, Ajtmatov, Rasputin, Makanin atd. atd. Tedy vůči spisovatelům, jež z hlediska literární vědy nelze přehlížet.

Ve svém projevu na spisovatelském sjezdu v roce 1967 Milan Kundera hovořil o tom, že každému skutečně novému hnutí — ať už šlo o romantismus nebo o české národní obrození — se podařilo překročit jisté hranice. Na tom se nic nezměnilo. Ve všech národních literaturách platí, že podzemí napomáhá k tomu, abychom si tyto hranice uvědomovali. Podzemní literatura možná občas působí neohrabaným dojmem a je tak nějak příliš jiná. Často uráží obecný vkus a rozčiluje politiky. Je však trvalým kulturním přínosem.

Robert Porter (*1946), profesor na katedře slovanských studií University of Glasgow. V současnosti pracuje na monografii o Vladislavu Vančurovi.

knižní novinky

výběr z čísel

nákup I autoři



beletrie

v náruči stilnoxu ze slabých paží

I ondřej **horák**

Začátek ledna

Čenda odletěl do Ománu,
Pavkovi ukradli na tréninku mobil,
Lukymu zase před domem auto.
Až teď Pavka volal z půjčeného mobilu.
Ví, že mě neprobudí.

Vlhké základy

Pára po tvém sprchování,
kde já se poslední dny myl
potmě ve studené.
Do spánku tvůj výkřik bolesti.
Jdu hledat lék.
Hučící vysoušeč srká
z vlhkých základů.

Růžová noc

Kafe ve vyhřáté kuchyni
těsně před obědem.
Probdělá noc,
aniž jsem se na růžové porno díval,
aniž bych u toho onanoval.
Táta už nasekal dříví.
Halekavě zdraví.

Dětství

Před vanou se sestrou
spěšně třeni ručníky.
„Honem, už to bude.“
Za nás hrál Lendl a Šmíd.
Znám i jména poražených Italů,
ale umím je jen říct.

Dvořiště

Z Lomice přes Smržov,

odkud jsme později měli psy,
na hráz,
kde sestra našla desetikorunu.
Nohama odhrnuje listí
snažil jsem se jí každé Dušičky
marně vyrovnat.

Kuchyňská cizina

Posílám angličáky
po žehlicím prkně
a matka s babičkou
mluví německy,
abych nerozuměl.
Nechtěl jsem,
deset let kurzů jsem nechtěl.
Nejlepší bylo
to lamborghini.

Sobota

Ze zahrady načumuje noc.
Na gauči úrodná Martina
a z eskapád dospívání
nedávno vyděšené já.
Opuštěné objetí
a bicykl pod dívkou.
Až dnes vidím,
že pod tričkem bez.

Čtvrtek

Dnes jsem učil babičku znova,
že po pátku je sobota.
Říkala čtvrtek a že nestojí za nic.
„Na Bělehrad,“ vzdychly ženy —
paní na trůně koložidle
kolem se prohnala!

Konec ledna

Pavka volá z novýho mobilu.
„Už je Čenda z toho Ománu?“

Lukymu našli auto,
zaparkoval ten večer
jenom trochu jinam.
V náruči stilnoxu
ze slabých paží.

Autor o sobě

Narodil jsem se v roce 1976 v Českých Budějovicích, jsem šéfredaktorem *Tvaru*, tyhle texty jsem napsal na rozhraní let 2002–2003, jsou formátu sms, protože jsem neměl tužku a papír, tedy do 160 znaků, psal jsem je většinou za noci plných nespavosti způsobené povodněmi a alkoholem. Už je to pryč, zase už jím bonbóny...

04 2004

beletrie

vybíjená

michal viewegh I

JEFF

Po rozvodu dostává Jeff Alici na jedno odpoledne v týdnu a každý sudý víkend. Nejčastěji chodívají plavat do Podolí a na lodičky; když je špatné počasí, pak do kina. O víkendech téměř vždy vyrážejí ven z Prahy: v zimě na lyže, v létě pod stan nebo na kola. Když se Jeff Alice dnes na všechny ty výlety zpětně ptá, se zklamáním zjišťuje, že si většinu z nich už nepamatuje. Ale třeba to i tak mělo smysl, ujišťuje se v duchu.

Co si pamatuje, je Skippyho šaškování: Skippy začne časem jezdit s nimi, dokonce je kvůli tomu ochoten oželeť i poměrně významná fotbalová nebo hokejová utkání. Jeff jej hned na počátku důrazně upozorní, že před Alicí nesmí mluvit sprostě, což Skippy k jeho překvapení dodrží. Chová se ovšem ještě infantilněji než jindy (přítomnost malé Alice používá jako alibi): na ulici provádí různé výtržnosti, poskakuje, pitvoří se a skládá pro Alici veršované jako *Vykopejte kráter, povídá páter / Co se to koná? Pohřeb slona*. Podobné rýmy pak Jeffovi rezonují v hlavě celé týdny, ale jeho dcera je nadšená — a to je hlavní.

O pár let později se k nim tu a tam připojí také Tom. I on si Alici brzy získá: zjistí totiž, že miluje strašidelné příběhy, a vypráví jí pak osobitě upravené verze různých filmových hororů (Jeff ho někdy musí mírnit, aby Alice vůbec dokázala usnout). Dobré naopak je, že během společných víkendů mnohem méně pije, čímž jsou jeho obvyklé slovní exhibice redukovány na přijatelné minimum.

Jeff je přesvědčený, že jak Alice dospívá, začíná Tomovi čím dál víc připomínat Evu — každopádně ji často nenápadně pozoruje.

„Existuje na světě něco *dokonalejšího*?“ řekne Jeffovi jednoho večera na vodáckém víkendu na Sázavě.

Očima ukáže na opodál sedící Alici, která se nepřítomně dívá do ohně; má na sobě Jeffovu černou mikinu s kapucí, která je jí natolik velká, že se pod ni vejdou i obě skrčená kolena. Tváře má lehce zrudlé a pramen světlých vlasů na levém spánku vypadá jako chmýří.

„Už nikdy tě s ní nenechám o samotě,“ říká Jeff, ale v duchu mu dává zapravdu.

V posledních letech berou Alici někdy i do *Doupěte* — Eva byla nejdříve proti, ale potom ji Skippy přivedl na inspekci (předtím samozřejmě celý den uklízeli) a ona váhavě souhlasila.

Pokaždé ovšem před Aliciným příchodem uklidit nestihnou, avšak Alici se mezi všemi těmi prázdnými láhvemi, plechovkami od piva a zřícenými hromadami přečtených novin a časopisů líbí.

„Jsme pro ni svého druhu atrakce, chápeš?“ říká Jeffovi Tom. „Mámin naklizený byt je nudná komerce, zatímco tohle je un-

derground. V jejích očích představuje *Doupě* něco jako *nezávislou rodinnou kulturu*.“

„Tys mámu taky miloval?“ zeptá se Alice jednoho dne v *Doupěti* Toma.

Podívá se na Skippyho, vezme okraj svého trička mezi dva prsty a zahákne si látku za přední zuby. Tom předstírá, že neslyšel. Alice mu zaťuká na rameno.

„Miloval jsi mámu, nebo ne?“ huhlá.

„Jistě. Víš přece, že mám slabost pro horory.“

Alice se zasměje, nicméně se nenechá odbýt.

„Ne, řekni mi to,“ naléhá. „Milovals ji?“

Tom se k ní otočí.

„Miloval. Byla... neuvěřitelně krásná. Je neuvěřitelně krásná.“

Alice přikývne.

„Chodila ale s Jeffem,“ vysvětlí jí Tom. „To se v životě stává.“

Alice přemýšlí. Na tričku má velkou mokrou skvrnu.

„Takže jste ji vlastně milovali všichni,“ zasměje se náhle. „Všichni tři.“

„Skippy ne, pokud vím,“ poznamená Jeff věčně.

Skippy upadne do značných rozpaků.

„Skippy,“ promluví po chvíli Tom, „ji samozřejmě miloval taky.“

„No jasně že ji miloval!“ říká rezolutně Alice a podívá se na otce. „To by k nám asi každé tejdenní nechodil, ne?“

Tohle je pro Jeffa novinka — a pro Toma také, jak vzápětí pozná z jeho pohledu. Nikdo nic neříká. Alice poplašeně téká očima; skončí u Skippyho.

„Jé, sorry,“ omlouvá se. „Já jsem asi něco práskla, že jo?“

Tomovi to dojde dřív než Jeffovi.

„Ve středu? Chodí k vám ve středu, že jo?“

Alice váhavě přikývne. Skippy zrudne.

„Takže žádný *Jagr's bar*?“ říká Tom. „Žádné velkoplošné obrazovky? Žádní chlapi a točené pivo a fajn atmosféra?“

„Dívám se na fotbal tam!“ zvolá Skippy.

„Na obrazovce o úhlopříčce padesát pět?“ zeptá se Jeff.

Skippy sepne ruce.

„Co si jako myslíte?“ zvýší hlas. „Jste pitomci! Jste normální pitomci!“

Jeff i Tom ho mlčky pozorují. Skippy padne na kolena.

„Přisahám na život a zdraví všech svých bližních, že je to pravda! Díváme se tam na fotbal! Nic víc! Stačí vám to?“

Ta scéna je trapná, ale zároveň dostatečně přesvědčivá. Tom už se opět usmívá.

„Ty snad nevíš, Skippy, že si Evu zamluvil tady Jeff?“ říká

v opožděném pokusu o žert.

„Jak to myslíš, *zamluvil*?“ zajímá se ihned Alice.

Když něčemu nerozumíš, tak se neptej, napadne Jeffa.

SKIPPY

Můj takzvaný otec mámu opustil, když mi bylo pět. Tyhle věci se mimochodem příliš přeceňují; pokud jde o mě, za pár let jsem si na něj ani nevzpomněl. Myslím, že dneska má cukrovku, a přišel kvůli tomu o dva prsty na noze. Mě to nijak zvlášť nedojímá, ale máma mu teď na Vánoce posílá pohlednici s Ladou, a tak ji aspoň vždycky podepíšu. Idyla Vánoc, cha cha. Máma žije s druhem. Je to zvláštní druh blba. Vymyslel například, že budou s matkou dávat oba důchody do krabice od bonboniéry *Mon cherri*. Takže to dělal — a on si pak všechny ty peníze vezme a přiděluje mojí skoro sedmdesátiletý mámě velkorysý tejdenní kapesný. Zkrátka drahoušek. Když se poprvé dozvěděl, že jsem gynekolog, začal vystrkovat jazyk a významně pomrkat. Čekal jsem jenom, kdy mi řekne, abych mu půjčil bílejší plášť a vzal ho na exkurzi. Když k nim musím jednou měsíčně na oběd, беру si předem kinedryl (to je jenom taková metafora). Máma to pochopitelně vidí, ale nejspíš si říká, že bude radši snášet blba než samotou. Na jedné straně se to dá pochopit. Když si Tom vzal tu vílu Amálku a Jeff ještě nebyl rozvedený, moje samota v *Doupěti* dosahovala takovýho stupně, že jsem si povídal i s moderátory na Nově. Začínalo to být vážné. Dokonce jsem se šel poprvé v životě podívat do jednoho buziklubu, ale otočil

jsem se už na třetím schodě. Okamžitě mi bylo jasné, že tam nepatřím. Za první jsem vždycky byl tak trochu solitér, a hlavně jsem asi víc asexuál než homosexuál. Což vás u jednačtyřicetiletého panice určitě nepřekvapuje. Jak bych se asi s těma teplejma profíkama domlouval? Hlazení předloktí, děláš to? Můžu si ti položit hlavu na rameno, je to oukej? Naštěstí se Jeff i Tom dostatečně rychle rozvedli, takže jsem se nemusel nechat vojet, abych si mohl s někým povídat. Udělal jsem jim v *Doupěti* welcome party a všechno se zas vrátilo do starejch dobrejch kolejí. Uklidňuje mě, když slyším, jak se sprchujou nebo v kuchyni třískaj nádobím. Jeff u snídaně ještě dneska dokáže vypadat jako Michelangelův David, kterej si míchá kafe. Víc mít nemůžu, što d'ělat', jak říkávala naše ruštinářka. Takže: Ráno, raničko panna vstala, kundičku sobě polaskala. I mně je jasné, že by to šlo hrát důstojněj, ale když si mě takhle jednou zaškatulkovali, proč věci komplikovat? Starýho psa novejm kouskům nenaučíš. Stejně neovlivníme ten obraz, kterej si o nás udělali druzí. Kromě toho mi úplně stačí, když mě Jeff vezme na víkend s Alicí — to bejvám skoro šťastnej. Fungujeme jako normální dobrá rodina, ať už se to lidovcům nebo tomu texaskýmu pitomci líbí sebemíň. Každopádně ty víkendy představují to nejhezčí, co jsem v životě zažil. Zdá se vám to málo? A co by potom měli říkat Karel, Ruda nebo Irena? Kde je psáno, že každěj houbař musí mít plnej košík? Jak je to psáno v koránu: nejlepší je to po ránu. Ježíšmarjá, Skippy, zmlkni. Cha cha.

HUJEROVÁ

Svatba byla v jistém smyslu moje životní dílo.

Vždycky jsem ostatně věřila, že kdybych si dala skutečně záležet, jsem schopna dočasněho, *potěmkinovského* půvabu. Svátba mi moje tušení naštěstí potvrdila: za pomoci čtvrt kila mejkapu, pudru, rtěnky, řasenky, tužky na obočí, bělicí zubní pasty, laseru, podprsenky *push-up*, šněrovačky, krémových svatebních šatů z Paříže (se dvěma nenápadně vsazenými klínky, abych se neudusila) a prosté kytičky čajových růží jsem vytvořila něco jako katedrálu z písku. No vida, říkala jsem si před zrcadlem spokojeně (táta stál za mnou a dusil se štěstím), stačí jedna kadeřnice, kosmetička, dermatoložka, dvě dámské krejčovské a květinářka — a na několik hodin nejsem ošklivá. Od příchodu na nuselskou radnici až do oběda v protější restauraci U Banzetů jsem možná dokonce byla *svým způsobem* krásná. Bývalé spolužačky si mě podezíravě prohlížely a spolužáci se v duchu snažili přijít na to, proč mě vlastně na gymplu neojeli.

Alespoň doufám.

Boris má na mé přání frak, v němž je poněkud nespůj — a když mě kolega Stančev po obřadu dlouze políbí na ústa (vůbec nechápu, co to do něj vjelo), jeho nervozita ještě vzroste.

Tom mi dá jen mlaskavou pusku na tvář.

„Teda na Slapech to bylo o hodně lepší,“ říkám mu nespokojeně.

„Můžu si na vás sáhnout?“ zeptá se Marie Borise a dotkne se jeho paže. „To je zvláštní, vy skutečně existujete...“

Potom mě obejmě.

„Promiň, promiň, promiň,“ šeptá mi.

Táta u přípitku svatebčanům dramaticky sdělí, že byl na mou výchovu úplně sám.

„Když jí bylo pět měsíců,“ ukáže na mě prstem, „její matka nás opustila. Normálně jednou v noci odešla z baráku. Nechala mi tam akorát sunar a cuclašku.“

Modlím se, aby vynechal alespoň to ukradené rádio. Táta naštěstí přechází ke vzpomínce, jak mi kupoval první brýle.

„To jí bylo asi osm,“ vypráví. „Byly to takový ty laciný dětský brejličky na poukaz. Když si je nasadila, úplně mi to trhlo srdce. Nebudu vám lhát, moc jí neslušely.“

Několik svatebních hostů, kteří se mylně domnívají, že táta žertuje, se snaživě zasměje. Táta je napomene krátkým vyčítavým pohledem, jak je zvyklý z autobusu.

„Zkrátka, když jsem ji v těch brejličkách uviděl, došlo mi, jak je hrozně zranitelná.“

Zadrhne se mu hlas, nedokáže pokračovat. Zaryje si nehet do kůžičky pod palcem a zhluboka se nadechne.

„Tati?“ zvolám. „Tohle je svatba, sakra! To má bejt *radostná* událost!“

Smích svatebčanů je slyšitelně úlevný.

„Chci jenom říct, že jsme to oba neměli lehký... Ale nakonec jsme to dokázali.“

„Na zdraví ženicha a nevěsty!“ vykřikne Skippy do potlesku. „A sukně hore!“

O tři hodiny později si ty nádherné šaty svléknu, jediný použitelný obličej svého života spláchnu do umývadla a proměním se zpátky v Hujerovou.

Petrov.

beletrie

František Drtikol: Bez názvu (Krk), 1934, 11,5 x 15,9 cm, brom

beletrie

Errata V minulém čísle Hosta v rozhovoru „Česká televize má připravený krizový scénář...“ bylo omylem chybně uvedeno, že Alena Müllerová je ředitelkou programu ČT; její funkce je „hlavní dramaturgyně ředitelství programu“. Ředitelkou programu ČT je Markéta Luhanová. Oběma dámám i čtenářům se tímto omlouváme. -red-

beletrie

s vrcholů věží, všech tvých zdí...

I norbert holub

Magyar

Svémi pravověrnými tágy
se nad námi postvítězně vztyčil
šedivě bledý Imre Nagy
s vyvlajčenou, salámovou tyčí.

Posnídal polévku z trikolór
desertní lžičkou lopaty.
Se šíjí stříženou naholo
ji tankem hlíny zaplatí.

V dusivých dunách vyschlého Dunaje
na dně pod bezbřehými mosty
ponorka jako kus ledu roztaje

v Titanik malé velikosti.
A spraš krví předkypřená na nájezd
nás svými kostmi nepohostí.

■ ■ ■

Smráká se — jako by teplý sopel slunce
nám dával pokyn k stručnému smrkání
ze všech dírek dovnitř.

Ale ty nasloucháš zrovna jiné strunce,
ten zvuk je očima nevýslovný
a ani ta záře ti v tom nemůže už zabránit.

A tak atak přijde o den později,
když skrz záclonu pozoruješ tmu
a v té vlažné černi bude ji

zespodu bílit cizí muž.

Ráno budou všichni mžourat do světla
připomínající šedou noční můru,
která vzplála, ale potmě nevzlétla,
když svým křídlem narazila do azuru.

Volby na Dušičky

Na Dušičky nových billboardů je plná zem,
jako by svislý papír na chvíli zas zmrtnýchvstal
a barevně se rozespílal tvé odvaze
do zevních kosočtverců přikreslovat Mefista.

Listy si vylepujem holé příbytky
a novinami ucpáváme chřtány věčnosti.
Ty blbé barvičky nakonec jsou břitkým
způsobem, jak své oči bezbolestně vykostit.

Volby se stejně vždycky treťi do hrobů
s neomylnou přesností kolektivní hrůzy.
Ale ty by sis radši vybral chorobu,
o jejíž diagnóze rozhodnou ti druzí.
Svou radost vyjádřete vůči cementu,
ale mě nechte zajít v klidu za plentu!

Mlýny

Žigulík-zajíc kličkoval mezi stromy
divoce — i mu se ve dne něco zdálo
a pak uvízlo v motoru jako v podvědomí,
jež si žádá jinou: rychlou stálost.

S automobilem na ruční, račí pohon
jsi hnán dopředu tak spalitelnou touhou,
lesem projíždíš k vodním mlýnům
a ve slunku rozbíjíš nadsvětelnou minu.

Zaparkuješ málem uprostřed rybníka,
ale sebemlčenlivější rybí kal
nezpůsobí, aby ses řeči odříkal.

Až do dna kytar
je láhev spita.
V nočních žních sklízí svoje špitál.

Rosija

To není země,
ale jen bláto.
Hlína přimrzlá k podrážkám lebek.

Jestli tě zebe,
není to ze mě,
to je ta svátost!

Ta strašlivá svátost, která
se svými kupolemi
propaluje do večera
a ani v nocích neoněmí.

Její do sebe zavínuté klubko
šedého slunce rozsvědřeně srší
jako chlup pod praporeční jupkou.
Jak moucha milující mokré mozky mršin.

Vulgaris

Obešel ses bez přisprostlých sloves,
ty možná ano, ale smrt ne.
Smrková sirka stručně škrtně,
v čerň se v lampu hlavy vklove

a potmě se v ní uhnízdí
i s kukaččími vajíčky.
S vrcholů věží, všech tvých zdí
je svět dávno tak maličký,

že jsi směšný s tou lebeční skořápkou.
Kam by ses chtěl na ní plavit?
Leda do špinavých špajzů pro jabko
s hnědou slupkou staré slávy.

Jenom v malvicích jsi lev — snadný lov.
Obejdeš se bez jakýchkoliv slov.

Vykonání

Rána byla tichá, krátká,
jak injekce bolela,
když pronikla nejdřív na tkáň
a potom i do těla.

Trochu krve vyteklo ven,
ale to se občas stává.
Havran mozek nevyklove,

zaliže ho žhavá láva.

To se prostě někdy stane,
žádné ohně nejsou plané.
A pak začne rychlý tanec,

ve kterém jsme všichni malí.
Oblá dírka pořád pálí,
líbají ji pozůstalí.

04 2004

beletrie

Norbert Holub (nar. 1966 v Jihlavě) vystudoval lékařskou fakultu v Brně, nyní žije a pracuje v Jihlavě. Debutoval v roce 1989 sbírkou poezie *Zrcadlo pod jevištěm*. Většina zde uvedených básní je z připravované knihy *Suché sochy stínů*, která vyjde letos.

Foto: Josef Holub
04 2004

setkání

mé setkání s milanem kunderou

I květoslav chvatík

Na to, jak jsem potkal Milana Kunderu, si vzpomínám velmi přesně: bylo to v roce 1956 na Národní třídě v domě u Topičů v místnosti redakce *Nového života*. Seznámil mne s ním šéfredaktor časopisu Jaroslav Janů, člověk velice laskavý a moudrý, který toho věděl a dovedl povědět mnohem víc, než dokázal —

a směl — tehdy napsat. Vzdělaný germanista, žák Otokara

Fischera, odchovanec německé duchovnědy, znalec díla Goethova, Eichendorffova a Rilkeho, psal nyní citlivé studie o české poezii, o Brezinovi, Bezručovi, Sovovi, Závadovi a Hrubínovi. Krátká doba jeho šéfredaktorství proměnila dokonale tvář časopisu, založeného jako tribuna dogmatiků Jiřím Taufrem, avšak změnivšího se v jeho rukou v místo otevřené diskuse. Milan Kundera tam otiskl již před XX. sjezdem KSSS, který teprve uvolnil ortodoxní sevření české kultury, svůj památný esej „O sporech dědických“.

V literárním tisku se tehdy vedl kuriózní spor o tom, má-li se socialistický spisovatel „učit“ přímo u klasiků devatenáctého století, jak to žádal Zdeněk Nejedlý, anebo i u „prostředníků“ poněkud současnějších. — Kundera vnesl do diskuse nový tón tím, že odmítl jakékoliv omezování „kulturního dědictví“ minulosti a obhájil nejen apollinairovskou linii moderní poezie (k níž se vehementně hlásil Vítězslav Nezval), ale i linii poezie spiritualistické, poezie Rilkeho a Valéryho (k níž byl počítán František Halas). — Janů uveřejnil v *Novém životě* i zásadní studii

„O krizi v literatuře“ od Jana Grossmana, s nímž mne také seznámil, i moje kacířské „Poznámky k diskusi o socialistickém realismu“, v nichž jsem v podstatě odmítl monopol tohoto přežitého literárního kánonu. — Netrvalo dlouho a Jaroslav Janů byl po kritice Miloše Vacíka v *Rudém právu* vedení časopisu zbaven, nahrazen Milanem Jarišem a časopis byl po čase proměněn v Hájkův *Plamen*.

Milan Kundera byl tehdy znám především jako básník, jehož *Monology* byly napadeny dogmatickými kritiky pro „nesocialistické“ (!) pojetí lásky, a jako všestranně vzdělaný a pronikavý esejista. Jeho esejistické úvahy vyvrcholily v originální knize *Umění románu*, věnované teorii románu na příkladu díla Vladislava Vančury. — Když v roce 1958 otiskl svou první povídku — „Já truchlivý Bůh“ —, bylo to pro jeho čtenáře příjemným překvapením. Přečetl jsem ji jedním dechem a byl jsem nadšen; mimo jiné i proto, že mi svou melancholickou ironií připomínala Vančurovo *Rozmarné léto* a *Luk královny Dorotky*.

Brzy nato jsem se na Mostě legií setkal s jejím autorem a podělil se s ním o své dojmy z četby jeho povídky. Byl potěšen mým nadšením a svěřil mi, že se nyní považuje především za romanopisce. Překvapilo mne to, neboť tehdy i nadále publikoval především povídky, které postupně shrnul do tří sešitů *Směšných lásek*. Teprve později jsem pochopil, že tematická jednota povídkového souborného vydání (roku 1970) tvoří předstupeň

jeho románu *Kniha smíchu a zapomnění*, prvního románu napsaného Kunderou po delší odmlce ve Francii, románu, který začal opět jako tematicky spjatý řetěz povídek. — Pro Kunderu byl totiž román od počátku definován především jednotou témat, nikoliv vnější jednotou postav, děje, místa a času.

Netušil jsem tehdy také, že Kundera svou dráhu romanopisce, na niž se programově připravil svou knihou *Umění románu* z roku 1960, nastoupil již od počátku šedesátých let. Podle jeho vlastních slov začal svůj první román — *Žert* — skicovat někdy v roce 1961 a dokončil jej v prosinci 1965; více než rok ležel rukopis na cenzuře a byl vydán teprve na jaře roku 1967. — Kundera vždy předbíhal dobu, a tak bylo třeba téměř poloviny desetiletí, než v Čechách dozrály poměry k otevřené diskusi o tragédii domácího poválečného společenského vývoje ve stínu Moskvy.

Jeho román znamenal novou uměleckou kvalitu ve vývoji české poválečné prózy: na pozadí životních zkušeností vlastní generace tematizoval a umělecky ztvárnil základní otázky lidské existence — otázky smyslu dějin a lidské účasti na jejich tvorbě, otázky svobody individua a jeho odpovědnosti za osud svůj i osudy druhých, věrnosti sobě a věrnosti přijatému přesvědčení, zločinu a trestu, tragiky a žertu...

Kundera je autorem vysoce intelektuálním; mnoho přemýšlil o umění jiných autorů, o literatuře, hudbě a výtvarném umění, i o vlastním psaní. (Za nedostatek to mohou považovat pouze prostáčkové, kteří se domnívají, že romanopisec má zpívat jako ptáče nebeské...) — V Praze šedesátých let byl — spolu s Kosíkem a Kalivodou — jedním z vůdčích intelektuálních osobností, oponujících omezením vládnoucího komunistického ideologického a uměleckého kánonu. Disponoval širokým rozhledem po evropských literaturách, o nichž přednášel jako docent na pražské FAMU, psal předmluvy ke knihám moderních českých a francouzských autorů, měl zažito existencialistické dílo

J.-P. Sarrtra, pojilo ho dlouhodobé přátelství s filozofem Karlem Kosíkem a zamýšlel se obsáhle nad smyslem českých dějin v projevu „O nesamozřejmosti národa“ na sjezdu spisovatelů v roce 1967.

Nepatřil k žádné literární skupině, avšak když jsme připravovali první číslo *Orientace*, dal nám k dispozici ukázkou z *Žertu*; účastnil se intenzivně práce redakční rady *Literárních novin*

a později, po odchodu Jiřího Hájka, i *Plamene*. — Vzpomínám na naše setkání na dramatickém sjezdu spisovatelů v létě 1967, který se stal předznamenáním neklidného roku 1968 a ohlašoval již proměny Pražského jara; připravovali jsme v nějaké komisi závěrečnou rezoluci sjezdu, velmi radikální, na niž pak po vystoupení Ludvíka Vaculíka a Hendrychově demonstrativním odchodem již nedošlo...

I v exilu psal dále nejen texty a rozhovory o teorii románu, shrnuté do svazku *L'Art du roman*, přeloženého do mnoha jazyků, ale i předmluvy k francouzským vydáním českých neoficiálních autorů a články na obranu české kultury proti vandalismu Husákových poslušných „normalizátorů“ (kteří mu to po listopadu 1989 splácejí ubohou a zákeřnou nevraživostí). Snad nejvýznamnější z nich byl esej „L'Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale“ z roku 1983, přeložený do mnoha jazyků, z něhož se americký ministr zahraničí dozvěděl, že střední Evropa patří odedávna kulturně k Západu, a souhlasně se na něj odvolával.

Obnovili jsme v zahraničí písemný i osobní kontakt a moje recenze jeho románu *Kniha smíchu a zapomnění*, jehož rukopis mi poslal, byla prvním textem, jímž jsem přispěl do *Listů*

A. J. Liehma. Na Kunderovu žádost jsem napsal doslov k jeho nejúspěšnějšímu románu, *Nesnesitelné lehkosti bytí*, pro jeho vydání ve Škvoreckého Sixty-Eight Publishers v Torontu. Navštívil jsem ho v Paříži a mé návštěvy pokračovaly také v době přípravy monografie o jeho románech i později. Odkazoval mne často na svou ženu Věru, která shromáždila ve svém počítači obsáhlý materiál překladů, recenzí a sborníků věnovaných jeho dílu. Žertoval, že i on se baví raději s mou ženou o medicíně než se mnou o literatuře...

V jeho obývacím pokoji bylo mnoho obrazů českých výtvarníků, zejména Istlera a Sováka, bílá Preclíkova busta Nezvalova, avšak žádné knihy; obrovskou, systematicky uspořádanou knihovnu, obsahující mnoho klasické a filozofické literatury, mi předvedl na chodbách a ve studovně. — Je stále velmi pozorný ke svým přátelům a umí naslouchat a vyptávat se jako málokdo; zajímá se i nyní o literární dění v Čechách a sleduje se sympatiemi dílo Jiřího Kratochvila, Miloše Urbana, Jáchyma Topola a jiných.

Naše dopisy nahradily časem rychlejší faxy a v poslední době telefonáty; snad je to škoda, neboť mnoho zajímavého tak propadá zapomnění. — Je to však zcela v řádu Kunderova přesvědčení, že na trvání má nárok pouze definitivní dílo; všechno nehotové i to, co patří do autorova soukromí, má zůstat ukryto před zraky veřejnosti a být pohlceno milosrdným tokem času a zapomnění...

s e t k á n í

Milan Kundera; foto: archiv M. K.

**PØEDPLATNÉ ÈASOPISU HOST I NEJPOHODLNÌJI A NEJLEVNÌJI AŽ DO VAŠÍ
SCHRÁNKY**

r o m á n o v ý z á p i s n í k

...lidský život v pasti, kterou se stal svět

I Jiří Trávniček

poznámky k románu IV

„Dočetl jsem Rothovu ‚Hodinu anatomie‘, dost nudné, ale zajímavé. Když nemá dějový důvod mluvit oplzle, klidně tak mluví i bez důvodu.“ (Ludvík Vaculík: *Loučení k panně*) Vaculík si zde zjevně hledá autora sobě blízkého. Zajímavější mi však přijde úhrnná charakteristika Rothova románu. *Zajímavé, ale nudné*; nápaditě uděláno, ale číst se to moc nedá, bravura nade vše — typicky modernistické schizma.

Jak by to s onou *zajímavostí, ale nudností* bylo u Vaculíka? *Rušný dům* — nezajímavý, ale (aspoň historicky) nenudný; *Sekyra* — zajímavá, ale (místy dost) nudná; *Morčata* — zajímavá a (vesměs) nenudná; *Český snář* — zajímavý a nenudný (i když bych se trochu bál toho, co se mi ukáže dalším čtením); *Milí spolužáci* — neklasifikováno; *Jak se dělá chlapec* — zajímavý a nenudný; *Cesta na Praděd* — nečtena; *Loučení k panně* — zajímavé a nenudné, ale až od dvou třetin.

Nezajímavý, ale nenudný a zajímavý, ale nudný — tak trochu pravá a levá hemisféra našeho čtenářského mozku. Vzpomínám, jak jsem se nemohl odtrhnout od pravoemisférové *Hvězdné hodiny vrahů* (P. Kohout) a jak jsem nedokázal nikdy dočíst levoemisférového *Odyssea* (J. Joyce). Pavla Kohouta za jeho román mám rád jakousi pokleslou láskou, Joyceovi zase jeho *Odyssea* odpouštím, neboť předtím dokázal napsat čtenářsky strhující *Dubliňany* a — zejména — *Portrét umělce v jinošských letech*.

Nad Bajajovými *Duely* (1988): už na první pohled román výrazného stylisty, který ví, o čem píše; jeho socialistická vesnice je očividně „zažita“. Dalším rysem tohoto románu je však jakási vypravěčská neuróza: jako by se Bajaja bál udělat souvislejší vypravěčskou plochu, samé prolínání, střihy, různá časová pásma a podobná modernistická gymnastika. Vyprávění netáhne čtenáře dopředu, sotva se něco ustálilo, už autor trpí nutností to zhortit; jako by Bajaja potřeboval svůj svět stále drásat, ale přitom by stačilo více poslouchat vlastní látku — ach, co se z takovéto látky dalo všechno vykřesat!

Ty nejsilnější romány jsou takové možná také tím, že dokáží spojit intenzitu celku s intenzitou částí. Celek v nich hegelovsky nekomanduje části a části se zase neodpoutávají od děje a nepotřebují si žít samy na vlastní vrub. Tohle zažívám nejvíce v ruské literatuře: spíše u Tolstého než u Dostojevského, v Gorkého životopisné trilogii, v Šolochovově *Tichém Donu*, u Pasternakova *Doktora Živaga* a také — a asi nejsilněji — u Bělorusa Vasila Bykava. Závěrečná scéna *Lomu* (1986): Agejev se vrací na místo, kde před čtyřiceti lety měla být popravena jeho válečná milá; nesmyslně kutá, aby našel nějaký důkaz, že se tak stalo, třeba střevíček. Nic samozřejmě nenajde. Ráno ho v hotelovém pokoji probouzí zvuk buldozerů, které zahrnují jámu, v níž Agejev hledal. Agejev si sedá na postel a dá se do usedavého pláče. Je to pláč, který nikdo neslyší, a kterým Agejev proto nikoho k ničemu nemůže pohnout. Tento pláč ztratil sociální rozměr; a jediný, kdo ho ještě může zaznamenat, je — Bůh. Je to pláč jakožto poslední možnost, jak snést tento svět. Agejev pláče, a tím se modlí. Peripetiemi vyprávění se tak v Bykavově románu dospělo k modlitbě. Nemohlo se tak však stát nikde jinde než na konci; muselo se k tomu dospět — triumf celku. A muselo se dospět právě k tomuto — triumf části.

„Vyprávění žije z neštěstí. Romány potřebují konflikt, zklamání, přečiny“ — to říká Helena, učitelka tvůrčího psaní a hrdinka románu Davida Lodge *Profesorské hrátky* (2001). Společný — a čtenářský — jmenovatel konfliktu, zklamání a přečinu by se mohl nazývat *zajímavost*. Tím více vynikne, jak román dvacátého století chce objevovat své látky v tom, co na první pohled není zajímavé, co se jeví jako banální. Nervem epiky je konflikt, moderní román však buď vědomě vykračuje mimo epiku, především do reflexe (*Muž bez vlastnosti*), nebo se snaží hledat skrytý konflikt tam, kde panuje domnělý klid a bezkonfliktnost (psychologický román).

Pierre Boulle: *Most přes řeku Kwai* (1952). Zajetí Angličané budují během druhé světové války most pro Japonce okupující Thajsko. Japonci nejsou schopni si práci zorganizovat, proto organizaci přebírají pod vedením plukovníka Nicholsona Angličané. A dílo se daří. Druhá skupina Angličanů v týlu připravuje destrukci mostu, aby po něm nemohly jezdit japonské vojenské vlaky. Obě skupiny pracují precizně. Nad tím vším se vznáší pohled vypravěče, jakási jen domněle nezúčastněná perspektiva „francouzská“. Angličané přímo pohrdají živelnými Japonci

a francouzský autor s lehkou pobaveností a nevyslovovanou ironií sleduje, jak se dvě anglické party do sebe zaklesávají a v závěrečném konfliktu jdou proti sobě: ach ti Angličané, tak pečliví a organizačně na výši, a přesto nejsou schopni vnímat věci v souvislostech; co je jim platná jejich zdatnost, když neumějí myslet... (jako, s prominutím, my, Francouzi). Japonská patlavost, anglický smysl pro řád... a francouzský úsměšek.

„Na rozdíl od tradičních forem [...] román nezná ani pravidlo, ani omezení. Jsa otevřen vůči každé možnosti, mění se jeho hranice všemi směry.“ (Marthe Robertová: *Origins of the Novel*, 1980 — anglický překlad z francouzštiny). Román je literární všežravec; a možná nejenom literární, neboť si ve své moderní podobě ukusuje mnohé z filmu, novin i televize. Chameleon, který se umí schovat na každém stromě. Ze žánru společenských mravů se ještě v devatenáctém století dokázal změnit v žánr, jenž odkrývá taje lidské duše; z žánru světa fiktivního „jakoby“ se ve dvacátém století dokázal změnit v žánr, v němž hranice mezi skutečností a fikcí padly; z žánru pro dlouhé večery měšťanských dam se změnil v experimentální laboratoř lidského vědomí; z žánru určeného k poznávání světa se dokázal změnit v žánr poznávání procesů samého psaní; z literárního oukropečka a v podstatě zábavného čtiva se změnil v hlavního reprezentanta literatury... Ba ne, román nezemře: k životu mu totiž stačí málo, a navíc nepotřebuje trpět přehnanou hrdostí.

V neděli 22. června 2003 zemřel (tři dny po svých 79. narozeninách) Vasil Bykav (bělorusky Bykau). V posledním období pobýval mimo Bělorusko, a přesto zemřel v Minsku. Byl emocionálně neústupným kritikem Lukašenkova režimu, neboť jako spisovatel věděl a cítil, že Lukašenko nedrancuje zemi jen ekonomicky a politicky, ale především že ničí její jazyk a kulturu. Ne Kertész, ale Bykav si zasloužil Nobelovu cenu za literaturu. (zapsáno 25. června 2003)

Co tvoří páteř Bykavových románů? Silný konflikt ve vypjaté situaci (válka), dokonalá znalost prostředí a postavy, které se v průběhu děje a pod náporom situace mění, často dost překvapivě, v opak toho, za co jsme je měli původně. Čtu si ho jako průnik Tolstého a Dostojevského. Z prvního měl znalost prostředí, citlivý (ba citový) vztah k venkovu, zakořenění v konkrétním historickém čase, z druhého pak schopnost vytvořit krizovou situaci, která se nedostavuje jednorázově, ale během románu se několikrát proměňuje a stupňuje.

r o m á n o v ý z á p i s n í k

František Drtikol: Skupina, 1928, 17,8 x 23,8 cm, brom

p o h l e d y

v-day: jak se tělo stává slovem

I světлана hejsková

V-Day — „V“ jako Vagina, Valentýn a Vítězství. Kontroverzní, nelibozvučný či patetický rébus? Týden po Valentýnu,

o víkendu 21. a 22. února 2004, se v Divadle Husa na provázku konal V-Day — jeden z mnoha, které se v tomto období pořádají v rámci stejnojmenného celosvětového hnutí. Posláním tohoto benefičního představení je zvýšit veřejné povědomí o tom, že se na celém světě děje v nejrůznějších podobách, více či méně skrytě, násilí na ženách a dívkách, a hlavně získat finanční prostředky na činnost organizací, které zajišťují postiženým ženám bezpečnost.

A tak se příznačně červeno-černý Provázek stal jako loni jakýmsi pomyslným vláknem vedle těch dalších, z nichž neziskové, již šestým rokem působící hnutí V-Day „tká“ vizi o nenásilí v propojeném, totiž svobodném, obourodném světě.

Za vším hledejte... knihu

Brněnský V-Day se zrodil někdy v roce 2002 z nápadu budoucí porodní asistentky Petry Steinerové, též koordinátorky občanského sdružení Cesta ženy, která v knize americké spisovatelky a aktivistky Eve Enslerové *Vagina monology* nalezla „něco“, co bylo třeba sdělit přítelkyním, respektive zprostředkovat české veřejnosti. Sama Enslerová iniciovala vznik hnutí 14. února 1998, kdy byla zmíněná divadelní hra uvedena za účasti celebrit v New Yorku (vůbec poprvé představila autorka svou hru na Broadwayi o dva roky dříve), a od té doby se text dočkal překladů do

pěťadvaceti jazyků a obdržel několik ocenění, mimo jiné americkou cenu Obie v roce 1996. Americký V-Day se pak zformoval okolo Enslorové a jejího dramatu, a to z podnětu spontánních reakcí žen, které po zhlédnutí hry najednou nalézaly odvahu vyprávět o svém životě. *Vagina monology* jsou totiž skutečně naléhavými, autenticky vyposlechnutými samomluvy o „tom místě tam dole“, které jako by do lidského světa, snad kromě pornografie, už dávno nepatřilo.

Petra Steinerová získala licenci na pořádání akce v Česku. První, loňský brněnský jednověčerní V-Day se stal jedním z tisíce, které se toho roku konaly celkem v pětatřiceti zemích světa. Původně se představení mělo odehrát v komorním prostředí sklepní scény Provázku; z toho ovšem sešlo. Aktéři, nebo spíše aktérky, se na poslední chvíli přesunuli do velkého sálu. Na možnost, že bude opět vyprodáno, se letos pořadatelky připravily. S večerem v sále se již počítalo, sklepní scéna se po obě odpoledne využila jako „zóna bez násilí“ k promítání filmů s tematikou například alternativních porodů a k následným diskusím.

Nově se navíc objevili...

...na scéně „muži“

Muži do oficiálního benefičního představení *Vagina monology* nepatří, ačkoli i oni mohou být zcela nepochybně oběťmi násilí páchaného v intimním prostředí domova (v porovnání se ženami je jich mnohem méně, ačkoli statistiky jsou vždy v souvislosti s domácím násilím problematické). Přesto však na scéně jistý prostor dostali, a to sobotního večera v nevážném kabaretu dramaturgyně Venduly Borůvkové a kol. *Starý úhoř vypráví aneb Pánská verze Vagina monologů*. Pět žen přestrojených za mužské se pokoušelo — více či méně zdařile — s vtipem, ironií a recesí zaútočit na některé mýty a předsudky vztahující se k mužům, respektive ke vztahům mezi muži a ženami. Smích, který tato rozverná skrumáž poskládaná z fiktivních dopisů a zpráv, internetových odkazů i materiálu z mediálních obrázků vyvolávala, byl výrazem jisté „revoluční“ ženské síly, která rozhýbává ztuhlé společenské stereotypy, tabu a přežitě normy. Ostatně: pokud se někdo něčemu usmíval (ano, usmívali se mnozí a často), pak jen tehdy, poznal-li, že se epizoda dotýká nepřírozeného, tedy umělého a ne-mocného v lidském životě žen a mužů. Samy autorky to jako by dávaly najevo, vypadávaly záměrně ze svých hrou i společností předepsaných rolí, samy sebe nečekaným smíchem před publikem „odbourávaly“ a občas v některých pasážích poukázaly na jisté „genderové příšery“ ve společnosti.

Ti, kdo toto představení vydrželi, snad dobře pochopili, že pseudovědeckému debatnímu kroužku *Starý úhoř* vlastně „vůbec o nic (zraňujícího) nejde“. To nehorší z obou rodů se totiž rozpustilo ve smích.

Večer „V“

Ve foyeru divadla se před vystoupením ještě dotáčí smyčka dokumentující loňské zákulisí; autorkou je postgraduátka katedry žurnalistiky FSS MU Pavlína Binková. Krátce před vystoupením však sleduje záznam už jen hrstka diváků, pouze pár lidí pročítá informační tabule a letáky, které připravila spolupřátelkyně sdružení Nesehnutí Brno, Gender centrum FSS MU, Magdalenium, Poradna pro ženy v tísni Brno i Gender Studies Praha.

Na pódiu se zatím „červená“ sametový trůn-ušák a houf židlí rozestavených do půlkruhu, v popředí poslušně mlčí dva mikrofony. V půl osmé obsadí prostor před téměř vyprodaným hledištěm elegantní protagonistky v červeno-černých společenských šatech. Nine-women-show po česku začíná! Úvodní slovo k akci pronese Petra Steinerová, která později odrecituje příznačně ke svému nastávajícímu povolání monolog-poctu ženám, jež přivedly na svět dítě. Ostatně i další „herečky“ si mohly z pevně daného seznamu monologů pro V-Day, který sestavila a též jej průběžně doplňuje a mění Eve Enslorová, vybrat samomluvu, jež je jim nějak blízká.

Nevadí, že monolog staré ženy přednáší křehká brunetka, herečka Kamila Kalousová. Poněkud zastřeným hlasem sděluje také zkušenost znásilněné bosenské ženy. Na jevišti defilují příběhy žen prostoupené metaforami vaginy jako neobyčejného fenoménu, který stojí v centru lidského rodu. Vyprávění o nejnítějnějších životních zkušenostech je střídáno realitou holých faktů, třeba o tom, že v České republice je ročně znásilněna každá pátá žena; ale zaznívají i statistiky z jiných zemí, například čísla dokládající akt ženské obrázky. Na jevišti se vykřikují i šeptají touhy o tom, co by si personifikovaná vagina oblékala, co by řekla... Tu a tam se někdo v publiku zasměje, jindy sál utichá pod tíhou slyšeného slova. V repertoáru monologů, které lze univerzálně použít kdekoli na světě, nechybí monolog ženy orientované na jiné ženy, nechybí ani monolog prostitutky — vždyť základem knihy bylo okolo dvou set rozhovorů s ženami různého věku, sociálního postavení, vzdělání, národnosti a vyznání. Padlý anděl-plavovlasá prostitutka, jinak ale herečka Iva Pazderková, tedy předvádí zvukovou „orgasmickou“ performanci a nakonec „ulítne“ do zákulisí a zpět se vrací až na samý závěr show.

V jejím konečném monologu představení graduje: ti povzbuzení či snad méně ostýchaví diváci a divačky spolu s recitátorkami symbolicky strhnou poslední štít, který ohrazuje „zakázané území“. Sálem zazní jakási mantra, to teď jakoby očištěné jméno — Kunda, Kundalína. Tedy „rituální“ či terapeutické uvolnění emoce, která je poněkud nezvykle zaobalena do českého jazyka a prostředí? Snad poněkud patetické slovo nebo slovo-škapulíř proti sexistické černé skřínce společnosti? Možná však souvislost s pradávou ženskou mýtotvornou orální tradicí, která adoruje odvěkou posvátnost, sebevědomí a sílu těla...

Devítihlasý V-Day se po necelých devadesáti minutách rozloučí vztyčeným věčkem a herečky-amatérky mizí ze scény...

Monology k dialogům

Letošní naléhavé české *Monology* vynesly občanskému sdružení Magdalenium Brno částku okolo šestnácti tisíc korun. Snad toto decentní, i když přece jen angažované umění, letos navíc spojené s nenásilnou, poněkud skromnější projekcí filmů a s prezentací organizací proti násilí a s pánskou verzí monologů, přineslo divákům zážitek, díky němuž začnou tělo vnímat jinak. *Monology* jsou další z kapitol v dějinách (feministicky nebo genderově orientovaného) umění, jež se dotýká ženského těla. Vždyť například dějiny výtvarného umění byly dlouho dějinami ženského těla, a psali je výhradně muži. Tentokrát vyprávěly ženy. A přizvaly k tomuto večeru — večeru metafor třeba o růžovém boa nebo o vesnici jako po vymření — všechny ostatní.

Vzdáleně V-Day rovněž navázal na souběžně probíhající, provokativní pražskou výstavu výtvarných artefaktů *Tento měsíc menstruuji*, a přesáhl tak jisté lokální ukotvení. Z jiného pohledu, totiž v aktuálním celospolečenském kontextu, V-Day pomohl otevřít i mnohá další témata nesvobody. Za zmínku stojí například zákon o takzvaných nelékařských povoláních (schválený v prosinci 2003), tedy stručně řečeno zákon upravující pozici porodních asistentek, jež jsou u nás doposud situovány, na rozdíl od EU, mimo zdravotnický systém.

p o h l e d y

Fotografie z pánské verze *Vagina monologů* Starý úhoř vypráví (nahore) a protagonistky brněnského představení v akci (vpravo); foto: Petr Horák

Odkazy

Ensler, Eve: *Vagina monology*, Pragma, Praha 2002 (z angličtiny přeložila Eva Macků).

www.vday.org — oficiální stránky celosvětového hnutí V-Day, které založila Eve Enslerová, autorka divadelní hry *Vagina monology*.

www.sweb.cz/cestazeny — stránky občanského sdružení Cesta ženy.

www.stopnasili.cz — stránky, na nichž je možno nalézt informace o domácím násilí.

www.feminismus.cz — portál o genderových vztazích v (nejen) české společnosti, který vytváří Gender Studies.

r o z h o v o r

„uši jsou jedním z nejcitlivějších orgánů...“

rozhovor s Janem Halasem

Při letošním udělování cen Magnesia Litera získal jedno z nejprestižnějších ocenění — Literu za přínos české literatuře — dlouholetý vedoucí literárního vysílání stanice Vltava Jan Halas. Kde jinde se pak sejít k rozhovoru se synem básníka Františka Halase než v jeho milovaném Kunštátě...

Co pro vás znamená Kunštát? Jsou to vzpomínky? Malebná krajina?

Ono se opravdu stačí rozhlédnout kolem, abyste poznal, proč se sem pořád vracím. Ale jsou v tom i vzpomínky a také azyl, kam se můžu z Prahy uchýlit. Jezdím sem od narození, takže je to pro mne to nejkrásnější místo na světě. A hodlám se sem během tří let, až půjdu do důchodu, usadit natrvalo.

Pokud vím, Kunštát se stal za války azylem pro vašeho otce...

Rodiče tady byli poprvé těsně před válkou. Náš rod pochází z Rozseče, což je pět kilometrů odtud. Tam jsme přišli za Přemysla Otakara II. z Maďarska — „halas“ je maďarsky „rybář“ — otevírat stříbrné doly. A když se dokutalo, tak se z těch mých předků stali domácí tkalci. Můj praděd se pak odstěhoval z Rozseče dolů do Sasiny, což je osada u Svitávky. Vznikaly tam totiž textilní fabriky a ty ničily domácí tkalce, kteří se zproletarizovali a šli do Svitávky. Můj dědeček pak bydlel střídavě ve Svitávce a v Brně, pokud nebyl zrovna na Sibíři — za první války. Otec chodil do obecné školy ve Svitávce, kde se skamarádil — a přátelství trvalo celý život — s jistým Dorkem Hejlem, který byl ze Zbožku, což je zase vesnička kousek odsud, u Letovic. Táta za ním jezdil nejdřív sám, potom se svou dívkou, mou budoucí maminkou. No a za tátou tam začal chodit místní kunštátský rodák, začínající básník Klement Bochořák. Ukazoval mu svoje první veršičky a podobně. V roce 1937, kdy se narodil můj bratr, umírala manželka přítele Dorka. Proto k nim ten rok naši s malým děčkem nemohli, sháněli něco po okolí a Klement je pozval do Kunštátu. Táta si Kunštát okamžitě zamiloval a za okupace tady trávil hodně času, vybíral si různé takzvané zdravotní dovolené, aby se moc neukazoval v Praze, protože tam to bylo nebezpečné. A zamiloval si to tady tak, že tu chtěl být nakonec pohřben.

Literu za přínos české literatuře jste získal za práci v rozhlasu. Jak jste se k rozhlasu dostal?

Rozhlas je můj celoživotní osud, ale dostal jsem se k němu

v podstatě náhodně. Začal jsem chodit na novinářskou fakultu v roce 1963, a tam jsme si od třetího ročníku museli vybrat specializaci — buďto rozhlasovou, nebo televizní. Já jsem televizi doma neměl, takže rozhodnutí vyplynulo víceméně z okolností. Ale to ještě automaticky neznamenal, že budu rozhlasákem. Měl jsem dokončit fakultu v roce 1968 a tehdy jsem potkal někde na koncertě Tonda Liehmu, který mi nabídl, jestli bych nechtěl nastoupit do Lidovek, že začnou od září vycházet. Byl jsem moc rád a už jsem absolvoval i nějaký přijímací pohovor, ale Lidovky pak po srpnu 1968 samozřejmě vycházet nezačaly. Poprosil jsem tedy Ivana Vyskočila, jestli by se mi nezeptal v rádiu, kde dělal nějaké pořady. Ivan mi pak řekl, že by se mělo uvolnit místo v časopise Rozhlas, kde pracovala Markéta Brousková, manželka Antonína Brouska, a ti se zrovna chystali emigrovat.

Dostal jsem na starost propagaci literárně-dramatického vysílání a zkejsnul jsem tam na celých jednadvacet let, protože vždycky když jsem měl nastoupit přímo do rozhlasu, objevily se nějaké kádrové důvody, proč nemůžu. V roce 1989 potřebovali nějakého člověka, který tu práci zná, a přitom neměl v životě žádnou legitimaci, proto jsem nastoupil rovnou do vedoucího postavení. A od 1. března 1990 tam sedím.

V sedmdesátých osmdesátých letech byl rozhlas jakýmsi azylem pro řadu zakázaných autorů, kteří tu pod různými smyšlenými i reálnými jmény mohli uveřejňovat své verše a překlady...

V rozhlasu tehdy pracovali Václav Daněk a Rudolf Matys, které se nějak podařilo nevyhodit. No a tito dva velice slušní lidé zařídili, že například Josef Hiršal vysílal celou normalizaci asi pod pětadvaceti jmény. A také Ivan Wernisch a další. Soudruzi šli jen po známých jménech a jinak ničemu nerozuměli. Takže z té doby je spousta pořadů, které teď můžeme reprízovat, aniž bychom na ně sáhli.

Máte představu o tom, jací lidé poslouchají rozhlas? Pro koho vůbec vysíláte? Máte nějaké ohlasy?

Většinou lidé píšou, když se jim něco strašně líbí a prosí nás

o text toho pořadu. Anebo nám chtějí vynadat. Těší mě ocenění, protože z něj vyplývá, že někdo o nás ví. Herec nebo filmový režisér svůj úspěch vidí — je nacpané kino, herec má přímo před sebou ty nadšené oči... Ale my vysíláme do posluchačského intimna, odkud není zpětná vazba. Na průzkumy poslechovosti se moc spoléhat nedá, protože ty počítají i takové posluchače, kteří si pouštějí rádio zároveň s cirkulárkou, když přijdou do dílny. Ze sporadického dopisového ohlasu ovšem vím, že nás poslouchají nejen důchodci, kteří mají přes den volno, ale kolikrát

i mladší lidé. Hodně nás například poslouchají architekti, malíři, kteří tiše pracují doma, v ateliéru, a mají rádio puštěné. Vltavu denně poslouchá asi sedmdesát osm tisíc lidí. A například četbu na pokračování něco kolem šedesáti sedmdesáti tisíc.

Zmínil jste četbu na pokračování — v čem se podle vás liší poslech knihy v rozhlasu a její „normální“ četba?

V rozhlasu v podstatě vzniká jiný artefakt. Už tím, že se knížka nikdy nečte celá, že je „porcována“ na samostatné úseky, které mají nějaký začátek a konec. S textem pracuje i režisér a herec, nebo více herců, když se text dá zpracovat dialogicky, a všichni do toho vkládají svou interpretaci. Vzniká zkrátka artefakt, který je určen pro uši. A je zajímavé, že ty uši jsou jedním z nejcitlivějších orgánů. Je to zvlášť vidět na expresivních výrazech, vulgarismech a podobně. Především v současné literatuře je expresivních slov hromada. V televizi je nahé tělo ukazováno pořád, člověku už to vůbec nevádí. Jakmile se vám ale z rádia víckrát než jednou za tři minuty ozve „hovno“, „prdel“ nebo něco podobného, tak nadsakujete, co se to děje. Uši jsou na tohleto nějakým způsobem citlivější. A musíme na to dávat pozor. Například jsme vysílali povídku Jaroslava Hutky, kde těch expresiv byla strašná spousta, a tak jsme se s ním domluvili, že bychom je aspoň o stupínek zjemnili. Že bychom jako nemrdali, ale šukali a podobně... Napsané to tak nevypadá, ale když se to vysloví, tak se leckdo začervená. On se tomu smál, ale pochopil to.

Problém ale asi nastává v poezii, kde takovéto „zjemňování“ asi možné není. Aspoň si to nedokážu představit třeba v případě veršů J. H.

Krchovského.

Samozřejmě musíme počítat s tím, kdy se pořad vysílá. Moderní básníci se vysílají v sobotu ve 22.30, takže v tomto čase se dá leccos pustit. Ale v pořadu Souzvuk, který se vysílá v neděli dopoledne, kdy se chystáme k dobrému obědku, by to neprošlo. Tam jsou „obědové“ verše vždycky doplněny nějakou, většinou klasickou hudbou.

Takže i rozhlasové vysílací schéma do jisté míry samo vybírá žánry, které se vysílají?

Jistě. Proto máme problémy například s povídkami. Ty jsou zařazeny jenom v sobotu a neděli od půl dvanácté do dvanácti dopoledne. V sobotu je moderní povídka, v neděli klasická. Už toto dělení je hrozné. Je Hrabal klasik, nebo moderní? Já jsem tohle dělení nevymyslel, ale chtěli to tak, tak to mají.

Říkáte „chtěli“ — to znamená kdo?

Ti, co jsou nade mnou. Já jsem vedoucí redaktor, nade mnou je ještě šéfredaktor Lukáš Hurník a slovesná dramaturgie. Dramaturgyně Jarmila Konrádová je vynikající a moc prima holka, ale takhle to tenkrát navymýšleli... Problém je se současnou prózou. Nemůžu ji vysílat v noci, a tak ji dávám na tu půl dvanáctou dopoledne, ale tím pádem musím přihlížet k tomu, o čem jsme mluvili před chvílí. Necítím se jako cenzor, ale musíme přihlídnout k té větší části obyvatelstva, která by nějaké vulgarismy

či expresiva nepřijala. Knihu může člověk zahodit, rádio koneckonců vypnout, ale my chceme být posloucháni.

Jedním z důležitých žánrů byla rozhlasová hra. Dnes je tento žánr na ústupu. Čím to?

Rozhlasová hra skutečně dneska neprožívá takovou renesanci jako třeba v šedesátých letech. Tehdy je psali ti nejlepší autoři — Ivan Vyskočil, Ludvík Kundera, Milan Uhde, Václav Havel

a další, dnes snad jedině Daniela Fischerová a nedávno zesnulý Oldřich Daněk. Co si budeme povídat, nijak lukrativní to není. Když napíšete scénář pro televizi, dostanete za to desetkrát víc, a vynaložená námaha je přitom stejná. Proto se dnes vysílají spíše adaptace literárních nebo divadelních her. Bylo by ale škoda, kdyby měla rozhlasová hra úplně vymizet, protože je to pro rádio jeden z klíčových žánrů.

Po roce 1989 „zběhla“ řada čtenářů takzvané vysoké literatury k lehčím, zábavným žánrům. Přihodilo se něco podobného i Vltavě?

Pochopitelně mnoho posluchačů odlákala soukromá rádia. Ale byli to ti, kteří poslouchají takzvaným příslechem. Opravdoví posluchači samozřejmě zůstali věrní, protože to, co jim poskytuje Vltava a částečně Praha, na těch soukromých stanicích nenajdou.

Pozorujete, že by se postupem času měnila tvář literárního vysílání; hlavně v devadesátých letech? Tedy zda i rozhlasová dramaturgie máji tendenci zkracovat vstupy, ladit je spíše informačně a klipově?

Domnívám se, že ne. Nás k tomu nic netlačí. Klasické literárněhistorické pásmo vypadá pořád stejně. Například: přítel zesnulého spisovatele vzpomíná, herec přečte ukázkou z díla, o němž je řeč, pustí se spisovatelův hlas ze záznamu, zahraje se k tomu hudba, o které víme, že ji zesnulý měl rád, a tak všelijak to režisér sestaví dohromady spolu s redaktorem, který připraví textovou část.

I když teď mě napadá, že jsme vlastně v rozhlasu vymysleli přímo nový umělecký směr — *kompressionismus*, který vychází vstříc současné klipovitosti. Já jsem jeho duchovní otec a Ruda Matys to potom rozvinul. Spočívalo to v tom, že jsme vzali například recitaci Zdeňka Štěpánka, Vrchlického Vánoce a Nerudovu Jen dál, a sestříhali jsme to dohromady do jedné básně. Ruda Matys potom vytvořil Českou milostnou — ze sedmnácti básníků jednu báseň, od Máchy až po Hrubína přes Sovu a tak dál. O tomto našem počínání se dozvěděla skupina malířů, která si dala kompressionismus přímo do svého praporu. Už měli tři výstavy.

A připravujeme další rozhlasový pořad. Jmenuje se Deset rocků, které otřásl světem, a deset básní neméně otřesných, kde se budou střídát staré rokenroly s těmi nejšílenějšími agitáčními básněmi padesátých let. Tohle nějak patřilo k našemu dětství. Z čítanek a povinně odebíraných časopisů na nás vyskakovala tato frézistické poezie a večer jsme si doma pouštěli rokenrol na rádiu Luxembourg.

Vraťme se k ceně Magnesia Litera. Za co konkrétně jste ji dostal?

No to se musíte zeptat těch, co mi ji dali! Já to vnímám jako ocenění celé redakce. Měl jsem tam za ta léta a mám dosud skvělé lidi. Bohužel Ruda Matys, který byl sloupem literární redakce po celá desetiletí, už odešel do důchodu. Jinak je tam dnes básník Miloš Doležal, Dagmar Oravová, což je rusistka a zkušená redaktorka, romanista Petr Turek, Alena Zemančíková a Jiří Vondráček na současnou literaturu. My víme, že neděláme špatnou práci, tak falešně skromní nejsme. A když se to takhle ocení, tak z toho máme radost.

Není v tom podle vás vyjádřena i podpora do budoucna? Kdyby se třeba uvažovalo o tom, že literárního vysílání bude v rozhlasu méně?

To víte, že to udělá dobře i panu generálnímu řediteli, když někdo z rozhlasu dostane takovou významnou cenu. Jistě to poslouží i tomu, co říkáte. Naším největším nepřítelem jsou peníze, v tom smyslu, že je nemáme. A konkrétním nepřítelem jsou poslanci Parlamentu, kteří nechtějí zvýšit koncesionářské poplatky. Samotnému rozhlasu by je asi zvedli, jenže my jsme přilepení k televizi, a té se chtějí zmocnit soudruzi z ODS, a tak pod různými záminkami prostě nechtějí zvýšení připustit. To je věc, která nás ohrožuje. Jsem tady už čtrnáct let a mám pro přípravu programu v podstatě pořád tytéž peníze, takže si asi dovedete představit, co jsem s tím mohl dělat v devadesátém roce a co můžu dělat v roce 2004. Nemůžu si stěžovat, že by vedení stanice nebo rozhlasu jako takového chtělo nějakým způsobem omezovat literaturu z důvodů třeba komerčních. Alespoň dodneska se nic takového neprojevalo.

Ale nezvýší-li se poplatky, jsme ztraceni. To by byla tragédie, protože by bylo strašně těžké obnovovat něco takového. Vezměte si jenom rozhlasový archiv, to je už jednaosmdesátiletá instituce, která zaznamenává pořady, hlasy dávno zesnulých autorů, a kdyby teď vysílání skončilo, tak to budou mrtvé konzervy...

Nebo se budou vysílat jen ty archiválie...

To by bylo hodně smutné. Musíte si uvědomit, kolik profesí je na rozhlasu závislých. Dobří herci třeba strašně rádi chodí do rádia, i když je za to ostudně platí. Vědí ale, že se u mikrofonu hrozně moc naučí. Všichni ti Högerové, Pivcové se chodili učit mluvit do rozhlasu, dnes sem chodí třeba Viktor Preiss, Josef Somr a mnozí další, protože je to udržuje v herecké kondici.

A toto dabing nezachrání. A stejně tak je rozhlas možností pro spisovatele něco si přivydělat. Není to žádná sláva, ale přece jenom něco.

r o z h o v o r

Jan Halas; foto: archiv J. H.

r o z h o v o r

František Dříkol: Maska (Hra světla), 1928, 27,9 x 22,1 cm, pigment

sloupek pro / výročí
zadržlý tanec psýché

16. dubna 2004 uplynulo
pět let od smrti
básníka a esejisty
Karla Křepelky
(1946–1999)

Milostná

*Celý život
milujeme se
jako na návštěvě,
kdy s paní domu
ze zdvořilosti souložíme
zrovna v té chvíli,
kdy manžel
odskočil do sklepa
pro další víno...
To je ta chvíle,
kdy čekáme, že hodiny odbijí
a černá princezna
o něco zbělí...
I ta, kterou jsi miloval,
se ti nezpěchovala,
ale píčila se...*

Podzimní sonáta

*Podzim přijímá
své prohry
A variacemi ruší
všechnu
neúplnost léta
Jen zcela marná
a blouznivá láska
platí ještě výpalné,
neboť i to, co Lot
usmlouval,
vzápětí prosouložil
Ten prach*

*a ta hlína
v milostném objetí —
jako by plivli do ohně
a počali popel
Voda vzala Voli vypili
Páni snědli
Krásných paní
Milování*

*(Verše nezařazené do knih byly
převzaty z Almanachu Weles 1997)*

I jan riedlbauch

Markýz de Sade břitvou seřezává
napučený jabloňový sad —
kypí půlnoc, voní květy,
na starých hvězdách
pražená káva.

Markýz medovou krví
kozlátek ročních
na dychtivé tělo si lepí
peří labuťáka —

U baru hrdlem letí fernet —
citrón luny podává mu
modrým křížem okna
ledovou tříšť.
Mezi černošskými bubny tančí
Leda — markýzovy oči
dráždí její
teplý sarkofág.

Na křišťálu dětských nocí
promodrává
propocení starcův spánek —
prales tepen v závrať
hořícího houští lebky
podřezává
rubínový pták — —

Jan Riedlbauch (nar. 1948 ve Strakoncích). Vystudoval pražskou konzervatoř a AMU. Působil jako první flétnista Orchestru Národního divadla v Praze a jeho Jazzového orchestru. S bratrem Josefem založil Ensemble Martinů. Nyní působí jako sólista a komorní hráč v profesionálních souborech Gran Duetto Concertante (s kytaristou M. Klausem) a v Pražském dechovém kvintetu. Poezii píše od roku 1965, řada textů doposud zůstává v rukopisech. V osmdesátých letech vydával s Jiřím Hauberem ineditní revui *Tečna*. Po roce 1989 publikoval ve sbornících a bibliofilsky (např. *Mateniky v jestřábově žlutém oku*, uspořádal Jaromír Zelenka, s ilustracemi Alexandra Hejla vydal Václav Vokolek v edici Turské

v ý r o č í

bůh je zřejmě vážný pán...

nedožitá osmdesátiny miroslava skály I 6. 4. 1924 – 24. 2. 1989

I romana rodanová

Miroslav Skála (mezi přáteli Peřura) by nyní oslavil osmdesáté narozeniny. V bytě, kde žil, jsme s jeho manželkou Liběnou mezi jeho knihami a obrázky přátel (Mikulka, Zábanský...) skládali vzpomínkový profil tohoto spisovatele, humoristy s nezaměnitelnou komikou.

Vyrůstal v Kyjově, kde se seznámil s Vlastimilem Pantůčkem, svým budoucím divadelním a rozhlasovým partnerem. Již za války spolu napsali několik satirických scének (odehráli je tajně v „bytovém divadle“ u Pantůčkovy babičky), ale jejich vrcholná éra je spojena se satirickým divadlem Večerní Brno, kde v roce 1963 vytvořili společně s Vladimírem Fuxem své nejznámější dílo *Drak je drak*. Tuto hru mělo v repertoáru přes třicet českých divadel, hrálo se více než tisíc repríz a byla přeložena do němčiny, polštiny, maďarštiny a srbochorvatštiny.

V první polovině padesátých let nastoupil do literárně-dramatické redakce brněnského rozhlasu. V té době stál v jejím čele Oldřich Mikulášek, později Jan Skácel, působil zde i Karel Tachovský a čerstvě Antonín Přidal. Skála napsal asi čtyřicet satirických scének. Vedl nejdříve pořad Rozhlasový měsíčník (opět s Vl. Pantůčkem), později i s dalšími autory pořad Na shledanou v sobotu. Z rozhlasu musel odejít v roce 1970, když se veřejně postavil proti vstupu vojsk Varšavské smlouvy do ČSSR. Posléze byl přijat do loutkového divadla Radost. Působil zde jako lektor, ale psal také hry a až do roku 1976 příležitostně hrál.

Miroslav Skála se však nejvíce prosadil jako prozaik. Jeho první knihou, která si brzy získala čtenáře, byla *Svatební cesta do Jiljí*. Vyšla v roce 1972 zásluhou Doris Grozdanovičové, která zprostředkovala i ilustrace Jiřího Kalouska. Kalousek potom ilustroval také *Cestu kolem mé hlavy* (1979) a *Uvěřitelné příhody doktora Papula* (1984). Společným tématem všech těchto knih je „cesta“ a dočasná izolace postav, což nepřímou poukazuje ke Skálovým literárním inspiracím, jako byli Sterne, Jerome, nebo i Werich a Jirotko.

V roce 1984 vyšla povídková kniha *Holubník na odvrácené straně Měsíce*, o dva roky později *Tamtamy* a posmrtně *Moji dvojníci* (1994) a *Strašidlopis* (1998). V rukopise (zatím?) zůstaly *Malé mozkové příhody*.

Skálova komika je intelektuální, poetická, laskavá, byť mírně ironická, má sklony k mystifikaci a nadsázce. Od všeho trochu a od ničeho moc. Dějová linie bývá většinou oslabená a knihy se od sebe liší spíše postavami a prostředím než tematikou a motivy.

Skálovy knihy však nejsou jednoznačně humoristické. Přestože *Svatební cesta do Jiljí* je k lidským nedostatkům velmi tolerantní, ostatní novely již prokazatelně zviditelňují vlastnosti, s nimiž se neztotožňujeme s hrdoostí. Míra autorovy kritiky variuje od pobavené povznesenosti až k ironickému odstupu. V *Cestě kolem mé hlavy* pak najdeme i tragikomické situace vyplývající z prostředí (psychiatrická léčebna), v němž se děj odehrává. Stejně jako v ostatních svých knihách napadá Skála kariérismus, protekcionismus, alibismus, lpění na dogmatech, sebestřednost nebo jakékoli projevy omezenosti... Skála takto nejednou explicitně poukázal na sepětí moudrého humoru nejen s tichým smíchem, nýbrž i s vnitřním pláčem.

Obecně lze říci, že komický efekt Skálovy tvorby je dán především kontrasty. Staví proti sobě například racionalitu a exaktnost vědy s rozmanitostí a neuchopitelností každodenního života, svobodomyšlnost čelící omezenosti, střetávání mužského a ženského světa a obtížnost pochopení opačného pohlaví. Především je to však slovní komika, která je typická pro Skálovy knihy. Styl vyprávění je malebný, knižní (nezřídka archaický) až básnický. Najdeme zde novotvary, méně obvyklá slova, dialektismy, hovorová slova, zato však jen výjimečně vulgarismy. Za zmínku stojí i aktualizace dobových frází a klišé, které jsou hravým způsobem rozkládány a často parodovány. Jeho knihy jsou zajímavé i kompozičně. Mezi kapitolami, které na sebe navazují, stojí na ději zcela nezávislá intermezza ve formě absurdních povídek a pohádek pro dospělé. Ostatní texty obsahují i tabulky, plánky, poznámky pod čarou (částečně mystifikační), citace z průvodce, dokonce i interaktivní svatební oznámení.

Na vzrůstající čtenářskou oblibu Skálových knih reagoval i film. V roce 1984 vznikla filmová adaptace *Svatební cesty do Jiljí* (režie H. Bočan, v hlavních rolích L. Šafránková a J. Abrhám), v témže roce byla zfilmována i *Cesta kolem mé hlavy za 40 dnů* (J. Papoušek, v hlavní roli O. Havelka). V roce Skálovy

smrti byla natočena i jedna z povídek *Holubníku* — *Útěk ze seriálu* (H. Bočan, P. Nárožný).

Skálovy knihy měly velký ohlas i u jeho „kolegů“. Jedním

z nejdojemnějších je bezesporu dopis Miroslava Horníčka: „Literatura — velká i malá — má být prověřována životem a silou svého vlivu či zásahu. Četl jsem Vaši knížku v nejhorších dnech svého života — mezi dnem úmrtí a dnem pohřbu mého čtyřia-dvacetiletého syna Jana. Byla mi útočištěm a pohlazením. Jsou, to si nějak přiznejme, knihy větší. Třeba *Zločin a trest*. Ale já si myslím, že lidi jako Vy by měli psát co nejvíc, protože nad všechnu velikost je potěcha a vědomí, že se kdesi kdosi má s kýmisi rád...“

A co mi připadá (v pozitivním slova smyslu) obzvlášť pozoruhodné: „zlý muž“ české kritiky Jan Rejžek při recenzi *Holubníku na odvrácené straně Měsíce* parafrázoval text Jiřího Grossmanna: „Tím Skálou chci se stát... a umět takhle psát povídky!“

Je paradoxní (i když ne neobvyklé), že tento bytostný humorista trpěl endogenní depresí. Svou hlavní „cestu“ ukončil sám. Spáchal sebevraždu dva měsíce před svými pětadesátými narozeninami. Jan Skácel v souvislosti s Miroslavem Skálou napsal v dopise Jiřímu Friedovi: „Bůh je zřejmě vážný pán a ty žertující stíhá svou nevolí...“

Miroslav Skála; foto: Jan Čisárik

v ý r o č í

na špatné adrese

V dodnes kultovním brněnském Divadle Husa na provázku propukl skandál. Prozatím nepotvrzené zprávy od nejmenovaného zdroje blízkého vedení divadlu tvrdí, že tento legendární soubor už prakticky neexistuje. „Od loňského podzimu, kdy se pohostinsky objevil režisér Morávek, máme soubor v troskách,“ přiznal Hostu zdroj. Hávem tajemství opředenu situaci v divadle nám nedokázal objasnit ani současný ředitel Oslzlý: „Tak k věci jen tolik: zatím sám nemám více informací.“ Sdílnější, bohužel na konkrétní informace také značně skoupý byl i světově proslulý režisér J. A. Pitínský. „Tož tak, není to lehká situace, ale co já s tím, já s tím dávno nic nemám, šak já už su tady v tom Brně enom na skok, já bývám v Luhačovicích, tam kousek od vily Jurkoviče, toho architekta, to asi neznáte,“ vysvětlil režisér.

Podle dostupných spekulací je problém právě v inscenacích Vladimíra Morávka, který měl s divadlem smlouvu pouze na jednu režii podle Dostojevského, ale naše zdroje mluví o tom, že v tuto chvíli už má Provázek na repertoáru minimálně deset kusů ruské klasiky. Zdánlivě nevinný projekt, který Morávek nazval „Sto roků kobry“, nabyl hrozivých rozměrů. „Všichni mysleli, že je to prdel, ale vypadá to, že ne,“ vysvětlil herec Pavel Liška, kterému se na poslední chvíli podařilo zmizet z Provázku do pražského Divadla Na zábradlí. Podle Lišky jde o to, že Morávek chce zinscenovat v co nejkratším možném čase sto titulů ruské klasiky. „Nemám už v Brně nikoho na telefonu, ale myslím, že Vlád'ovi jde o celého Dostojevského, Tolstého, Lermontova, a pak taky o nějakýho autora, co byl zavřenej v Rusku za komunistů v té zimě,“ doplňuje Liška, který momentálně zkouší v nové „cool“ inscenaci Jiřího Pokorného *Idiot za pultem*.

Na podezřelou situaci v Divadle Husa na provázku upozornil redakci ministr kultury Pavel Dostál, který měl zájem o volné vstupenky (tzv. přistavky) pro sebe a manželku premiéra Špidly. „Mírku, nemůžu se dovolat na Špagát, chceme jít s bossovou manželkou na nějakou tu rusárnu, tak to prot'ukni. Měj se pohádkově,“ píše první muž české kultury na korespondenčním lístku, který si šéfredaktor Hosta Miroslav Balašík po uhrazení doplatku porta přebral na hlavní brněnské poště. Pravdou je, že nebýt zájmu ministra, který tak opět potvrdil své postavení spasitele české kultury, nikdo by si nevyšiml, že na prkna, kde začínali borci jako Bartoška, Zedníček, Veškrnová či Polívka, už dopadá sních mrtvého prachu. „Jsme utahaní k smrti, Vlád'o, dej pauzu,“ zaslechl spolupracovník naší redakce na začátku dubna z novinami oblepených oken divadelní zkušebny. „Já vám, kurva, dám — nuda v Brně,“ identifikoval externista Morávkův hlas.

Naše redakce jako jediná má v tento okamžik věrohodné informace, že v Divadle Husa na provázku jsou herci drženi v nelidských podmínkách. Petr Oslzlý vše zapírá, nicméně připustil, že Morávek se souborem právě secvičuje Solženicynovo *Souostroví Gulag* podle tolik osvědčené metody Stanislavského. „Ale to se týká všech herců, metoda Stanislavského, třeba Lucky Bílé, která ztvárňuje největší vodní nádrž v Sovětském svazu a musí se během inscenace několikrát vypustit a napustit,“ neochotně doplnil ředitel Oslzlý. O situaci vás pochopitelně budeme průběžně informovat.

Petr Minařík

© Přidal

b e z z á r u k y

„bud'te zdráv, horale!“ aneb o míči v polévce

bez záruky pošesté

I rudolf matys

V dnešním vyprávění se poprvé ocitnu za hranicí, kterou jsem si pro tenhle cyklík zvolil, že totiž budu vyprávět jenom příběhy, které jsem slyšel od jiných. Tahle historika ale zprostředkovaná nebude, přihodila se mně samému. Možná že dokonce ani není moc zábavná, ale aspoň trochu zajímavá snad bude. „Bez záruky“ je v ní

tedy snad jen to, že jsem nenašel žádnou písemnou verifikaci faktů v ní obsažených. Za jejich pravdivost mohou ručit tedy jenom mé vlastní uši a balzám vzpomínky... Řekl jsem „zajímavá“ — a tohle slovo bylo při hodnocení knih obzvlášť protivné F. X. Šaldovi: „zajímavý je i šváb v polévce“, odsekl jednou. Shodou okolností však i moje dnešní „zajímavost“ na svém šťastném počátku souvisela s polévkou. Neskončil v ní ovšem šváb, ale míč!

Musel bych dlouze vysvětlovat, jak bylo možné, že v roce 1959 financemi nijak neoplývající jednadvacetiletý pražský student strávil, aniž brigádně a aniž fizlovsky, málem polovinu prázdnin v poměrně luxusním horském hotelu (se západní klientelou) na Černé hoře v Krkonoších, a bylo by to také celkem nadbytečné. Stačí snad prostě říci: bylo tomu tak, a několik srpnových týdnů jsem zkrátka v tom hotelu prodlél.

Jednoho dne tenkrát cedilo bez přestávky — a já tedy nešel na výlet, zůstal jsem v hotelu a dovolil si, mimořádně, i dost nákladný oběd. Ale sotva jsem si nabral první lžici drahé polévky, přistál na její hladině již avizovaný nafukovací dětský míč. Přikoppl mi ho tam asi šestiletý usměvavý klučík.

„Sandro! Co to děláš?!“ vykřikla od nedalekého stolu asi třicetiletá dáma, hned šla zkrotit klučíkův temperament pohlavkem a vydala se ke mně s omluvou. Pronesla ji měkkou brněštinou.

Po obědě se mi do hotelové haly přišel omluvit i Sandrův otec. Kdybych byl slepý, neviděl jeho mediteránně opálenou tvář s výrazným černým knírem a musel se spolehnout jen na uslyšenou intonaci, slovník a hovorové tvarosloví, řekl bych býval, že na rozdíl od své moravské ženy pochází nejspíš ze Smíchova nebo z Vinohrad. Ale nepocházel. (Jenom, jak mi řekl později, v Praze po válce studoval bohemistiku.)

„Promiňte to mému synovi. On je tak trochu rapl. Promiňte. Dáte si na můj účet něco dobrého? Co pijete?“

Dohodli jsme se na koňaku. A představili jsme se.

„Já jsem profesor Angelo Maria Ripellino z Říma.“

Neužasl jsem. Ano, byl to on, jenomže jeho jméno mi, k mé hanbě, v tu chvíli vůbec nic neřeklo. Ještě řada let totiž zbývala do napsání jeho proslulé *Prahy magické*, několik i do vydání jeho veleúspěšného italského výboru z Holana *Una notte con Amleto*, který otevřel velkému samotáři z Kamy cestu do celé Evropy, mimo jiné i k prominentní ceně Premia Etna Taormina... A jestli jeho jméno tenkrát znal někdo z mých vrstevníků, o tom velice pochybuji.

Brzy jsem se ale měl o něm dovědět hodně. Měl jsem asi velké štěstí: Ripellino, tehdy šestatřicetiletý profesor rusistiky a bohemistiky na římské univerzitě, se při svém krkonošském pobytu nejspíš dost nudil, nějaké rozsáhlejší cesty po horách podnikat nemohl (říkal, že mu po několika operacích „zbývá už jen třetina plic“), a když navíc zjistil, že se znám s Holanem (sám se k němu tehdy chystal, a nejen k němu — byl to jediný člověk, o němž vím, že navštěvoval v „Dobrovského domku“ na Kampě jak jeho „metafyzické“, Holanovo přízemí, tak i Werichovo „klaunské“ patro, jinak totiž mezi oběma zónami bývala narýsována ostrá, obtížně překročitelná návštěvnická hranice), ponechal stranou

i opatrnost. (Ta byla ovšem v hotelu jistě hustě vnitrácky „prošpikovaném“ jinak namístě.) A protože přišlo i nadále velice urputně, vzal Ripellino (a později i jeho česká žena Ela, jejich asi třináctiletá, křečce krásná dcera Milina i už zmíněný vesele uličnický Sandro) zavděk i mou, pro něj jistě nijak zvlášť atraktivní společností. A tak jsem se s jihoitalsky přátelským a srdečným Ripellinem vídal prakticky denně i po celé zbývající dva týdny. Byl to pro mne, tehdy absolutního „kandrdase“, naprosto mimořádný zážitek: měl jsem přece římského slavistu vlastně jen pro sebe a dovídal se od něj věci, o nichž běžný mladík zpoza železné opony nemíval zpravidla ani ponětí...

Jedno odpoledne třeba Ripellino vyhověl mé prosbě

a „z listu“ mi překládal některé své básničky, jindy jsem držel

v ruce jeho rozměrné *Dějiny současné české poesie*, jejichž úroveň neměla ve stále ještě značně dogmatických Čechách ani tu nejmenší konkurenci, potřetí mi ukazoval text svého nového libreta-koláže k později proslulé experimentální opeře Luigiho Nona *Intolleranza*...

Ale Ripellino mi připravil i další, už úplně ojedinělé překvapení. Vracel se totiž právě z Moskvy a vezl s sebou — milostné dopisy, které si vyměňoval Majakovskij s Lili Brik (což, jak známo, byla sestra spisovatelky — a ženy Louise Aragona — Elsy Trioletové)! Byly po několik desetiletí ukryty před všudypřítomným okem KGB v zašitém slammiku jedné moskevské postele. Připadal jsem si tedy neobyčejně poctěn i tou konspirativní schůzkou na izolované lavičce za hotelem, na níž mi pan profesor několik těch zašlých lístků ukázal...

Jednou jsme se také v rozhovoru dostali k Pasternakovi. Vlastně nejspíš museli dostat, protože Ripellino se s velkým ruským básníkem nejenom osobně znal a navštívil ho na jeho dáce

v Peredělkinu, ale byl roku 1957 i překladatelem jeho *Doktora Živaga* do italštiny. Pokud se nemýlím, bylo to dokonce vůbec první vydání tohoto „antirevolučního“ románu, sovětským establishmentem tolik nenáviděného. (Připomeňme, že v roce 1958 přinutila komunistická moc básníka, aby odmítl Nobelovu cenu, jejíž udělení jistě souviselo i s popularitou, jakou si ve světě málem bleskově vydobyl právě tento jeho román.) *Doktor Živago* vyšel „zrcadlově“, zároveň rusky i italsky, v milánském (levicovém) nakladatelství G. Feltrinelliho. A profesor Ripellino pochopitelně znal zblízka i podrobnosti. Už sama přeprava rukopisu přes sovětské

hranice byla prý malým dobrodružstvím (mám dojem, že se na ní nějak podílel i sám italský slavista), ale ani tím ten vydavatelský překážkový běh nekončil.

Když se v Moskvě dozvěděli, že je v Itálii *Živago* už připraven k vydání, zvedl sluchátko pověštný a velmi vlivný tajemník svazu sovětských spisovatelů Surkov a zavolał přímo Feltrinellimu do Milána. Rozhovor měl proběhnout asi takto:

Surkov: „Pane Feltrinelli, Boris Pasternak si nepřeje, aby jeho román vyšel v té podobě, jakou máte k dispozici. Ještě na něm dál pracuje a mnoho věcí v něm už změnil. Proto vás prosím, i jeho jménem, zastavte tisk, jinak vydáte neautorizovaný text!“

Feltrinelli: „Dobrá. Ale už spěcháme. Ať nám tedy pan Pasternak celý nový text svého románu *odtegrafuje!* Všechno samozřejmě platíme!“

Byl to od Sovětů jistě drze naivní, až okatě průhledný a bezmocný pokus o zastavení už nezadržitelného (pokud ovšem přece jen zoufalecky nepředpokládali, že Pasternaka ještě nějak „zpracují“), a tak Feltrinelliho reakce, klidně riskující i eventualitu statistického účtu za telegrafické odeslání tak rozměrného textu, mohla být naprosto suverénní. A také že najednou už nebylo o čem diskutovat. (Za takovou věc se však zřejmě jak pan Feltrinelli, tak i profesor Ripellino museli v Moskvě dostat na hodně začerněnou listinu...)

Po oněch krkonošských setkáních (snad jsem ho příliš neobtěžoval) jsem se s Angelem Mariou dlouho neviděl (i když do Československa, kde za své překlady obdržel v roce 1966 Cenu nakladatelství Čs. spisovatel, jezdil daleko častěji). Ani v Praze, a pochopitelně ani u něj v Římě, kam mě zval a kam na adresu via Tommaso Salvini 45 zanesl listonoš jen několik mých příležitostných pozdravů. Až jednou: bylo to ve dnech světového slavistického kongresu, který se konal v Praze krátce před ruskou invazí, kdy jsem ho úplně náhodou potkal v Železné ulici nedaleko Karolina a málem ho i minul. Ale on mě kupodivu i po těch devíti letech poznal a zavolał na mne: „Buďte zdrav, horale!“

I tohle kratičké setkání bylo pro mne nezapomenutelné. Ripellina (byla to tenkrát asi jeho poslední pražská návštěva, pro normalizační režim bylo už jeho jméno přímo posvátným tabu) totiž tehdy doprovázel při jeho cestě na filozofickou fakultu Roman Jakobson, nepochybně nejslavnější akvizice kongresu. A já tak mohl stisknout této světové slavistické legendě ruku — a za tu slabou půlhodinku, během níž jsem měl potěšení i čest jít této dvojici po boku několika pražskými ulicemi, jsem se z Jakobsonových historek stačil dovědět málem víc než vy ze všech mých vyprávěnek dohromady. Neodolám, abych vás „neobšťastnil“ na úplný závěr této vzpomínky aspoň jednou kuloárovou drobníčkou. Jakobson zrovna vyprávěl Ripellinovi o svých návštěvách ve vile Tereze, kde ve dvacátých letech sídlila sovětská diplomatická mise.

„No, a ten Nejedlý tam taky občas nadělal levicovým intelektuálům dost ostudy. On si totiž na těch večírcích, když se nikdo nekoukal, přisypával pod stolem do připraveného pytlíku kaviár. Snad na kila. Toho pravýho, drahýho, jeseterovitýho. Co s tím dělal, nevím. Snad to byla kleptomanie nebo co. Ještě že ten Antonov-Ovsejenko byl tak nóbl...“

(Bylo by svůdné právě tady ještě chvílku pokračovat. Ale nespoknu to vnadidlo. Stop, stačí. Historky na témata „kleptomaničkových“ a jim příbuzných motivů z okrajových zákoutí dějin české literatury jsou sice v naší kulturní populaci až překvapivě časté a vydaly by nejmiň na celé jedno samostatné pokračování našeho cyklu, ale byly by si podobné natolik, že by z toho nakonec nejspíš vzešla jenom fádni nuda, tak typická pro standardní, běžný bulvár.)

Takže už nic, žádná digrese, snad kromě tradičního připomenutí: i tentokrát jsem prodával tak, jak jsem nakoupil.

b e z z á r u k y

František Drtikol: Bez názvu (Sfinga), 1934, 16 x 11,5 cm, brom

f o t o g r a f i e

spiritualita aktů františka drtikola

I josef moucha

František Drtikol patří k nejpůsobivějším umělcům: roku 1938 realizoval vůbec nejstarší fotografickou monografii české provenience. Zdá se tudíž, že Drtikolovy akty velmi dobře známe. Není to vždy pravda, některé reprodukce mají premiéru až ve sbírce Oči široce otevřené.

Co lze pokládat za hlavní otázku, vystávající nad jmenovanou knihou nakladatelství Svět? Zda vnímáme umělcovo ideové poselství stejně silně jako rejstřík motivů, o něž se opíral. Neboli: rozumíme Drtikolovým kreacím první třetiny minulého století plně? Jejich tvůrce měl ty nejvyšší nároky: „Dívá-li se člověk niterně, třetím okem, dává. Je to živé dávání.“

Obecně se ví, že Drtikol po duchamorném učení u příbramského živnostenského fotografa Antonína Mattase docílil inspirativního uměleckého vzdělání v Učebním a výzkumném ústavu pro fotografii v Mnichově (1901–1903). Ranou tvůrčí etapu, končící

roku 1910 hospodářským neúspěchem v rodné Příbrami, uzavřela kunsthistorička Anna Fárová v prvním životopisu Františka Drtikola trefnou charakteristikou: „Z těchto let se zachovaly až kaligraficky krásně psané výpisky z literatury — básně, próza a myšlenky filozofů. Výběr je inteligentní a svědčí o sečtělosti, rozhledu a literárním vkusu.“

Tón desátých let měl mít v progresivních kruzích moderní ráz. K přehlídkám tuzemských skupin či volnějších sdružení byli zvaní zahraniční hosté, rendez-vous tu mívala díla fauvistů, expresionistů, futuristů, kubistů... Léta Páně 1910 ovšem vznikl i spolek druhé symbolistní generace Sursum, s jehož zakladateli se Drtikol sblíží jak zaměřením tvorby, tak osobně. Přejemnějším jejich portrétováním v ateliéru přeneseném do metropole: Josefa Váchala fotografoval roku 1913, Jana Zrzavého 1919, Jana Konůpka 1929. Obecně platí, že symbolismus nevytvořil sloh. Leč v Čechách a na Moravě — oproti Paříži — obsahově poznamenal kdekoho, včetně kubistů.

Secesní průprava a zájem o symbolismus předurčily Drtikolovu ikonografii na dlouhé tři dekády, jakkoli časem obrazy formálně zjednodušoval. Ještě po první světové válce však prodělal charakteristickou recidivu historismu, manifestovanou obskurními alegoriemi typu *Libuše věští slávu Prahy* (1919).

Drtikolova obrazotvornost, jak je vidno z četných alb, včetně *Oči široce otevřených*, kulminovala od druhé poloviny dvacátých let. Ani z těch nejmodernějších projevů ovšem nemizela symbolika. Dokonce i nefotografické období bude ještě po polovině třicátých let věrné vůdčímu směru umělce mládí. Plátna totiž opět poslouží co membrány šifrovaného sdělení. Kdybychom tedy hleděli na reprodukované fotografie z pozice autora, viděli bychom jednotlivá vyznání mystériu Stvoření. Drtikolovy pedagogické poučky i vlastní tvorbu prostupuje duch vůdčí představy: „Svět a vůbec celý vesmír je Boží myšlenka a jako taková je to krása sama.“ Mottem knihy je zápis z 9. listopadu 1934, citovaný zde zkráceně: „Při své tvorbě opírám se o biblický výrok geneze: Bůh stvořil člověka k obrazu svému. Že ho nestvořil oblečeného, je jisté, neb člověk se rodí nahý. A proto dívám se na nahotu jako na dílo Boží, jako na krásu samu, jako na nejmorálnější a nejsamozřejmější věc. A tvrdím, že by bylo lidstvo přirozenější, upřímnější a krásnější, kdyby více chodilo nahé. V nahotě přestávají rozdíly společenské a zůstává prostě nahá krása člověka.“

František Drtikol se svým deskovým aparátem, 1929, brom K 121. výročí narození Františka Drtikola (3. března 1883 – 13. ledna 1961) vznikly dvě výstavy. Retrospektivu Fotografie 1918–1935 připravil Jan Mlčoch v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Potrvá do 6. června. Druhá doprovází knihu *Oči široce otevřené*, předloni vydanou nakladatelstvím Stanislava Doležala: letmá exportní akce v budapeštském Hungarian House

of Photography skončila první jarní den. Představila čtyři desítky exponátů ze tří soukromých sbírek. Autorská práva jsou dědičným dědictvím dcery, Erviny Bokové, která je laskavě postoupila pro čtyřjazyčné vydání otcova pedagogického odkazu a jeho propagaci. Z toho čerpají Hostem přetištěné ukázky Drtikolova díla.

f o t o g r a f i e
k r i t i k a

bajajovo moravské romaneto

I lubomír machala

Antonín Bajaja: Zvlčení. Romaneto o vlčích, lidech a úkazech, Petrov, Brno 2003

Inventura přínosu české literatury do nadnárodního kontextu není příliš obsáhlá. Kromě několika autorských osobností, respektive jejich děl, čítá jednak osobité nahlížení na skutečnost a taktó inspirované nespoutané vyprávění, pro něž Bohumil Hrabal patentoval termín „pábění“, dále švejkovský literární typ a rovněž jednu variantu umělecké avantgardy dvacátých let předchozího století označovanou jako poetismus. V neposlední řadě pak žánrový útvar, který Jan Neruda doporučil nazývat romaneto.

Vydání čtvrté knihy Antonína Bajaji (nar. 1942) pojmenované *Zvlčení. Romaneto o vlčích, lidech a úkazech* a její bohatý i uznalý, takřka bezvýhradný kritický ohlas mne přivedly k podrobnějšímu ohlédnutí za dosavadním vývojem a tradicí romaneta, k pokusu určit v ní místo zmíněného Bajajova díla a reflektovat, jak tato novodobá próza naplňuje či modifikuje distinktivní rysy žánrového útvaru, konstituovaného v poslední třetině devatenáctého věku texty Jakuba Arbesa.

Arbesovské romaneto

Podrobně se cestou, po níž Arbes k romanetu dospěl, poetologickou charakteristikou daného žánru a jeho tvůrčími konkretizacemi v Arbesově díle zabývala Jaroslava Janáčková ve své knižní studii *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy* (1975). Mimořádný ohlas arbesovského romaneta podle Janáčkové pramenil

z volby pražského prostředí, přisouzení hlavní role začínajícímu nemajetnému spisovateli či novináři, vyznačujícím se vášní poznávat a měnit svět. Čtenáře přitahovala také svérázná psychologická charakteristika výjimečných postav pohybujících se ne-jednou na hranici patologičnosti, intelektuální náročnost textu a v neposlední řadě důsledně promyšlený, překvapivě pointovaný děj, to vše kondenzováno na zhruba sto stránkách.

Při detailním vymezování žánrové struktury romaneta dospěla Jaroslava Janáčková k následujícím závěrům:

1. Vztah konkrétního (přímého) vypravěče a fiktivních postav je založen na opozici fábuly — syžet. Informování o vypravěčově příběhu respektuje časově příčinný průběh určitého dění, syžetová konkretizace osudů ostatních postav některé časové a příčinné souvislosti utajuje či „zprehazuje“, a konstituuje tak zvláštní napětí v textu.

2. Všudy přítomnost vypravěče jako uvažujícího a hledajícího subjektu dynamizuje evokaci předmětů, prostorů a postav samých. Tento vypravěč spoluvytváří intenzitu a šíří psychologické charakteristiky. Je nositelem reflexivnosti a ztajmení prostupujícího celého textu. Zřetelná je intelektualizace jazyka.

3. Modalizující podání relativizuje všechny výpovědi. Spolu s umnou kompozicí apeluje na čtenáře, aby si tvořili své hodnotící stanovisko, svůj vlastní výklad textu.

4. Romaneto vyznačuje dále motivická, stylistická a ideová polarizace, protiklady chrámu a vězení, Prahy a současně druhého místa děje, úmyslu jednajících osob a dosažených výsledků; prolínání minulosti a přítomnosti, vyprávění neosobního a osobního; střetávání jevů exotických, neuvěřitelných až „posvátných“ a obyčejných, reálných apod. Příznačné jsou rovněž tendence demystifikační a desakralizační, ale také hyperbolizační — to při „povyšování“ reálného a střízlivě uvažujícího člověka do polohy mučedníka vlastní touhy, myšlenky nebo vlastního činu a svědomí.

5. Přímý konkrétní vypravěč romaneta je český intelektuál, novinář a spisovatel, znalý domova i světa, Prahy i venkova, pocitů volnosti i nesvobody, muž angažovaný v politickém, ideologickém a uměleckém zápase své doby.

Poslední zmíněný rys umožňuje rovněž postihnout základní rozdíl mezi prvními romanety a těmi psanými až koncem století. V souvislosti s Arbesovou deziluzí z politiky a příklonem k masovému čtenáři jsou politizující apely a přesahy romanet nahrazeny větším prostorem pro psychologickou kresbu postav v zápletkách spíše privátní, emocionální povahy.

Jaroslava Janáčková také zmapovala osudy romaneta mimo kontext Arbesovy tvorby a připomněla, že daný žánrový útvar inspiroval (někdy ovšem velmi volně) například Václava Beneše Třebízského, Karla Matěje Čapka-Choda, Vítězslava Nezvala, Ladislava Klímu, ale také Jaroslava Havlíčka či Jaromíra Johna. Výčet by bylo možno dále rozšiřovat, a to zejména o autory méně věhlasné, jako například Karla Ladislava Kuklu, Václava Karla Kroftu, Františka Sokola Tůmu, Emila Trévala, Miroslava Fáběru...

Tito pokračovatelé a napodobitelé mnohdy používají označení romaneto jako atraktivizační vinětu, k čemuž se ve slabších chvílích i přiznávají. Snaha zvýšit přitažlivost vlastního produktu nezná mezí ani u nakladatelů, tudíž jsou jako romaneta vydány i některé prózy Karolíny Světlé v *Sebráných spisech*

z roku 1902 a tímto označením jsou dodatečně vybavena i některá přeložená díla, například Guy de Maupassanta, A. P. Čechova, ale i Julesa Verna, Sergeje Cenského či Anatolije Kima.

V dané souvislosti je funkční připomenout, že ač má romaneto nepochybně také zahraniční kořeny (povídka s tajemstvím E. A. Poea, groteskní realismus N. V. Gogola), nestalo se v zahraničí součástí tvůrčí praxe a nepoužívá se ani jako svébytný literárněvědný termín. Jediným mně známým autorským aplikováním romaneta mimo český literární kontext je útlá kniha

slovenského prozaika Rudolfa Slobody nazvaná *Romaneto Don Juan* (1971).

Arbesovské ozvěny

Ve svých úvahách o poarbesovských osudech romaneta dospívá Jaroslava Janáčková k názoru, že postupem času dochází k redukci a rozplývání jeho specifických žánrových znaků. Potvrzuje to také konfrontace dotyčných hesel ze *Slovníku literární teorie* vydaného v roce 1977 a *Lexikonu literárních pojmů* publikovaného o čtvrt století později. Zatímco definici v prvně jmenované příručce lze považovat za žánrově podmíněnou kondenzaci příznaků uváděných Jaroslavou Janáčkovou, v *Lexikonu* autorské dvojice Libor Pavera a František Všetěčka už stojí pouze, že jde o „prozaický žánr příznačný pro českou literaturu. Stěžejní osnovu romaneta tvoří fantastický nebo záhadný příběh, jenž je v závěru přirozeným způsobem vyložen na základě nejnovějších poznatků některé z exaktních věd. Romaneto má rozsah novely nebo románu. [...] Označení romaneto se v některých případech začalo užívat pro fantaskní náměty vůbec“ (s. 308).

K ještě většímu posunu došlo v polovině devadesátých let uplynulého století při hravém a provokativním proponování edice, kterou v nakladatelství Hynek pojmenovali Romaneto. Na záložce knihy Ivana Binara nazvané *Jeníkova práce* (1996) stojí: „Nakladatelství Hynek nehodlá edici Romaneto obnovit žánr v jeho původním slova smyslu. Název tu ani není chápán tak, jak zdánlivě zní. Romaneto coby víceméně zaniklé specifikum české literatury je v tomto použití prostě zkratkou — znamená tím pádem

ovšem něco mnohem nepochopitelnějšího

a falešnějšího, než byl původní žánr sám. Neboť — co už může být takový ‚román pro netopýry‘? Rozhodující složkou jsou v této soustavě pochopitelně netopýři. Tak tedy: kdo nebo co jsou tito netopýři? Právě netopýři přece nečtou. Navíc jsou slepí, svůj svět poznávají pištěním. A všichni víme, že se k životu probouzejí v noci, tedy v době, kdy všichni slušní lidé spí. Jsou netopýři tedy zakladatelé nového českého žánru? Nebo jeho budoucí konzumenti? — Hin se hukáže...“

Hukázalo se, že Binarovo romaneto bylo první a poslední realizovanou položkou ambiciózního projektu. Ale nemělo by nám uniknout, že ještě před oficiálním startem edice vyšla

u Hynka próza Jáchyma Topola *Anděl* (1995), která s arbesovským romanetem souzněla nejen lokalizací na pražský Smíchov. A koneckonců i kniha stojící u zrodu tohoto příspěvku, tedy Bajajovo *Zvlčení*, se měla původně stát součástí zmíněné edice. Bajajovy dodací lhůty však dalece překročily životnost nejen edice, ale celého Sachrova nakladatelství. Polistopadová romaneta nejsou ovšem spojena pouze s už několikrát jmenovaným vydavatelským domem. Například v roce 1990 publikoval

v Knižním podnikatelském klubu Eduard Martin *Knihu upírů. Malostranské romaneto o záhadném majiteli starobylého paláce*. A o dva roky později Jiří Syrovátka zase v Mladé frontě prózu *Nezapadá slunce nad zapadákovem. Groteskni romaneto*. Arbesovskou ozvěnu možno zaslechnout nepochybně i ve

Druhém městě (1993) Michala Ajvaze.

Bajajovské zvlčení

Soustředíme však konečně pozornost na text psaný Antonínem Bajajou více než deset let a na jeho kritické ohlasy. V nich byla právě dlouhá geneze zmiňována a oceňována především v souvislosti s propracovanou, až rafinovanou kompozicí. Což však není u Bajaji nic nového. Paralelní rozvíjení, střetávání, kombinování a prolínání rozdílných vypravěčských linií tento autor realizoval už ve svém prvním i druhém opusu, tedy v románech *Mluvíti stříbro* (1982) a *Duely* (1988). Ve *Zvlčení* jsou dvě základní linie věnovány osudům lidské a vlčí rodiny (smečky). Ta lidská je rozkročena mezi Prahou a valašskými Beskydami, vlčí do moravských hor doputuje odněkud z Transylvánie. S tím, jak se blíží osudové střetnutí obou linií, stávají se těsnější a nápadnější i jejich spojení, respektive jejich paralely a zrcadlení; před závěrem je šev mezi nimi veden dokonce uprostřed slova (s. 252).

Duální kompozice Bajajovy prózy je první zřetelnou modifikací žánrového modelu romaneta. Základní příběh je pak sice jako u Arbesa v zásadě zprostředkovan v přirozené časové posloupnosti, Bajaja však volí složitější narační strategii. Využívá přitom jak různé vypravěčské formy, tak odlišné druhy vypravěčů. Party komentující základní epickou linii autor svěčuje několika postavám. Současně využívá kombinaci rozdílných časových rovin, a to nejen dějových, ale rozdílně jsou temporálně určeny také narační akty. Bajajova beletristická výpověď tedy má na rozdíl od Arbesa výrazně polyfonní charakter.

Profese psychologa, kterou Bajaja přisoudil jedné z ústředních postav, zase umožňuje zcela organicky prohloubit jednu ze základních dispozic romaneta, konkrétně dosti podrobné sondy do nitra postav. Bajajův protagonist se jmenuje Tomáš Lipner a je současně i vypravěčem, jehož osobní výpovědi text začíná

a jehož pasáže dominují komentářům všech ostatních (rovněž pojmenovaných) vyprávěcích postav. Zdůraznění skutečnosti, že Bajaja své literární figury pojmenovává, směřuje k další odchylce od arbesovských romanetových zvyklostí: hlavní hrdinové tohoto autora bývali bezejmenní. Pro Bajaju však představuje nominální sféra důležitý komunikační prvek, což dokumentuje třeba i promyšlené pojmenování členů vlčí smečky. Bajaja při něm používá nejen tzv. „mluvící jména“, odrážející charakteristické nositelovy vlastnosti nebo činy (Ušál, Kukačka), ale připomíná také základní etnokulturní vlivy a zdroje evropské civilizace (Purim — židovská tradice, Čingis — asijská, Beltýna — keltská atd.).

V tomto směru Antonín Bajaja aplikuje i mytické aluze — antické kořeny Evropy jsou evokovány opakovaně skrze fragmenty příběhu o zakladatelích Říma odkojených vlčí matkou. Bajajova záliba v mýtech opět není nová, ve svých textech autor nejen častokrát reprodukuje starodávné mýty, ale sám nezřídka nové tvoří, přinejmenším ony tradiční variuje a dotváří (viz například příběh o ptáku bogdálovi v *Mluvíti stříbro*, v nejnovějším díle pak epizodu o běženci ztraceném při nelegálním přechodu hranic a zachráněném Vlčicí).

Z hlediska žánrových distinkcí nemůžeme pominout skutečnost, že dějové centrum není u Bajaji tak jako u Arbesa v Praze, nýbrž v beskydských lesích. Znova to koresponduje s dosavadní Bajajovou tvorbou, s jeho osobním zkušenostním zázemím a názorovou orientací. Ačkoliv je přímý kontakt s civilizací, konkrétně i „pražským světem“, nedílnou součástí spisovatelovy autopsie, je Bajaja základním založením „přírodní“ člověk. Dokonce do té míry, že ač hluboce věřící a praktikující katolík, neváhá veřejně prohlásit, že zvířata mají duši (MF Dnes — Východní Morava 21. 6. 2003). Ve *Zvlčení* se toto jeho přesvědčení projevuje mimo jiné tím, že transcendentní přesahy, zjevení boží Tváře, obsahuje i vlčí pásmo.

Snad nejnápadnějším rozdílem od formy, kterou bychom mohli označit jako „klasické“ romaneto, je rozsah Bajajova textu. Je totiž bezmála trojnásobný oproti dříve zmíněnému stostránkovému žánrovému vymezení. I při vědomí, že svět literatury a její reflexe se exaktním kvantifikačním kritériím podřizuje s nevolí, a kde může, tak je zneváží a zpochybní, nelze tento fakt přejít bez komentáře. Paverův a Všetickův *Lexikon* sice připouští i románový rozsah romaneta, ale nezapomeňme, že *romanetto* převedeno z italštiny do češtiny znamená „malý román“, což rozhodně *Zvlčení* není (stále se pohybuje v kvantitativních souřadnicích). A třebaže romaneta, která se mi dostala do rukou, byla vskutku různorodá, pokaždé se jednalo o prózy středního, a spíše menšího

rozsahu.

V dané souvislosti nelze nezpomenout patrně jedinou výrazně kritizující recenzi Bajajova *Zvlčení* zveřejněnou v Aluzi 6/2003. Její autor Lukáš Foldyna vytýká knize předdimenzovanost a dokonce maximální manýrismus. Dovedeno do důsledků: naplněním Foldynova požadavku textové redukce by mohl

Bajaja dosáhnout kýženého romanetového rozsahu. Ale není to tak jednoduché: fakt, že se ve *Zvlčení*, volně řečeno s Čechovem — každá autorem zmíněná puška dočká svého výstřelu (u Bajaji doslova a do písmene), deklaruje prozaikovo základní přesvědčení, že nic není náhodné, že veškeré dění má svůj řád, jakkoli se smrtelníkům může zdát chaotické či nepochopitelné. Což lze bezesporu považovat za Foldynou pro změnu postrádaný „jednotící princip, organizační imperativ, který by jeho [Bajajova textu; pozn. LM] protilehlé komponenty dokázal sjednotit pod svá křídla“ (s. 176–177). Ještě jinak: v dané souvislosti se projevil, jako už v několika výše zmíněných ohledech, rovněž Bajajův romanopisecký naturel, nároky tématu dostaly přednost před romanetovou žánrovou instrukcí.

Při analýze a interpretaci literárního díla neradno opomenout titul — prvek mimořádně akcentovaný také Arbesem. Klíčů se v Bajajově případě nabízí několik. *Zvlčení* se může vztahovat například k finální scéně, v níž je sugerována proměna protagonistovy manželky Markéty ve vlčici, prolnutí lidské bytosti se zvířecí, respektive se odehrává fatální záměna Markéty a Vlčice. *Zvlčením* by bylo možno označit také případné Tomášovo podlehnutí zabijáckým pudům a zkratové zlikvidování manželky, která personifikovala jeho zásadní morální selhání. *Zvlčení* by mohlo též představovat i jakýsi cíl, popřípadě záchranu — ve smyslu návratu lidí k „čistým“ přírodním zásadám, principům. Jednoznačný výklad není možný, což zase rezonuje s intencemi tradičního romaneta. Základní epická záhada je racionálně objasněna, ale nad výpovědí se přesto vznáší tajuplný závoj...

V závěru tohoto příspěvku by však mělo být objasněno, proč v jeho titulu vedle žánrového a autorského určení figuruje také zeměpisná, respektive etnická specifikace v podobě adjektiva *moravské*. Pro Bajaju typická lokalizace jeho próz na Valašsko už byla zmíněna, ale v daném případě nejde jen o pouhé geografické situování. Specifičnost Bajajova využití moravského „bytu“ totiž vystihl Květoslav Chvatík, když v jedné z anket časopisu Host v souvislosti se *Zvlčením* konstatoval, že čtenáře „zaujme Bajajova evokace přírody moravských Karpat, které nejsou pouhou kulisou, nýbrž aktivním uměleckým aktérem dramatického příběhu“ (Host 8/2003, s. 38). Dodejme ještě, že beskydské lesy, kotáry a ráztky se podílejí také na intenzivní lyrizaci Bajajovy výpovědi, která nejednou spontánně přesmykne z prozaického do veršového kódu.

Lze bezpochyby namítnout, že při akcentování dalších kvalit Bajajovy knihy či jiných úhlech pohledu by se dalo uvažovat též o titulních adjektivech přírodní, mýtotvorné, magickorealisticke, baladické... Odpověď na otázku položenou v úvodu pak směřuje ke konstatování, že jde o romaneto dosti výrazně modifikované. Rozhodně by však nebylo možno napsat: Bajajovo tuctové romaneto.

k r i t i k a

František Drtikol: Bez názvu (Pohyb), 1934, 11,5 x 15,9 cm, brom

k r i t i k a

k r i t i k a

k r i t i k a

brazilská divokost v českých tišinách

I zuzana burianová

João Guimarães Rosa: Velká divočina: cesty, přeložila
Pavla Lidmilová, Mladá fronta, Dauphin, Praha 2003

Přeložené tituly z brazilské literatury, které se v posledních pěti letech objevily na našem trhu, by bylo možné rozdělit do dvou skupin: knihy Paula Coelho a ty ostatní. V počtu svazků jsou obě skupiny zhruba vyrovnané, v komerční úspěšnosti již mnohem méně. Netřeba dodávat, že jsou to právě knihy literárního alchymisty Coelho, které si svou nenáročností získávají řady příznivců a za nimiž ty ostatní — přes jazykovou ojedinelost románu

Macunaíma od Mária

de Andrade (Mladá fronta 1998) nebo mrazivou svěžest povídek Rubema Fonsecy (Argo 2001) — v čtenářské úspěšnosti jen těžkopádně pokulhávají.

Bylo by asi iluzorní se domnívat, že román *Velká divočina: cesty*, který v létě minulého roku vydala Mladá fronta ve spolupráci s Dauphinem, danou situací nějak výrazně změní. Nicméně skutečnost, že tato kniha u nás vychází již ve druhém, přepracovaném vydání (první vyšlo roku 1971 v Odeonu pod zkráceným názvem *Velká divočina*, rovněž v překladu Pavly Lidmilové) a setkává se s poměrně příznivým ohlasem, je náznakem toho, že i v našem kontextu jí bude věnována pozornost, kterou si zaslouhuje.

Hned v úvodu ovšem uvedme, že tvůrce románu, brazilský prozaik João Guimarães Rosa (1908–1967), diplomat a původní profesí lékař, se doma i v zahraničí těší postavení poněkud svéráznému. Je nesporné, že tento člen pozdně modernistické generace nastupující po roce 1945, kterého kritika považuje za jednoho z největších experimentátorů portugalského jazyka, patří k předním osobnostem brazilské literatury dvacátého století. Současně ho však stihl tak trochu osud velíkánu typu Joyce, o nichž všichni mluví, ale málokdo je čte. Jazykový experiment, eliptičnost

a fragmentárnost Rosových próz, společně s jejich rozsáhlým kulturním a filozofickým zázemím, představují pro běžného čtenáře mnohdy těžko zdatelné překážky. Také pokud jde

o zahraniční recepci, stojí Rosa, ač neprávem, ve stínu svých hispanoamerických současníků. Důvody lze hledat v překladatelské obtížnosti jeho díla stejně jako ve faktu, že bylo napsáno v „nesprávném“ jazyce, který ve srovnání se španělštinou stále zaujímá v Evropě i Severní Americe druhořadé postavení.

Bard rodného vnitrozemí

Velkou divočinu: cesty (Grande Sertão: Veredas) vydal Guimarães Rosa jako svůj jediný román v roce 1956, v době, kdy měl na kontě již soubor povídek *Drsná sága* (Sagarana, 1946), novelistickou trilogii *Taneční soubor* (Corpo de Baile, 1956; česky vyšla novela *Dál — dál a dál* v souboru *Pět brazilských novel*, Odeon 1982) a několik literárních cen. Ačkoli byl už tehdy kritikou vy-zdvihován zejména pro stylistickou originalitu svých próz z prostředí brazilského vnitrozemí, tzv. sertão, byl to právě tento román, který mu s definitivní platností zajistil trvalé místo nejen v panteonu brazilských literátů, ale i v kánonu světové literatury. Svými formálními inovacemi v oblasti jazyka a kompozice kniha vyvolala nadšené přijetí i ostré kritiky. Přesto však zaznamenala v Brazílii velký komerční úspěch, získala tři literární ocenění a byla přeložena do celé řady jazyků.

Také další prózy vydané za Rosova života potvrzují jeho tvůrčí kvality: soubor alegoricky laděných povídek *První příběhy* (Primeiras Estórias, 1962) a zejména originální sbírka krátkých próz *Maličkost — Třetí příběhy* (Tutaméia — Terceiras Estórias, 1967), v nichž jazyková a metaliterární hra spolu s abstrakcí a kondenzací fabule dosahují takového stupně, že dílo místy hraničí až s hermetičností. Posmrtně byly vydány ještě dva soubory Rosových kratších textů.

U nás vyšlo kromě románu a zmíněné novely také několik povídek ze souborů *První příběhy* a *Maličkost — Třetí příběhy* (ve *Světové literatuře* 1966 a 1969 a v souboru *Třetí břeh řeky*, Dauphin 1996), vše zásluhou Pavly Lidmilové.

„Sertão je všude“

Podobně neprostupně jako jiná autorova díla působí, alespoň při prvním čtení, také román *Velká divočina: cesty*. Jde o rozsáhlý text vyznačující se komplexní výstavbou a mnohovrstevným jazykem, který osciluje mezi lidovým a erudovaným a využívá celou řadu slovních -ismů (regionalismů, archaismů, indianismů, afrikanismů apod.). Rosa v něm vytváří skutečnou epopej, „drsnou ságu“ sertão — oblasti, která svým svéráznem vždy přitahovala brazilské spisovatele. Na rozdíl od svých předchůdců se však nezaměřil na onu suchem nejpostiženější část severovýchodního vnitrozemí, nýbrž na dobytčářskou oblast rozlehlých savan, rozprostírající se na severozápadě jeho rodného státu Minas Gerais. Toto vymezení je však platné pouze v geografickém slova smyslu. Jak nám vypravěč románů Riobaldo v nesčetných obměnách sděluje, v povědomí místních obyvatel sertão nemá přesné hranice, je všudypřítomné a prochází neustálými proměnami: „sertão je pořád v pohybu“ (s. 368), „ať děláte cokoli, po celý život nevytáhnete paty: pořád budete v sertão“ (s. 378).

V příběhu zasazeném do prvních desetiletí minulého století Rosa vytváří monumentální fresku onoho zapomenutého kraje, drsného i magického zároveň, který v opozici k městu a pobřeží představuje zbytky archaického světa s vlastními zákony a systémem hodnot. Detailními tahy štětce vykresluje jeho nespoutanou přírodu, svérázné obyvatele a nevšední příběhy, jeho podivnou symbiózu krásy a bídy, civilizace a barbarství, mýtu a historie. Zachycuje tento svět nesčetných podob a protikladů jako prostor dobra a zla, jenž může být člověku spásou i zatracením.

Sertão, vystupující jako hlavní organizační prvek románu, tak není jen místem, kde se odehrávají a vyprávějí příběhy, ale v širším slova smyslu je lze považovat za protagonistu celého díla. Prostoupeno metafyzickým rozměrem, mění se v metaforu světa, hmotného i duchovního, připomínající Čechovovy stepi, Cervantesovu La Manchu či Joyceův Dublin. Stává se synonymem

nitra člověka, neohraničeným existenciálním časoprostorem. Podobný přesah jako u tohoto pojmu můžeme sledovat také na úrovni hlavní dějové linie, dílčích epizod, postav i nesčetných reflexí. To vše prostřednictvím cizelovaného, barokně rozvětveného stylu, který slova zbavuje nánosů kulturních klišé a objevuje jejich původní básnickou hloubku.

„Vyprávím, co jsem byl a viděl na úsvitě“

Román je koncipován v ich-formě jako vyprávění bývalého jagunça (zbojníka) a nyní již usedlého, stárnoucího statkáře Riobalda, který využívá třídenní návštěvy blíže neurčeného hosta

k tomu, aby zavzpomínal na prožitá dobrodružství. Hlavní osu děje, jenž spočívá v neustálém putování z místa na místo, ozbrojených střetech a pronásledování, tvoří příběh o pomstě zavražděného vůdce jagunçů Jocy Ramira. Lyrickým jádrem příběhu je pak problematický citový vztah mezi Riobaldem a jeho druhem Diadorimem. V podstatě jednoduchá fabule má ovšem složitou syžetovou výstavbu. Děj se rozvíjí nelineárně a je prokládán množstvím vedlejších epizod, postřehů a reflexí, v nichž dominují úvahy o smyslu bytí, existenci Boha a ďábla, vztahu dobra

a zla, života a smrti, svobody a předurčení. Důležitým kompozičním principem se stává cykličnost, která obohacuje motiv putování o nový rozměr.

Na Rosově románu je fascinující pluralita významů, identit, zdrojů. Kupříkladu pojem *jagunço* neboli *cangaceiro*, který označuje lidský a sociální typ příznačný pro brazilské vnitrozemí konce devatenáctého a počátku dvacátého století, v sobě skrývá celou řadu významů. Jagunço není jen zbojník, bandita, ostřílený chlapík vyřizující si účty, ale také dobrodruh, tulák, vyděděnc, romantický vzbouřenec... Stejně tak není vypravěč románu jen jagunčem, ale i učitelem, lidovým filozofem, vůdcem, statkářem, vypravěčem... Jména tuto nejednoznačnou identitu ještě komplikují: Riobaldo není jen Riobaldo, ale také Tatarana a Bílý Chřestýš, podobně jako Diadorim není jen Diadorim, ale i Reinaldo a Maria Deodorina...

Obdobná různorodost panuje u literárních východisek románu, v jejichž souvislosti bychom mohli mluvit o dokonalém bachtinovském mnohohlasí. Rosa stejně jako Riobaldo „pije vodu z každé řeky...“ (s. 15): jak prokázala kritika, v románu se svébytným způsobem prolínají ozvěny brazilského regionalismu s vlivy evropské myšlenkové tradice (antické epiky, středověkých romancí, rytířských románů, lidových dobrodružných vyprávění, příběhů s faustovskou tematikou apod.).

„Žít je pochybovat na pokračování“

Zajímavá je koncepce románu — forma falešného dialogu, který je v podstatě monologem. Riobaldo vypráví a rozmlouvá se svým hostem, člověkem „odjinud“, u něhož jako by hledal odpovědi na množství nejasností a pochyb, které ho pronásledují. Čtenář však slyší pouze hlas vypravěče, zatímco posluchačovy otázky a komentáře si může jen domýšlet z Riobaldových reakcí. Tato technika, kterou autor užil i v několika dalších prózách, nepochybně rozšiřuje perspektivu tradičního lidového vypravěče o silný spekulativní náboj. Riobaldo, jemuž se „líbí přemýšlet, nabádat druhé k dobru, radit k poctivému životu“ (s. 14), tak není jen vypravěč, který posluchači předává své zkušenosti a z příběhu vyvozuje závěry a ponaučení. Ve skutečnosti sám hledá pravdu o životě a o světě; klade otázky, zpochybňuje, váhá, tápe. I konečný výsledek jeho urputné snahy porazit „ďábla v povětří vproštěd víru“ pomocí osvědčených zbraní, jako jsou zdravý rozum, důvtip a logická analýza, je vlastně opačný: posluchač i on sám jsou do onoho víru ještě více vtaženi a namísto jistoty je čeká vědomí toho, že nic jistého není. Stačí pouhé „kdyby byl“ a tři tečky a závěrečné popření ďábla je rázem zbaveno věrohodnosti: „Žádný ďábel není! To říkám já, kdyby byl...“ (s. 431).

Rosův vypravěč, který sám kdysi krátce působil jako učitel, tvrdí, že „závidí sčtělým a vzdělaným“ (s. 14), ctí rozum a bojuje proti pověře a tmářství. V podstatě však *ratio* na každém kroku podrývá — hned v úvodu například přiznává, že „neví skoro nic, ale tuší moc věcí“ (s. 14). Přestože se neustále pohybuje mezi protiklady, jeho přístup ke skutečnosti zpochybňuje racionální myšlení založené na dichotomiích. Dobro a zlo, Bůh či ďábel, po jejichž smyslu a existenci se neustále ptá, nejsou v perspektivě člověka ze sertão jen abstraktními opozicemi.

Nabývají hmatatelných podob v každodenní realitě, slučující se vjedno ve světě, kde *logos* a *mythos* představují dvě strany téže mince.

Trocha pro každého

Avšak *Velká divočina*: *cesty* není jen román hlubokých myšlenek a k transcendentnu směřujících úvah. Je v něm také vše, co neodmyslitelně patří k žánru dobrodružné literatury: dynamika, zvraty, napětí, boje, vítězství, nečekaná odhalení, smrt... Je v něm nádherný příběh o přátelství a osudové lásce, zasazený do exotických reálií. A také mnoho jiného pro ty, kdo přijmou výzvu autorova stylu a vydají se po spletitých cestách Riobaldova příběhu. Nezbyvá než věřit, že tato kniha ojedinělé poetické a myšlenkové hloubky, jíž se navíc dostalo vynikajícího překladu, se v našem prostředí stane součástí širokého čtenářského povědomí.

k r i t i k a
k r i t i k a

„magie“ a poetika románu

I **anna housková**

Eva Lukavská: „Zázračné reálno“ a magický realismus.
Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez, Host, Brno 2003

Magický realismus uhranul Evropu. Své zalíbení dala najevo i tím, že z plejády hispanoamerických spisovatelů, kterou přinesla vlna šedesátých let, udělila Nobelovu cenu právě „magickým“ romanopiscům, Asturiasovi a Garcii Márquezovi. Je výmluvné, že naopak Borges se této oficiální pocty nedočkal. Byl a je čten jako solitér, mimo hispanoamerický kontext — kdežto Macondo rovná se Iberoamerika, jak si ji přejeme.

Postupem času se poetika hispanoamerické prózy, její nálepky i její pozdější odvary dostávají do nového světla. Emil Volek, renomovaný americký hispanista a náš krajan, vystoupil v říjnu 2002 na sympoziu na Univerzitě Karlově v Praze s ironickou kritikou macondismu v interpretacích Latinské Ameriky: „Satira latinskoamerického Maconda, napsaná se sympatií a cervantesovskou shovívavostí, která ho dokázala proměnit v básnickou vizi moderní latinskoamerické reality, přestala být pro mnohé čtenáře kolumbijského spisovatele satirou a básnickou vizí a stala se latinskoamerickou realitou samou i vysvětlením a ospravedlněním této reality. Macondo ustoupilo macondismu.“ Ironický odstup cítí i někteří mladší spisovatelé, například v Chile se od márquezovských následovníků (Isabel Allende, Luis Sepúlveda) distancovala skupina mladých autorů v antologii povídek nazvané *Mac Ondo* (1996).

Je možná troufalé vydat v časech přehodnocování práci napsanou v době, kdy od diskusí na toto téma nebyl odstup: kniha Evy Lukavské „Zázračné reálno“ a magický realismus vznikla v letech 1983–1985, nová je závěrečná kapitola (doplňeny jsou i přehledy života a díla obou komentovaných autorů a bibliografie). Pro české prostředí je to ovšem počín dobrý, jak v obecnější rovině coby jedna ze vzácných knih o iberoamerické literatuře a kultuře, tak konkrétně jako informace o peripetích pojmu magický realismus a jeho carpentierovské variantě, nebo — což je autorce bližší — carpentierovském protipólu.

Eva Lukavská bilancuje diskusi šedesátých a sedmdesátých let o pojmech magický realismus a „zázračné reálno“, která k nám nedolehla. Pro naše tehdejší marxisty byla sice lákavá, protože marxismus v oblasti literární vědy na rozdíl od filozofie téměř nic nepřinesl a teorie realismu byla vlastně jeho jediným tématem. Právě to ovšem mladé hispanisty odpuzovalo — Lukavská se naopak pohybuje čistě na poli iberoamerikanistickém a v resumování názorů tamních kritiků souzní s jejich větším zájmem o „magické“ a „zázračné“ než o realismus. V českých podmínkách měla o důvod více a je potěšitelné, že v oněch pochmurných letech vznikla svobodná studie. Z dnešního hlediska jde už spíše o dějiny hispanoamerické literární kritiky, které objasňují vznik a význam obou titulních konceptů, atraktivních i pro interpretace jiných literatur v různých regionech Evropy a na jejím pomezí. Nová závěrečná kapitola ale měla upozornit na současnou distanci od pojmu magický realismus.

Méně magie

Můžeme se tedy nyní podrobněji dočíst i v češtině, že hispanoamerické diskuse o pojmu magický realismus brzy zdůraznily jeho evropskou provenienci: ve dvacátých letech byl použit pro evropské postexpresionistické malířství. Možná i to je důvod, proč tento pojem nezvolil Alejo Carpentier, který ho za pobytu v Paříži jistě znal a chtěl právě odlišit hispanoamerický rozměr své poetiky od evropských avantgard. Koncepti „zázračného reálna“ formuloval v roce 1949 hlavně v protikladu k surrealistickému *merveilleux*. Autorka nejen připomíná Carpentierovu tezi, že nebývalá setkání heterogenních věcí, která surrealisté uměle vymýšlejí, jsou v karibské oblasti k vidění na každém kroku, ale domýšlí jeho konfrontaci s modernitou avantgardy: Carpentierův postulát amerického „zázračného reálna“ chápe jako „úsilí zabránit odmytizování americké skutečnosti pod vlivem

moderní evropské kultury“. Carpentier viděl Latinskou Ameriku jako privilegované místo, kde se spojuje celé dědictví evropské kultury s něčím navíc, s jinými možnostmi a nemoderními hodnotami.

Dodejme, že kubánský romanopisec naopak možná neznal Borgesův esej „Narativní umění a magie“ (1932), jehož smysl je odlišný od Carpentierovy koncepce. Borgesovi nejde o kulturní svébytnost Iberoameriky, nýbrž o estetickou svébytnost literatury: v autonomním románovém světě vládne stejná kauzální souvislost mezi jeho prvky jako mezi věcmi v magii.

Přesto klíčový článek Ángela Florese „Magický realismus v hispanoamerické próze“ (1955), který uvedl toto označení do oběhu, viděl magický realismus právě v Borgesovi a v kafkovských souvislostech. Následující polemiky naopak aplikovaly název magický realismus na autory jiného typu než Borges; jejich okruh se časem vymezil jmény Asturias, García Márquez, Rulfo — a Carpentier (případně ještě to či ono jméno později objeveného prozaika).

Dlouhé debaty přispívaly podle Lukavské ke zmatení pojmů, sváděly pod jednu nálepku autory různého typu. Bylo by ale třeba rozlišit: „reálné zázračno“ se vztahuje k poetice jediného autora, který ji sám esejisticky formuloval; dodnes je zajímavé pro pochopení Carpentierova pohledu. Naopak magický realismus je označení, které zavedla literární kritika ve snaze pojmenovat mohutný literární fenomén, na nějž nebyla připravena. Sami autoři, kteří se „bruslením“ (jak to nazval García Márquez) literární kritiky spíše bavili, se k tomuto názvu příliš nehlásili. Dá se říci, že celá diskuse končila únavou a nechutí k označení magický realismus. Dnes přívlastek magický, zvláště z úst Evropanů, nejednou budí odpor: konotuje archaický svět, jímž Iberoamerika není.

Boom

Zadání práce Evy Lukavské uvedené v titulu je dobré pro její soustředěnost (to je kvalitou disertační práce); má však nevýhodu zúženého pohledu. Pro české čtenáře, kteří mají k dispozici desítky překladů, ale málo souvislostí, by bylo namístě uvést kontext. Zdůraznit, že magický realismus není široký literární proud (tím méně nějaká všeobjímající vize Latinské Ameriky), nýbrž poetika jedné části tzv. *boomu* hispanoamerické prózy.

Jde o jev, k němuž ve světové literatuře nedochází často (srovnatelné je v devatenáctém století zjevení ruského románu). V tom spočívá hodnota hispanoamerického *boomu*: román, který v kolonii neexistoval a v devatenáctém století byl chudý a závislý na evropských modelech, se tu náhle objeví ve skvělé estetické kvalitě. Navíc ve chvíli, kdy se v Evropě zdálo, že se románový žánr ocitl v krizi, příběh je mrtev, imaginace se drží při zemi a nezbyvá než popisovat, nebo opustit svět fikce. „Nová hispanoamerická próza“, jak byl tento proud zpočátku nazýván, je šťastnou konstelací velkých tvůrců románů a povídek, ve kterých našla Hispánská Amerika „svůj vlastní výraz“. Nakonec se ujalo nakladatelské označení *boom*, které z nedostatku lepšího jména přijaly i akademické kruhy. (Ostatně se jméno má tento kontinent potíže od počátku, kdy pojmenování Amerika dostal od evropských kartografů omylem a ještě si je pak přisvojily USA.) Novější *Dějiny hispanoamerické literatury* jsou slova *boom* plně — kdežto bez magického realismu se obejdou.

Hispanoamerický *boom* dal románu nikoli nové rysy, ale novou narativní vitalitu a nové akcenty: fantastické vidí jako součást každodennosti, tíhne k mýtu, soustřeďuje se na jazyk, inovuje románovou strukturu. Magický realismus, poetika některých děl některých autorů, je spojil s důrazem na kulturní dimenzi, na odlišnost Iberoameriky od moderního Západu.

Historie, mýtus (a utopie)

V poslední, nové kapitole knihy „*Zázračné reálno*“ a *magický realismus* se autorčin zájem právem přenáší od titulních pojmů ke vztahu románu a mýtu. Šlo o něj ostatně v celé předchozí interpretaci děl Aleja Carpentiera a Gabriela Garcíi Márqueze: rozdíl mezi dvěma pojmy v titulu knihy se zpětně jeví spíše jako rozdíl mezi dvěma autory uvedený v podtitulu. Konfrontace vidění světa těchto spisovatelů nezestárla, je to srovnání výrazné a přesvědčivé.

Carpentier v interpretaci E. Lukavské mytizuje Latinskou Ameriku jako vyvolenou oblast, která „se má stát místem vybudování nového ráje“. Paradox Carpentierovy vize spočívá v tom, že hledání rajskeho místa, stejně jako víra v El Dorado, je posedlostí evropskou — právě ona hnala Evropany do Nového světa. Carpentier je nejpilnějším čtenářem kronik objevitelů Ameriky a znovu prožívá jejich úžas. Lukavská kriticky postřehla, jak Carpentier v zaujaté konfrontaci Ameriky s Evropou „křivdí starému světu, když se vysmívá jeho zvětralému zázračnu“, a sám se dopouští „mystifikace, jejímž cílem je exaltace americké skutečnosti“. Zároveň píše literaturu do značné míry pro Evropu.

„Naopak García Márquez nám představuje Latinskou Ameriku jako definitivně zničený ráj,“ píše autorka o *Sto rocích samoty*. Mýtus v jejím podání dosti vytěsňuje historii, druhý pól, na jehož napětí s mýtem je román postaven. V románu Garcíi Márqueze přece nejde jen o „pád do dějin“, ale i o to, že konkrétní dějiny Kolumbie a celého kontinentu jsou hrozné: nekonečné občanské

války, masakry, vpády nadnárodních společností, které zničí dosavadní životní styl a nezavedou nový — zbude jen rozvrácená vyprahlá obec.

Historii dala Lukavská větší prostor u rané („nemagické“) tvorby Garcíi Márqueze, do češtiny zčásti dosud nepřeložené. V této souvislosti by se myslím dal k překladu doporučit jeho první román *La hojarasca* (Spoušť), založený na rozporu mezi povinností pohřbít přítele a vůlí obce, jež zavrhlá cizince; tragické téma, uvedené mottem z *Antigony*, avizuje, že García Márquez nebude pochopen, bude-li čten pouze jako vypravěč půvabných rodinných historek.

Oba romanopisce spojuje jejich mýtotvorná obraznost. Jde přitom nejen o transformace starých obrazů, zejména biblických, na nichž se zakládá — jak o tom uvažoval Northrop Frye v Kanadě — západní literatura, v Evropě a v celé Americe, což E. Lukavská v pasážích o intertextualitě komentovaných děl bohatě dokládá. Hispanoameričané zároveň obnovují samo mytické vidění celistvosti světa a jeho mytický čas. Jsou poučeni moderním evropským románem a jeho experimenty. Pro hispanoamerické romanopisce ale zrušení času hodinek neprochází subjektivním vědomím, nejde o čas postav, nýbrž o čas světa: stejně jako v mýtu čas se stává prostorem, kterým se lze pohybovat všemi směry. V pasážích o napětí historického a mytického času proto nepovažují za příliš šťastné mluvit o čase „ženském“ a „mužském“; naopak pronikavý je autorčin postřeh o okamžiku jako mytické kondenzaci času.

Závěrem se k této cenné knize nabízí vedle slov historie a mýtus do třetice slovo utopie. Autorka se bez něj obešla, ale čím jiným je carpentierovské „neustálé hledání lepšího světa“? Kontext utopie, pro Ameriku zásadní, by se zde hodil právě pro interpretaci Carpentiera, který — na rozdíl od Garcíi Márqueze a od ostatních spisovatelů *boomu* — zůstal se svou vizí privilegovaného místa posledním utopistou Nového světa.

k r i t i k a

r e c e n z e

I kakat — dětský způsob srání

Marian Palla □ *Zamet' mou hrud', Petrov, Brno 2003*

Anebo namátkou „PINĐOUR — Ženské označení penisu normální délky“, či „WORKOHOLIK — Chudák, jenž nepochopil smysl života“. Tato a podobná encyklopedická hesla můžeme číst v nové humoristické knize Mariana Pally. Původně Palla zamýšlel napsat čistokrevný výkladový slovník, v němž svérázným způsobem vyloží náhodně (či méně náhodně) zvolená slova. Avšak možná intervencí nakladatele, který předpokládal, že četba slovníku není zrovna nejlákavější zábavou, a to ani v případě, jde-li o slovník humorný, anebo kvůli autorovým nedostatečným lexikografickým dovednostem z realizace tohoto slovníku nakonec sešlo. Místo něj vzniklo rozverně hybridní (postmoderní) dílko, kombinující sbírku povídek s bizarním lexikonem; a vyprávění s definováním. Navíc je tento spisec obohacen četnými autorovými kresbami, jež jedinečně komentují konkrétní situace popisované v textu.

Zamet' mou hrud' sestává ze dvou oddílů. Pallův originální slovníček vybraných hesel tvoří část druhou. V první, v pohádkově laděném vyprávění o jednom králi, královně a jejich služebnictvu, jsou tato heslová slova konkrétně použita. Příběh zde v podstatě zastává funkci široce pojatého exempla. Určená slova v něm nejsou zasuta, nýbrž naopak jsou jednak graficky zvýrazněna, a především příběhem přímo manipulují. Směrování příběhu se tak chtě nechtě neřídí jeho vlastními vnitřními zákonitostmi, ale požadavkem vnějším — tím je vyčerpání (tj. užití v textu) zásobnice daných slov. To s sebou samozřejmě přináší množství motivů, jejichž přítomnost ve vyprávění je čtenáři *absolutně* nepochopitelná, ale na druhou stranu humoristické próze nijak neuškodí, je-li prodchnuta absurditou a nonsensem.

Kdykoli se vybrané slovo objeví v textu příběhu, je na okraji příslušné stránky uveden také jeho slovníkový výklad. Přitom ten se k samému příběhu většinou bezprostředně nevztahuje;

i když jej bezesporu ozvláštňuje a tváří se jako vysvětlivka či nezbytný komentář, z hlediska vyprávění působí jako digrese. Dané slovo je tedy součástí dvou na sobě do značné míry nezávislých struktur, i když jedna — ta slovníková — je prvotní, a tedy nadřazená a řídicí. Vzniká tak problém se čtením. Je na čtenáři, aby si vybral, zda bude průběžně přeskakovat k výkladům slov, a přerušit tak linii příběhu, která je ovšem velmi spádná; anebo zda se vrátí k heslům až po skončení povídky, ale ochudí se tak o bezprostřední interakci dvojí aplikace slova, o potenciální vznik napětí mezi konkrétním užitím výrazu a jeho slovníkovým výkladem.

Korpus vybraných slov, která začínají na určené stejné písmeno, tvoří základ vždy jedné, víceméně samostatné, pointou uzavřené povídky. Rozvržení postav zůstává ve všech povídkách stejné: je schematické, ale de facto realistické. Proti mírně ušlápnutému a věčně se nudícímu králi stojí nehezka královna, která se netají svými milenci. Její spiklenkyně je rázná, jadrná žena z lidu uklízečka Mrázková, která s králem neustále vede spory (a svým způsobem ho uzurpuje); naopak král má na své straně vychytralého sluhu Josefa. Avšak i

přes tuto zdánlivě jednoznačnou stratifikaci postav nelze určit, kdo zastává roli pomocníka, protivníka, škůdce apod. Předestřený pohádkový svět je naplněn nepohádkovými vztahy mezi postavami i nepohádkovými příběhy. Dětská (archetypální) představa pohádkového království je relativizována zkušenostmi a z nich vyplývajícími prioritami dospělého člověka: například známkou hojnosti a blahobytu je skutečnost, že král snídá pečená kuřata, pije kvalitní alkohol a kouří doutníky.

Jinými slovy: z pohádkového syžetu autor pouze postmodernisticky tyje. Výsledkem pak je koncentrace černého humoru, cynismu, sarkasmu, výrazové dvojznačnosti, obscenity, lechtivých vtípků atd.; to vše je vtěsnáno do propůjčené narativní struktury. Avšak takto vzniklý text, který je sám o sobě vystavěn na množství zdařilých glos, trefných bonmotů a vtípků, a to jak v textu vyprávěném, tak také v definicích hesel, a který v žádném případě netrpí nedostatkem humoru, ba je jím takřka přesycen, nelze donekonečna gradovat, a je ho proto značně obtížné humorně vypointovat. To se Pallovi také až na ojedinělé výjimky nedaří. Přesto se však o to nepřestává až s jakousi nutkavou neoblomností snažit. Ukazuje se, že pointa může být dvousečnou zbraní, podobně jako lidský rozum: „ALKOHOL — Díky inteligenci a umu člověka vznikla látka, která dokáže inteligenci a um člověka rychle zlikvidovat. Alkoholici ovšem správně podotýkají, že než se jí to podaří, má život alespoň nějaký smysl.“

Lukáš Přeček

recenze

zoom

moje láska škvorecký,
mé zklamání pulchra

Josef Škvorecký □ *Pulchra. Příběh o krásné planetě, Petrov, Brno 2003*

Knihy Josefa Škvoreckého patří nepochybně mezi ty, jež nás uvádějí do světa výzev, kde je dramaticky podán konflikt mezi povinnostmi k sobě samému a povinnostmi k ostatním — řečeno

s americkým filozofem R. Rortym. Příběhy J. Škvoreckého se mohou dotknout našeho citu v okamžiku, kdy si autor zvědavě všímá pomíjivosti „věcí“, jež samozřejmě pokládáme stále za formální; ukazuje, jak na cestě „budování“ naší soukromé (anebo státní) „autonomie“ ubližujeme a jsme krutí k jiným lidem. Co se však stane, když od literatury požadujeme víc, než je možné? Když beletrii vnímáme vyhrcočeně a doslova vyhradně jako kritiku společenských poměrů? — Stane se nejnovější Škvoreckého novela.

Novela *Pulchra. Příběh o krásné planetě* by měla být, jak se tvrdí na záložce knihy, „určitě velkým překvapením pro autorovy věrné i příležitostné čtenáře“. Domnívám se, že nejlepší je číst novelu

v kontextu autorovy tvorby, a v tomto kontextu *Pulchra* zas až takovým velkým překvapením není. Novela „plně odpovídá“ autorovu slovníku a myslím, že v rámci jeho tvorby bude bohužel patřit mezi ta slabší díla. Pokud si z textu J. Škvoreckého odmyslíme jemnou ironii, „užvaněnost“ vypravěče

v tom dobrém slova smyslu nebo detektivně-dobrodružnou zápletku, zůstane nám málo toho „škvoreckého“. *Pulchra* jako pokus o morální a exemplum ve formě vzpomínky.

Příběhem nás provází narativní ich-forma vypravěčky Magdalény. Formálně bychom knihu mohli zařadit mezi science fiction, ovšem výprava na neznámou planetu, vesmír, kosmická loď

a následný zánik Země tvoří skutečně pouze kulisy, background pro esejistickou morální, která má se vzpomínaným žánrem jen málo společného. Žánr science fiction tak tvoří barevné pozlátko, stejně přitažlivé jako barevná obálka knihy. Pokud ji sundáme, máme před sebou pouze šedé a tvrdé desky.

Kompozičně se děj přelévá z „aktuálního“ dění na expediční výpravě na planetu Pulchra k Magdaléniným vzpomínkám (na strýčka Anastáze, vzájemné rozhovory o Bohu atd.), a naopak. Právě dvojitá perspektiva nabízí prostor pro typické Škvoreckého moralizování: jednak v konfrontaci

s obyvateli planety Pulchra a jednak skrze Magdaléniny vzpomínky, jako pohled na „absurdní a zvrácený život“ na Zemi.

A právě mnohé příklady, které měly ilustrovat zvrácený život na Zemi, působí nakonec spíše směšně než důvěryhodně. Legalizace nekrofilie, život klonů (Henrik a Erik) a mnoho dalších případů působí poněkud přeexponovaně vzhledem k možnostem, které nabízí děj knihy. Snaha vystupňovat vzpomínané příklady až do absurdity je příliš násilná a mnohdy i nemotivovaná a přehnaná. Na druhou stranu se zdá, že se Škvorecký velmi dobře vyhnul idealizaci života na planetě Pulchra. Nejen dobrodruzi z knihy, ale i my čtenáři jsme postaveni před jinakost. Jinakost obyvatel Pulchry, kteří sice mají samé dobré vlastnosti, ale jsou asexuální (líhnou se z vajec) a neznají „kulturu“ (nemají kina, divadla ani beletrii). Čtenář nakonec získává dojem, že by se takového života raději vzdal — života sice bez válek, vlád a nespravedlnosti, ale života, který nezná ani takovou maličkost, jako je vášeň.

Hlavní postava *Pulchry* žije více vzpomínkami než prožíváním aktuálních událostí. Její vzpomínání se nakonec v kontextu apokalyptického závěru projevuje jako předvídatelné sumarizování nebo loučení se s životem. Hrdinka Magdaléna pohlíží na svůj život „stejně“ jako Daniel Smiřický z debutu *Zbabělci*: postava nenachází štěstí, protože štěstí je věcí minulosti. Škvorecký nás může nechat lhostejnými ve chvíli, kdy mění příběh *Pulchry* v osamělou kostru rétorického kázání. Na druhou stranu z toho mála, co v *Pulchře* zůstalo a co je tolik cenné v autorově ostatní tvorbě, je možnost poznání, že nikdy nebudeme moci být šťastni, protože štěstí je věcí minulosti. A tedy vzpomínky

a vyprávění.

Nemohu však popřít zklamání. A smutek nad tím, kam se autor svou poslední knihou dostal. Skutečně, apokalyptický závěr...

Martin Hudymač

oscarový art film

Kanadsko-francouzská Invaze barbarů je podle členů Americké filmové akademie nejlepším neanglicky mluveným filmem. Není žádné tajemství, že film ověřený Oscarem neprovokuje, neboří schémata, nepřekvapuje myšlenkovou ambicí. Vždy je to především libivý film se stravitelně upraveným tematickým záběrem.

Podbízivý a sladkobolný příběh Invaze barbarů je antitezí Brechtových myšlenek. Quebecký režisér Denys Arcand sází na zastření reprezentace, tlak na úplné včítění, tedy na divákovu identifikaci s postavami, situací a dějem (zde ovšem situace a děj jedno jsou), což doprovází ztráta sebenepatrnější estetické distance. Po zdlouhavé expozici, v níž jsme seznámeni se situací a která je prošípana legráckými a bonmoty, se rytmus a téma filmu zachraňují vědným stínem smrti. Ten, jako už tolikrát, snímku lacině dodá na závažnosti vyznění a z diváků nezřízeně doluje dojetí. Invaze barbarů se sice naoko tváří jako kritický intelektuální snímek, který se snaží vyslovit k palčivým problémům naší doby, ve skutečnosti se však jakákoliv kritika balí do změkčujících a plachých slov. Rozpadající se rodina a spolu s ní zprofanované modely nemožnosti komunikace a odcizení, drogy, homosexualita, sociální problematika atd. vyplňují jen nevýrazné pozadí k vykreslení síly synovské lásky a velikosti přátelství.

Středem konverzační tragikomedie se stává smrtelné lože, na něž je upoután stárnoucí profesor. Hybatelem „děje“ je jeho syn, který svému donchuánskému otci navzdory dřívějším sporům připraví důstojný odchod z tohoto světa. Sezve jeho bývalé milenky, přátele, podplatí studenty, aby předstírali zármutek nad profesorským odchodem ze školy, zbuduje mu útulný nemocniční pokoj a také obstará heroin snižující bolest (včetně krásné narkomanky). Na závěr celou skupinu lidí přemístí do atmosférotvornější chechovovské chaty u jezera, kde dojde ke kýženému rozloučení. (Český distribuční podtitul „Proč ho nenechají v klidu umřít?“ trochu hnidopišsky, ale trefně — i když určitě nezáměrně — shazuje pracně vybudovanou křehkost příběhu.)

Invaze barbarů budí zdání elitářského filmu, neboť situace odchodu člověka se rozehrává na intelektuálním podloží (aby nebylo pochyb, s kým máme tu čest, vyjmenují nám postavy více než deset -ismů), neubírá se však směrem k Rohmerovým loudavým filozofujícím scénářům. Od vyhraněnosti film padá ke zlatému středu, zábava i dojetí jsou nám střídavě vpichovány pod kůži a laskavý humor nepozorovaně přechází v srdceryvný pláč postav i diváků. Film o posledních dnech jednoho člověka polopaticky vybízí diváka k niternému rozjímání a setrvání v kinosále až do posledních titulků, nebo (a to je můj případ) vás tato štítlivě emocionální manipulace schovaná za pseudointelektuálními bláboly z kinosálu co nejrychleji vyžene.

Dora Viceníková

recenze

I „ještě jednou doporučuji sny“

Jindřich Štyrský □□ *Sny 1925–1940, Argo, Praha 2003*

Náhodně vybraný, a proto do kontextu zapadající citát Georga Christopa Lichtenberga uvedl v soukromém tisku roku 1941 nepatrný výtažek z bohaté knihy *Sny* od Jindřicha Štyrského. Pozapomenutý rukopis, chovaný v majetku Toyen, se dočkal vydání roku 1970 v Odeonu zásluhou Františka Šmejkalů. Nové vydání z roku 2003 v nakladatelství Argo je opatřeno nejen Šmejkalovým úvodem, ale i dalšími texty, jejichž rozbor vlastně vytváří zajímavou kapitolu týkající se metodologie záznamu, interpretace a prezentace snů, díla Jindřicha Štyrského a otázek zabývajících se pojmem „imaginativní umění“.

Doprovodné texty se vrství způsobem, který by Věra Linhartová nazvala „principem cibule“. Soubor je uveden textem Františka Šmejkalů „Klíč snů“ z roku 1967. Teoretik na svou dobu odvážně našel mezi surrealisty jediného autora, s nímž český malíř sdílel selektivní a systematický zájem o sen, a to v té době adorovaného Salvadora Dalího. Za hlavní obsah *Snů* označil autorův návrat do dětství, za hlavní smysl vyrovnání se s minulostí a její výtvarnou interpretaci, za metodu psychoanalýzu.

V přednášce z roku 1985, publikované jako „Štyrský mezi Erosem a Thanatem“, Šmejkal zdůraznil souvislost erotických textů vydaných Štyrským samostatně a v *Erotické revui*, přesunul těžiště do autorova vnitřního života a odvážil se vyslovit Štyrského fascinaci „proměnou sestřiny agónie v erotický zážitek“. Od návratu k dětství sledoval autora ještě dál, až do hlubiny bezpečí prenatalního stavu. Máchovské zvolání „Mé sny jsou má vlast“ text uzavírá.

Ve studii z roku 2002 „Štyrského cesta pro zlatou ratolest“ předložila Jana Šmejkalová analýzy a interpretace snů Jindřicha Štyrského, ale také nevyslovenou obhajobu Šmejkalovy koncepce „imaginativního umění“, prezentované posmrtně roku 1996 na stejnojmenné výstavě v Rudolfinu. Princip imaginace jakožto osobní a jedinečné představivosti vyžaduje soustředění každého tvůrce do vlastních hlubin, mokřadů i výšin. Princip „imaginativního umění“ uvádí do příčinných a důsledkových vztahů jednotlivá díla na bázi výtvarné a ikonografické. Nelze věřit

v „imaginativní umění“ bez přesvědčení o kolektivně sdílených archetypech. Protože skepse k freudismu, neofreudismu a jungiánství se v českých výtvarných kruzích nenosí, výstava byla přivítána jakožto nepochybně zajímavý a objevný počín, i když souvislosti v ní naznačené i některé ikonografické pomysly typu „kosmického vejce“ zanechaly publikum i teoretiky chladnými.

Jana Šmejkalová ve svém textu prověřuje Františkem Šmejkalem využívané pojmy a kategorie k interpretaci jádra Štyrského díla, jeho snů. Rozebírá a katalogizuje principy imaginativního umění, které ve Štyrského snové tvorbě nachází. Text postupuje od díla, jehož výtvarné kvality autorka většinou pomíjí, pohybuje se někdy v generalizujících konstrukcích, vzápětí od nich sestupuje

k reáliím, na které sen a interpretace snícího básníka patrně reaguje. Nachází body, kdy prvotní osobní, rodinnou, sexuální, traumatickou tenzi nahrazuje Štyrského teoretická vzdělanost a znalost dějin umění a kdy prostřednictvím precizní a rafinované výtvarné formy dojde autor ke katarzi.

V této složitosti je Jindřich Štyrský jedním z mála našich opravdu komplexních surrealistů vůbec.

Prvotními podněty, které Štyrský využívá, jsou pečlivě vybraná osobní traumata, ale také stav společnosti (Sen o Vítězslavu Nezvalovi), ohlasy literárního díla (povídka „Alabastrová ručička“ od Boženy Němcové) i artefakty. Reakce na artefakt byla Štyrskému totožná s reakcí na dobové společenské téma. Ať to bylo drama *Prsy Tiresiovny* nebo pochybně rekonstruovaná krétská soška, kterou si podle Šmejkalové autor přetvořil do autentičtější podoby. Asi nejpřekvapivější je ve studii nabízená dualita „negativní teologie“ a „návratu k víře“, popisovaná v kapitole „Ryba jako symbol vykoupení“. Možná že Šmejkalem naznačená analogie Štyrského s Dalím na poli snových bádání autorčin náhled na Štyrského ovlivnila.

Sny si Štyrský od roku 1925 zaznamenával a selektivně s nimi pracoval. Zatímco čeští surrealistující umělci se ve třicátých letech pouštěli do výzkumu snů a kopírování „vnitřního modelu“ na základě doktríny, Jindřich Štyrský se svým systematickým průzkumem snů od roku 1925 stal souběžníkem surrealistů v jejich průzkumu již v době, kdy tento směr teoreticky odmítal. Logiku snu využíval k „somnambulickému“ chápání Rimbauda, k „onirickému“ zkoumání Lautréamonta anebo při společném lyrickém projektu s Nezvalem — „Židovský hřbitov“ z roku 1928. Surrealismu však vytýkal mechaničnost interpretace snů, náhodnost, nevýtvornost, a až roku 1929 v eseji „Poezie bláznů“ připustil možnost odlišit „bláznů“ od surrealistů. Přesto ještě roku 1930 deklaroval, jak je sen a snová metoda v umění nevýhodná, protože je třeba čekat, „až se zavrou oči“. Ve skutečnosti již byl na dosah klasické edice „Emilie přichází ke mně ve snu“ z roku 1933, v níž zúročil svá rodinná traumata i dětské sexuální touhy po nevlastní sestře. Sen a jeho interpretace nemá roli jen ve Štyrského malbě a kresbě, ale i ve fotografii. Samotné *Sny* jsou fotografiemi doprovázeny jen zřídka, proto jim nově zařazené dokumentární snímky dodávají větší průraznosti, numinóznosti, jak by řekli surrealisté.

Trhlina rozevírající se mezi Štyrského surrealistickou praxí a teoretickým odmítáním surrealismu měla osobní kořeny. Ve vzpomínkách Vítězslava Nezvala byl Štyrský dokonce „dvojitý člověk“. Rozpor se objevuje již mezi tím, co ze své osobnosti a života Štyrský prezentoval Nezvalovi — můžeme-li vůbec věřit jeho podání —, a mezi vzpomínkami jeho spolužáka Karla Michla z roku 1976. Ten potvrzuje bezprostřední vztah přítele ke krajině jako východisku až máchovskému, zatímco vztah k lidem byl poznamenán vrozenou bájevitostí, kterou snad Nezval bral vážně. V interpretaci Štyrského snů lze potvrdit důvěryhodnost líčení a zpodobení snových krajin, které volně přecházely z bdělého života do obrazů, jak dokumentuje třeba vazba cyklu *Kořenů* a návštěvy Černého jezera na Šumavě. Již první pohled na obrazy a kresby českých surrealistických dekorátérů prozrazuje, že jejich „vnitřní krajina“ je podobná ampurdánské rovině, do níž Salvador Dalí situoval významnou část svých prací klasické, čili sny a podvědomím primárně inspirované éry. Složitější je to s objekty a postavami ve Štyrského interpretacích snů. Jak zjistila Jana Šmejkalová, ty mohou být vědomou či nevědomou citací či parafrází nějakého artefaktu, který se ovšem Štyrskému, jakožto vzdělanému umělci, mohl i nemusel ve snu zdát. Plátno *Smrt Orfeova* z roku 1931, autorkou do souboru snových obrazů přiřazené, poučený čtenář interpretuje jako ikonograficky věrnou, formálně odlišnou interpretaci stěžejního díla klasika symbolismu Gustava Moreaua z roku 1865. Je škoda, že obrazová část nejde i tímto analogickým směrem.

Vydání Štyrského *Snů* z roku 2002 je obohaceno velmi podstatně i o zdánlivě volné, na záznamech snů nezávislé obrazy a kresby, které mají se stávajícím souborem souvislost. Janě Šmejkalové se podařilo původní soubor doplnit a vytvořit na jeho bázi obrazový esej, aktualizující záměr autora vzhledem k posunutým hranicím společenských konvencí na začátku nového milénia. Edice se neřídí logikou deskriptivní „monografie“ autora jakožto umělce, ale ponechává divákovi možnost samostatné interpretace Štyrského tvůrčího procesu. Ten vychází ze svých snů a představ, sublimuje je vůlí vytvořit výtvarné dílo, tvoření je prostředkem katarze. Kresby, obrazy, fotografie, které Jana Šmejkalová do souboru přiřadila, jsou pro vnímavého čtenáře a především diváka bohatou četbou, do níž je třeba investovat i představy, vize, sny vlastní. Výrazněji než artefakty však v souvislosti s tematikou snů působí dokumentární záběry ze zákoutí Štyrského úmrtní ložnice, kde se po švankmajerovském způsobu vynořují objekty, v jejichž jinou než snovou existenci bychom v kresbách ani obrazech neuvěřili.

Jana Šmejkalová možná nepřesvědčí zcela ve svých teoretických interpretacích, ale je autorkou obrazového eseje, který nesporně obohacuje a někdy rozšifrovává složité Štyrského dílo i osobnost. Věříme zcela jejímu tvrzení, že „Jindřich Štyrský svými sny otevíral mnohem zásadnější prostor, než je dobré surrealistické dílo“.

Pavel Ondračka

recenze

I surrealistou je ten, kdo se jím cítí být

Radim Kopáč □ *Je tu nejdrahoccennější hlava.*
Rozhovory od surrealismu k surrealismu, Concordia, Praha 2003

Co je surrealismus? Je dnes ještě životaschopný? Existuje rozdíl mezi současným surrealismem a surrealismem třicátých let, když podle slov experimentátora Josefa Hiršala „bretonovská ortodoxie už dávno neplatí“? Co pro surrealistu znamená surrealismus? To jsou jen nemnohé otázky zajímavější publicistu, kritika a editora Radima Kopáče (1976). „Fascinuje mě avantgarda. Možná proto jsem chtěl načrtnout tu čáru mezi první republikou a současností. Pokud vím, formou rozhovoru se o to nikdo nepokusil,“ vysvětluje autor čtrnácti rozhovorů, které byly otištěny zatím jen časopisecky (*Tvar, Uni, Nové knihy, Psi víno, Host, Literární noviny*)

v rozmezí let 2000–2003 a nyní vycházejí knižně pod titulem *Je tu nejdrahoccennější hlava — Rozhovory od surrealismu k surrealismu*. Nejstarší je s Ivem Medkem Kopaninským, nejmladší s Alenou Nádvořníkovou — ten je publikován vůbec poprvé.

Rozhovory formulované jako pokusy pátrat po neznámých místech alternativní literární tvorby se snaží pochopit vývoj a proměny surrealismu různých osobností (Vladimír Borecký, František Dryje, Pavel Řezníček, Roman Erben, Josef Hiršal, Petr Turek, Eduard Vacek, Ivo Vodseďálek, Miroslav Wanek), včetně jejich současného odmítavého postoje k surrealismu (Petr Král, Stanislav Dvorský, Roman Erben). Protože Kopáč zpovídal i exilové autory (Erben, Král), máme možnost nahlédnout na německý knižní trh a na rozklad francouzské surrealistické Skupiny po Bretonově smrti. Zajímavé je i srovnání rumunských a francouzských surrealistů, z něhož vycházejí Rumuni jako „nejživější, nejdobrodružnější, a dokonce i nejdilirančnější Skupina mezinárodního surrealismu“, cituje Petr Turek, který vedl tři roky nakladatelství KRA, poválečného člena

pařížské surrealistické Skupiny Sarane Alexandriana.

Surrealismus je nejčastěji chápán jako stav ducha, „způsob myšlení, život, morální kodex“ (I. Vodseďálek), nikoli jako škola či doktrína. Surrealisté se vcelku shodují v myšlence, že surrealistou je ten, kdo se jím cítí být, a surrealismus tady bude do té doby, dokud bude žít jediný surrealist. Podle Josefa Hiršala „surrealismus přitahoval fantastičnem a metaforou, konkrétní poezie racionalitou a lingvistikou“. Surrealismus je kolébkou patafyziky, grotesky, černého humoru, a záleží na každém umělci, jak naváže na původní hodnoty — lásku („bez znalosti Sada se nelze vypořádat s meziválečnou avantgardou“ — tragicky zesnulý nakladatel Aleš Pech), svobodu, revoltu —, a jakým způsobem hledá nadreálno v reálnu, třeba i tak, že se přehoupne k punku, dada, alternativní hudbě uchovávací si svůj „protiměšťácký, protikonzumní, protisnobský“ charakter

(M. Wanek). Imaginace je volnou vstupenkou do surrealistického podzemí: pro Vladimíra Boreckého by bez imaginace nebylo komiky, pro šéfredaktora surrealistické revue *Analogon* Františka Dryje „imaginace není surrealistická či nesurrealistická, to je velký omyl, imaginace je jen jedna — obdobně jako třeba schopnost snít“. Stanislav Dvorský je zase přesvědčen, že bez „určité vnitřní horečky [...] nic kloudného nevzniká“, a vidí podobnost jazzu a poezie.

Obraz surrealismu asi zůstane navždy roztříštěný a rozhovory nenahradí odbornou studii, jejich cena spočívá v intimitě (vzpomínka Petra Krále na Toyen) či konfrontačním tónu. Například označuje-li Ivo Medek Kopaninský Jana Švankmajera za inkvizitora, který Kopaninského vyloučil ze Skupiny za dvacet minut, a přitom on mu pomáhal horko těžko se v roce 1969 do Skupiny dostat, nedozvíme se sice proč, ani stanovisko druhé strany, protože rozhovor s Janem Švankmajerem v knize chybí, ale stali jsme se svědky boření mýtu. Je škoda, že právě Švankmajerovi se v publikaci neocitli, snad v budoucnu společně s mladší generací, jako je Typlt, Solařík, Jařab, Ingr, Pinosová. Kopáč sám říká, že chtěl mít v knize autorů víc, ale někteří rozhovor odmítli, k tvorbě jiných hledá klíč zatím on sám, tedy i jeho výběr je víceméně osobní. Na rozhovorech je to naštěstí znát, sympatický je také fakt, že se Kopáč drží a vrací k tématu, nechce rozhovor rozvolnit k bezbřehosti, někdy samozřejmě za cenu toho, že nereaguje na repliky zpovídaných — zejména v případě Aleny Nádvořníkové si tuto nevýhodu uvědomíme, podle mého názoru je tento rozhovor vůbec nejméně podařený. (A ještě jedna připomínka: Nápad představit umělce imaginárními portréty fotografa Aloise Nožičky je zajímavý, ale přesto se domnívám, že by knize slušely i klasické realistické podobizny.)

Rozhodl-li se Radim Kopáč pro avantgardu — chystá například

i rozsáhlý rozhovor s nedoceneným českým surrealistou druhé poloviny dvacátého století Janem Řezáčem —, můžeme očekávat, že se nám otevrou dveře přibouchávané neporozuměním a nevěšmavostí. Vždyť surrealismus, podle Kopáče „krásná hračka pro dospělé“, je krajina, jíž denně bloudíme, aniž jsme schopni si to uvědomit. Většina z nás v noci, ti odvážnější i ve dne. A podle Pavla Řezníčka „teoreticky [...] můžeme vyšťourat nějaký ten surrealistický okamžik v díle každého autora“. Přesvědčit se o živosti surrealismu můžeme i v nedávno vydané surrealistické antologii *Letenka do noci*.

Lenka Sedláková

recenze

František Drtikol: Bez názvu (Umění fotografické), 1934, 16 x 11,5 cm, brom

I nevšední pohled na kolonizaci Austrálie

Peter Carey □ □ *Oskar a Lucinda*,
přeložil Jan Slíva, Fraktály, Praha 2003

Příznivci současné australské literatury a zejména jejího čelního představitele Petera Careyho měli v roce 2003 příležitost k radosti hned dvakrát. Po českém překladu jeho předposlední knihy *Pravdivý příběh Neda Kellyho a jeho bandy* (True History of the Kelly Gang, 2001) máme možnost nechat se unést dalším velkým příběhem z dalekého kontinentu. Román *Oskar a Lucinda* (Oscar and Lucinda, 1988) připravilo k vydání nakladatelství Fraktály, které svou novou ediční řadou zaplňuje mezery v českých překladech australské literatury.

Peter Carey patří k tzv. nové vlně modernistické literatury v Austrálii. Počátkem sedmdesátých let byly jeho povídky zařazeny do dnes již legendární antologie *Nejkrásnější lži* (The Most Beautiful Lies, 1979) a spolu s dalšími čtyřmi kolegy — Murrayem Bailem, Michaellem Wildingem, Frankem Moorhousem

a Morrisem Luriem — představil nový směr, kterým se měla australská literatura v poslední třetině dvacátého století ubírat. Jejich tvorbu charakterizuje především tendence k experimentování jak s formou, tak s obsahem a odmítnutí předchozí literární tradice australského realismu a nacionalismu. Přestože se Peter Carey ve svých dílech jakoby obrací „ven do světa“ a stává se prototypem australského umělce, jenž oslovuje široké mezinárodní publikum, jeho tvorba je úzce spjata s dějinami a kulturou této bývalé trestanec-ké kolonie. Carey, natrvalo usazený v New Yorku, patří k těm autorům, kteří i přes svůj dobrovolný „exil“ a kritiku oficiální australské historie, již často charakterizují neúspěchem a porážkou, paradoxně šíří do světa nikoli „více mezinárodní“ prózu (jak často požadují velké nadnárodní vydavatelské domy), ale texty z velké části inspirované historií, mýty a kulturou Austrálie. Úspěch této neúmyslné strategie potvrzuje udělení dvou cen Booker Prize, právě za *Pravdivý příběh Neda Kellyho a jeho bandy* a *Oskara a Lucindu*.

Oskar a Lucinda je velký román. Je zároveň tradiční i netradiční, přesně podle Careyho snahy skloubit románové tradice devatenáctého a dvacátého století. Odkrývá jednoduchý příběh, přesto je to velmi komplexní dílo. Čist *Oskara a Lucindu* pouze jako příběh nenaplněné lásky mezi dvěma atypickými hrdiny by bylo prvoplánové. Román je vystaven na několika tematických rovinách: důležitou roli tu hraje náboženství, jež je předmětem Careyho jemné, leč všudypřítomné ironie, vášně (nejen milostná, ale hlavně ta hráčská), komplikovaný vztah Austrálie ke svému dávnému vzoru Anglii a těžko se rodící identita nového kontinentu. Důležitou postavou románu je krajina, jež svou nehostinností i specifickou krásou charakterizuje jedinečnost Austrálie. V neposlední řadě se Carey, bohužel pouze okrajově, pokouší vypořádat s temnou skvrnou australské historie — genocidou domorodého obyvatelstva.

K zajímavým prvkům patří fakt, že kostru románu tvoří stejnou měrou mužský i ženský pohled na kolonizaci a zrození nové civilizace, protože, jak známo, žen se dlouho nikdo na jejich názor neptal. Úvodní kapitoly věnované Oskarovi tedy záhy střídá příběh Lucindy, aby se posléze oba spojily v jeden celek. Zdánlivě tradiční pojetí narativu je narušeno místy až absurdními prvky: Oskar „prozře“ díky vánočnímu pudinku, opustí otce a jeho náboženský fanatismus, aby se vzápětí se stejným fanatismem stal anglikánským knězem a přivydělával si sázením na koně (jak jinak než „z Boží vůle“). Lucinda, kterou v dětství omámilo kouzlo skleněné „slzy prince Ruperta“, se

v osmnácti letech rozhodne utratit dědictví po zemřelých rodičích, koupí továrny na výrobu skla a pro změnu propadne hře v karty.

Jako by hazard byl Careyho posledním trumfem. V románu má nadmíru symbolickou roli. Pro Lucindu znamená svobodu — především svobodu být sama sebou ve společnosti, která nemá pro finančně nezávislou neprovdanou ženu pochopení. Pro Oskara sázení znamená důkaz Boží existence: „Celý náš život je sázka. [...] Sázíme na to, že existuje Bůh.

V sázku dáváme vlastní život. Propočítáváme své vyhlídky, možný výnos, šance na to, že jednoho dne dojdeme spasení. [...] Je to tak! Musíme prosázet každický okamžik, který je nám vyměřen. Musíme vsadit všechno na to, že On existuje, i když nemáme důkaz.“

Vášně obou hrdinů pro hazardní hry je v ostrém kontrastu s jejich nevinností, čistotou a idealismem. Uzavření riskantní sázky o stavbu skleněného kostela, která jim má pomoci nalézt společné štěstí, je jen dalším z autorových ironických paradoxů. A navíc příběhy Petera Careyho nepřejí happy endům...

Careyho pokus o rekonstrukci dějin kolonizace Austrálie (podobně jako je tomu u *Pravdivého příběhu Neda Kellyho*) je zároveň pokusem o dekonstrukci potenciálu historické fikce sloužit nacionalistickému mýtu. Careyho pohled na období formování australské identity je neobyčejně kritický, často charakterizuje australskou společnost jako zkorumpovanou, nevzdělanou, buranskou, bezbožnou. Jde tak ve šlépějích postmoderního a postkoloniálního trendu „přepisování dějin“, tedy zpochybňování oficiálního historického diskursu, ať již připomínkou genocidy páchané na domorodcích, neúcty ke krajině anebo násilné, destruktivní a vůbec ne hrdinské minulosti. I přesto je toto drsné jádro obaleno slupkou velmi poutavého

a snadno plynoucího příběhu, který jistě zaujme nejširší publikum. Románová celistvost, symbolika, časté odkazy na australskou historii

a kulturu spolu s vynikajícím vykreslením charakterů obou hlavních postav pak uspokojí i nejnáročnější čtenáře.

Martina Horáková

r e c e n z e

periskop

zahrada michala gabriela,
lukáše rittsteina
a barbary šlapetové

Skrytým tématem výstavního života posledních let se stala schopnost zavedených osobností českého umění reflektovat svou dobu a obstát v konkurenci mladších generací. Asi nejvíce je dnes propírána životaschopnost generace osmdesátých let, té části, která byla soustředěna do manažersky řízené skupiny Tvrdohlaví a která má svůj prezentační a prodejní prostor ve stejnojmenné galerii uprostřed Prahy. Tvrdohlaví si přibírají do výstav umělce mladší generace. Je to chytré, ale i riskantní. V podmínkách tržní konkurence se oživuje zmizelý étos mezigenerační spolupráce osmdesátých let, nicméně na půdě mateřské galerie méně výrazné prezentace „domácích“ při srovnání s „hosty“ zanikají. Při přátelsky koncipované výstavě Zahrada z počátku roku 2004 Michal Gabriel společně s Lukášem Rittsteinem a Bárou Šlapetovou přenesli do výstavy spolupráci při projektu návrhu pavilonu indonéské džungle v pražské zoo z roku 2000.

Lukáš Rittstein se odlišil výtvarně závažností umění osmdesátých let důslednou prací s asambláží. Jeho první instalace se ostatně objevovaly jakožto dětské práce v obrazech interiérů Michaela Rittsteina. Hravost se stala konstruktivnější po klíčové zkušenosti, kterou byla spolupráce na výstavě Zdeňka Pešánka. V galerii Tvrdohlavých představil prostorovou kompozici Pac a pus, rozehranou do všech stran. Lukáš Rittstein uchvacuje schopností prostorového pojetí a brilantností asamblovaných výlevků coby očí ve skelné tkanině s polyesterovou pryskyřicí. Problémem je však sama asambláž, roztomilá v menším měřítku, hrozivá v monumentu. Velký formát si vyžaduje podstatnější význam. Není třeba křečovitých pojetí, kterých dosahoval v obdobných objektech „živočišné výroby“ Kurt Gebauer. Otázkou je sama koncepce takového plastiky, zda je provedení v asambláži záměrem, anebo nouzovým řešením.

Jednoznačně působí zakotvení Michala Gabriela v tradičních materiálech. Gabriel považuje práci v materiálu a jeho „jazyk“ za podstatnou součást sochařství. Možná i proto v expozici bezpečně ovládl prostor, jehož zadní část vyplnil objektem Lukáš Rittstein a který po stěnách navíc flankovala obrazy Bára Šlapetová. Tyto malby, působící lépe ve webové prezentaci, se v realu stávají zaměřitelnou dekorací, a nikoliv výpovědí o globálním světě. Přesvědčivější jsou její digitální obrazy se snovým viděním.

Michal Gabriel svou prezentaci nakomponoval do tří celků, sahajících od „sculpture designu“ přes sochařský objekt k tradiční soše. Za „sochařský design“ lze označit individuálně tvarovaná křesla, jejichž povrch je členěn, podobně jako u klasicky chápaných soch tygrů, rozpůlenými skořápkami. Zvířata mají v sobě vnitřní napětí a sílu, antiiluzivní pojetí povrchu podtrhuje jejich dekorativnost. Nejrozsáhlejší a vnitřně nejvíce procleněná je kolekce drobné skulptury. Ačkoliv v některých obdobích dokázal být Michal Gabriel snad až příliš vážný, uměl svá velká dřeva odlehčit třeba objekty s motýly. S hravostí Lukáše Rittsteina souvisí jeho drobná skulptura Vrtačka. V sériích vegetabilních tvarů se pohybuje sochař v typické, téměř secesní stylizaci, mezi rostlinou, mandragorou a figurou. Nejprůtlačivější je však série, v níž na první pohled nelze rozeznat, zda jde o opravdovou zeleninu, nebo její plastický odlitek, anebo o solidní práci v bronz. Právě v těchto artefaktech, roubovaných na zdánlivě efemérní, leč bronzové sokly, se autor díky pečlivé rukodělnosti dokázal odpoutat od českého prokletí, kterým je snaha o zdůraznění intervalu mezi realitou a jejím obrazem, snaha o „uměleckost“. Michal Gabriel se najednou jeví jako příliš zručný modelér, než aby považoval za nutné dávat to najevo. Ve schopnosti přijmout jakoukoli veřejnou zakázku a volně a bez předsudků se pohybovat mezi designem a soukromou volnou tvorbou připomíná snad jen Jaroslava Horejce. Michal Gabriel se v souvislosti s mladšími autory jeví v minulosti zakotvený, ale neustále se proměňující sochař, zatímco Lukáš Rittstein jako kdyby ukotvení svého nepochybného talentu stále hledal. Těžištěm jeho spolupráce s Bárou Šlapetovou jsou ostatně projekty, jejichž význam se odehrává mimo artefakty.

Pavel Ondračka

recenze

poněkud nudná příznivkyňě
vyblýskaných toalet

J. P. Donleavy □□□*Dáma, která měla ráda čisté záchodky,*
přeložila Michala Marková, Argo, Praha 2003

Rozesílání recenzních výtisků má své výhody — člověk se například dostane k zajímavému titulu, který by mu v množství knižní produkce třeba unikl nebo který by si prostě nekoupil. Má také nevýhody — když se recenzentovi dostane do rukou kniha, u níž si pokládá tři základní otázky: 1. proč ta kniha byla vůbec napsána; 2. proč byla přeložena; 3. proč o ní vlastně píše. To je bohužel případ recenzovaného titulu. Nejjednodušší je odpověď na otázku číslo 3: protože jsem knihu k recenzování dostal.

Dáma, která měla ráda čisté záchodky je rozměrná povídka o ženě po čtyřicítce, kterou opustí manžel, přijde o majetek, začne pracovat, vyhodí ji z práce, už to vypadá, že to celé ukončí vlastní rukou, když vtom... Vtom přijde happy end a chudičká pointa o tom, jak je dobré mít zálibu v čistých záchodcích. Kdyby měla povídka šest stránek, byla by možná stravitelnější. Bohužel má stránek desetkrát tolik.

Přítomná téma vypadalo tak slibně — kdyby je autor dokázal zpracovat aspoň trochu vtipně a nápaditě. Je to napsáno příliš všedně a roztahaně, než aby to mohlo bavit. Hlavní hrdinka je na jedné straně příliš šedá a na druhé straně příliš výstřední, než aby se s ní čtenář (či spíše čtenářka v jejím věku) mohl(a) ztotožnit. A pointa je příliš pitomá, než aby mohla ospravedlnit předcházející stránky. Jediné, co banálně napsanou historiku trochu ozvláštňuje, je absence interpunkce. Nápad to je ovšem zcela samoúčelný a nezdůvodněný. Jako by si autor myslel, že když se zdeformuje jazyk, použijí slova jako *šukačka* nebo *kozy* (atp.), hned na nás vykoukne moderní próza. Prostě se jen spletl, takhle moderní literatura nevypadala nikdy.

Ale buďme aspoň trochu pozitivní: Donleavyho povídka lze doporučit — všem spisovatelským adeptům, aby se podívali, jak nepsat, jak to dopadá, když je autor fádni, když se snaží psát vtipně, aniž by měl smysl pro humor; jak to vypadá, když próza postrádá gradaci či svěžejší detaily; jak se chová literární hrdinka, která je lhostejná nejen svým přátelům, ale i čtenářům... Nejtupnější na celé knize je reklamní záložka, kterou lze brát jako geniální mystifikaci, neboť *Dáma, která měla ráda čisté záchodky* vynívá přesně opačně, než jak ji ta superlativa charakterizují.

A k úvodním otázkám: 2. nevím; 1. nejspíš aby si rychle do bibliografie připsal další položku a mohl se věnovat něčemu zají-

mavějšímu. To má ostatně společné s recenzentem: odkládám Donleavyho knihu, vypínám počítač a jdu vyvenčit psa...

Michal Sýkora

I extrémní vnitřní zkušenosti

Georges Bataille □□□ *Vnitřní zkušenost, Metoda meditace,*
přeložil Josef Hrdlička, Dauphin, Praha 2003

Georges Bataille je pozoruhodnou osobností francouzské kultury. Zejména jako básník, literát a esejista dokázal zaujmout nevšedními texty. V této knize je však jeho ambice spíše filozofická, a ačkoliv předmět jejího zájmu, tedy vědomí, nelze prohlásit za výhradní území filozofie, autor se pokusil s tímto tématem vypořádat právě touto cestou. Zřejmě dobře věděl, proč tak činí, vždyť se jedná o jeden z nejzákladnějších a zároveň nejzáhadnějších stavebních kamenů filozofie.

Právě proto je však nutné se v těchto nevyzpytatelných oblastech pohybovat s největší opatrností. Zatímco literatura či poezie mnohdy nepotřebují rozlišovat formu a obsah, neboť obojí v nich často a záměrně splývá v jednolité estetický prožitek, ve filozofii je tomu jinak. Pro filozofa je kniha pouze stínem myšlenky, která sama zůstane ostatním skryta, a tedy i oddělena od své písemné formy. Aby byla kniha schopna myšlenku zachytit co nejdříve, musí splnit určité nároky ve vztahu obsahu a formy. Jde přece především o komunikaci, o umění sdělit. Pak ale záleží samozřejmě také na tom, kdo je příjemcem sdělení.

U Bataille to zřejmě budou hlavně ti, kteří se dokáží ztotožnit s autorovým stylem myšlení, dokáží si v jeho slovech najít vlastní zkušenost. Obdobné prožívání světa nacházíme u existencialistů: „Učím umění, jak úzkost změnit v rozkoš“, „oslavovat ji“ — v tom je celý smysl této knihy.“ Dílem se line jemný tón vnitřní rozpolcenosti, která se jednou nakloní

k okraji extáze, jindy k okraji zoufalství. To je vlastní většině tvořivých duchů v dějinách a patrně právě tito nepočtení rozpolčení géniové jsou cílovou skupinou, kterou chce nakladatelství spolu s autorem oslovit (soudě alespoň podle nízkého nákladu). Autor se totiž přes své individuální hledisko naplněné utrpením nepřenáší, nedospívá dál, než kde

v knize začíná. Kniha je tak statickou mapou vnitřního světa spojeného

s urputným hledáním, jež se samo zbavuje možnosti nalezení. Tento svět bloudících obrazů a myšlenek bude jistě stát za povšimnutí každému, kdo se narodil se schopností pochybovat.

Ale ani člověk jen málo se pohybující nad horizontem všedních starostí by jistě nemusel litovat úsilí vynaloženého k přečtení této knihy. Je nepopíratelné, že pokud něčím Batailleova tvorba oplývá, pak je to odvaha

v myšlení, v autenticitě vnitřního prožitku, které jsou snadno nakažlivé. Znáte snad něco podnětějšího pro člověka konzumní doby? A také únavnějšího? To je patrně důvod, proč od této knihy většina lidí uteče, pokud se vůbec odhodlali po ní sáhnout. Hlubiny vlastního bytí jsou znepokojivým neznámem skrytým ve tmě. Autor tuto tmu neprosvěcuje, pouze mobilizuje sílu zvědavosti k pobytu v ní, a zbytek nechává na čtenáři.

Filozof by v knize jistě našel mnoho inspirace, tedy pokud nepatří do tábora zarputilých racionalistů. Z přísně racionalistického hlediska by totiž toto dílo neplatilo za argument filozofické váhy. Jak sám autor přiznává, je to dílo značně nesystematické, návaznost částí je spíše obecná, autor nerozvíjí přísně jednu myšlenku za druhou, nýbrž spíše poeticky

a nezávazně vyobrazuje svou vnitřní zkušenost. Celá kniha pak působí dojmem, že si autor chtěl psaním pouze ujasnit své vnitřní prožitky. Jen málo se proto snaží vyjít čtenáři vstříc srozumitelností. Téměř každý odstavec, někdy snad i jen věta jako by chtěly aspirovat na obsáhnutí celé skutečnosti. To je jistě přínos pro poezii, filozofie však vyžaduje přece jen víc než subjektivní přiblížení, jakkoli esteticky zdařilé.

Nutno však dodat, že co lze autorovi vytknout z hlediska obecné filozofie, to on sám této poněkud zkostnatělé vědě vrací i s úroky. Zkoumá totiž problematiku vědomí s takovým vnitřním zápalem, že je snad nemožné, aby se nedobral něčeho zásadního. To zásadní skutečně v knize obsaženo je a nehledě na formální nedostatky je Bataille jedním z mála myslitelů, kteří vůbec našli odvahu a vůli k výkonu, jenž se neomezuje pouze na námahe intelektuální, ale vyžaduje skutečně životní vypětí. Extrémní poloha prožitku skutečnosti nám o její povaze dokáže povědět víc než sebedešší logická analýza. Knihu bych proto rád doporučil akademickým filozofům; obávám se však, že by se nesetkala s porozuměním.

Batailleův styl vyžaduje předporozumění, protože pokud alespoň intuitivně nepoznáte směřování jeho textu, prostě do něj nebudete vpuštěni. Tato kniha proto najde své čtenáře hlavně mezi autorovými věrnými obdivovateli, kteří mu jistě rádi odpustí drobné prohřešky proti nárokům filozofické literatury. Je totiž mnoho knih, které se různými cestami zabývají extrémními vnitřními zkušenostmi, některé lépe, jiné hůře, ale žádná tak, jak to činí *Vnitřní zkušenost a Metoda meditace* George Bataille.

Kniha nechce a nepotřebuje zaujmout líbivým obalem. Měkká vazba je vyvedena ve dvou tónech šedi a černé barvě. Názvy obou částí, tedy *Vnitřní zkušenost a Metoda meditace*, jsou autorem chápány synonymně, odtud snad také pramení jejich obsahová a stylová nerozlišitelnost.

František Doležel

recenze

I melancholické meditace

Alphonse de Lamartine □□□□ *Básnické meditace,*
přeložila Zuzana P. Krupičková, Mladá fronta, Praha 2003

Díky překladu Zuzany P. Krupičkové se k českému čtenáři poprvé dostává úplné vydání Lamartinových *Básnických meditací* (*Méditations poétiques*, 1820). Útlá sbírka Alfonse de Lamartine, autora tradičně považovaného za prvního z francouzských romantiků, čítá celkem čtyřiatdvacet básní. Nejslavnější z nich („Jezero“, „Samota“ či „Večer“) vycházely dříve pouze časopisecky nebo ve výběrech v překladech J. Vrchlického, A. Heyduka, V. Durycha či V. Mikeše. Že úplný překlad *Meditací* vychází až nyní, svědčí o tom, že v povědomí našich čtenářů zůstával Lamartine často ve stínu svého slavnějšího nástupce Victora Huga. Přesto byla jeho prvotina ceněna velmi vysoko.

F. X. Šalda, podobně jako Václav Černý, spatřovali v *Básnických meditacích* to nejlepší, co se ve francouzské romantické poezii

ve své době zrodilo.

Sbírka, která se ihned po svém vydání těšila velkému zájmu francouzské veřejnosti (během sedmi měsíců bylo rozebráno na deset tisíc výtisků, na konci roku 1822 pak vyšlo deváté, rozšířené vydání), nepřinesla po formální stránce vpravdě nic převratného. Lamartinovy důmyslně propracované, uchu lahodící verše totiž vycházejí z tradičních klasicistních útvarů, ať už je to alexandrín či dithyramb. Na rozdíl od dřívějšího klasického básnění se tu však zřetelně objevují verše rodící se ze skutečného vnitřního prožitku autora. Do Francie doby císařství, uvyklé na monumentální patos ód a oslavných hymnů, se tak dostává nový, svěží závan spontánní intimní lyriky.

Hlavním tématem Lamartinovy sbírky je pocit rozčarování a marnosti, umocněný tragicky skončivší láskou, ústící v hledání útěchy a naděje v Bohu. Básník, ponořen do svého žalu a zoufalství, se se svou samotou uchyluje do přírody, k tichému jezeru, skalám a lesům, touží zastavit překotný běh času a uniknout do šťastných vzpomínek. V básni „Nesmrtelnost“ (L'Immortalité) oslovuje smrt jako „spasitelku shůry“, pomocníka v bolesti seslaného od „laskavého Boha“. Ve víře, stejně jako v hloubi náruče přírody, se snaží zachytit paprsek naděje pro svou existenci. Víru však nechápe jako laciný lék, snadný prostředek k dosažení klidu duše, po kterém tolik touží. Jeho nitro je často plné bolestných pochybností, neví si rady se smyslem pozemského utrpení („Ó náhodo, jsme výtvozem tvých marnivostí? / Či, krutý Bože, je nám trpět povinností, / abys byl oslaven?“, s. 36). Obraz lidské nemohoucnosti vyvstávající z Lamartinových veršů se však bouřlivácky nevzpírá svému osudu. V básni „Člověk“ (L'Homme) dokonce přímo polemizuje s byronovskou romantickou vzpourou proti Bohu a vyjadřuje odhodlání k pokoře, k „božskému otroctví“.

Jak vidno, Lamartinovy verše rozhodně nejsou již jen zažloutlým gestem romantického básníka meditujícího o pomíjivých otázkách, jež si klade jeho rozbolavělé nitro. Přinášejí hloubku tázání, které je věčné, a oslovuje tedy i dnešního čtenáře. Ten jistě ocení i zdařilý, rytmicky i věcně věrný překlad

Zuzany P. Krupičkové.

Klára Krejčí

recenze

stöhrova třetí čili umění umět
a umění neumět

Martin Stöhr □ *Přechodná bydliště, Host, Brno 2003*

Bude to bolet, ale říci se to musí: Martin Stöhr (nar. 1970) vydal tři sbírky, přičemž každé následující jako by do té předchozí něco chybělo. Druhá vůči první strádá především tím, jak se básníkovo vidění — v prvotině tak ostré a rozhraničující — občas stěhuje do gnóm, tedy do jakýchsi pojmových definitiv. Třetí vůči druhé zase ztrácí na celistvosti. Stöhr se v ní potřebuje rozprostřít do šíře. Jako by si zkoušel, čeho je schopen a jak lze nazívat s poezií jakožto jistou sumou inspirací i „úkolů“. Má to těžké! Je totiž typem básníka, kterému je svět dán proto, aby v něm bylo objeveno to záračné. Ve chvilkových průhledech, často jakoby i mimoděk, zahlédnout věčnost; střetem několika málo slov, často jakoby nenadálým, dát povstat něčemu magickému; v krajině okolní *najednou* uvidět krajinu, která tu sídlí od věků a už napořád. Takovému básníkovi je poezie svátek a div, a proto lze tušit, že se mu bude jen těžko sžívat s všedností. Ale zase — ký žal a ký stesk —: na všednost a každodennost reálného času

a místa jednou dojít muselo, nechtěl-li básník skončit jako těžkomyslný patetik či epigon sebe sama.

Stöhr si tento přechod řeší na dvojitý způsob: tím, že se rozestírá do šíře, a změnou optiky i tématu. Tři oddíly jeho sbírky jsou docela rozdílné. V prvním stojí svému předchozímu typu nejbliže, ale i tady prostor zrealňuje, z krajin se přešlo do města, z vnějšku více dovnitř, žije se v čase usazeného partnerství ze dne na den. Avšak i tady stále básníkův zrak nasazuje na to, aby se mu pořád dařilo uvidět to, co je v dané chvíli „poprvé“, nebo to, co povstává „najednou“, v rozryvném okamžiku, který se již nevrátí. Ano, je to všednost, ale jakožto skrytý rezervoár slavností

a zázraků. I v pivovaru, který od náměstí „sprostě páchne“, je cosi podmanivého, stejně jako ve stoce za továrnou, jež „tiše se posouvá“, jako by se hýbala věčnost, pomalu, v lenivém rytmu tichého spění. Čas unyle plynoucí všednosti je tu překládán na čas vteřinových průhledů, jakož i na čas nekonečného opakování téhož. Linearita, náhlost a cykličnost se tak ocitají v zákrytu. Věcem, chvílím a situacím se tu hledá jakoby trojí rozměr: to, čím jsou banální a pomíjivé; to, čím jsou neopakovatelné; a to, čím jsou věčné. Stalo se to tady, ale mohlo se to stát kdekoli; stalo se to mně, ale stejně tak se to mohlo stát komukoli. Toto je ostatně u Stöhra nejsilnější — neosobní a přitom smyslově velmi určité vidění.

Ve druhém oddíle se posouváme více k poezii, k jejímu údělu, také k vlivům a inspiracím. Nastal zkrátka asi čas, kdy je potřeba si konečně napsat svou *ars poetica*. Je třeba se vypsát z toho, že i já patřím do tohoto společenství a že jsem na sebe přijal jeho úděl. Dobře, proč ne. Stöhr však s tímto úkolem do sebe nasál i ducha bezstarostné lehkosti. Tím, jak si uvolňuje ruce, se mu jeho básnění rozžívá chvílemi až závratnými: motivky se k sobě řadí jakoby samy, báseň se rozpíná do šíře a často do stylu až překvapivě zdobného: „Složitě vitráže oken / před polednem. / Vůně v jemných siluetách. / Potěžený smysl tvaru.“ Tohle pokoušení pékností je u Stöhra už od jeho počátků, ale zdálo se mi, že vždy se mu básník dokázal účinně ubránit. Do soukolí, které se už už rozjíždělo k tomu, aby předvedlo útěšlivou náladu, básník na poslední chvíli hodil hrst písku; soukolí se zadržlo, místo útěšlivé nálady vznikl stýlý obraz. Teď však jako by Stöhr tuto „náladobornou“ schopnost ztrácel. Nálada se mu odpoutává od obrazu.

Třetí oddíl vyplňuje delší skladba „Lullaby“ čili ukolébavka. Duch lehkosti pokračuje, navíc zde básník svou poezii prošpikovává odkazy na literaturu, zašifrovanými citacemi a parafrázemi. Jako by si potřeboval projít poezii a rozestřít si ji před sebou jako vzorkovník stylů. Pokoušení

lehkostí Ivana Blatného (tomu se tu dostává i ukryté citace: intertextového pozdravu) se nekladou překážky; touhu psát silné obrazy nahrazuje touha dělat pěkné verše. Přidavná jména, na něž byla Stöhrova poezie skoupá, vstupují do textů podle okamžitých potřeb a v množství více než hojném. Snaha po větší komponovanosti, po výpravnějším aranžmá proměňuje poezii v básnění. Ten, kdo stál kdysi cele ve službách obrazu a vidění, pociťuje touhu po tom, aby se ukázal, předvedl svůj um, svobodně se rozbánil do nálady, siluety. Přibylo apartnosti: „Pastýrko popela / a okvětního vánku, / zůstaň, přijde hodinář...“ Že by „syndrom Borkovec“? Ten také po uhrančivých verších svých začátků přešel na náladotvornou „poezii pro dámy“, tj. verše lehké, elegantní, kultivované... a snadné.

Martin Stöhr bezesporu umí. A umí i ve své třetí sbírce. I v ní jsou místa obrazně silná a uhrančivá, třeba toto: „Půlnoční hodina zpěvu. / Tak i tak... Šplouchání / mřenek v hodinách.“ Škoda jen, že si básník své umění tak moc potřebuje užívat. Jednou to však asi přijít muselo. M. Stöhr zkrátka dospěl do stadia, kdy si řekl: kruci, vždyť jsem básník, tak co bych se s tím skrýval. Zdá se mi však, že cesta, po které se básník *Přechodných bydlíš'* vydává, není cestou pro něho, pro jeho typus. Jinak řečeno: kéž by se Martin Stöhr naučil umět neumět, kéž by se mu stal bližší divoch než salonní elegant!

Jiří Trávniček

I maraton panamou

Radek Bittner □□□ *Panama, Carpe diem, Brumovice 2003*

Básnické debuty nejsou zrovna příliš oblíbenou četbou. Knížka se většinou dostane do rukou několika známým a zbytek zůstane ležet ladem. Čtenáři totiž dychtivě čekají na nové tituly známých nebo osvědčených jmen (a vůbec nejlépe jsou na tom sebrané spisy již dávno zesnulých klasiků). Často je to velká škoda, někdy ale musím dát čtenářům zapravdu. V případě Radka Bittnera a jeho *Panamy* však můžeme projít (oproti plochým a rozvleklým veršům některých „zavedených“ a úspěšných básníků) hned několika „prožitkovými dimenzemi“ — od ryze intimních, lyrických a křehkých básní přes verše, které připomínají táborákové drnkání na kytaru a pobrukování nedvědovských hitů, až k básním, jejichž četbu lze srovnat se sportovním výkonem a hektickým vypětím sil. A to je, podle mého názoru, na básnický debut poměrně slušný výkon.

Hned první báseň „Pravěké zvíře“ představuje velice rychlý start, který nedává žádný čas na rozmyšlenou. Je jako výstřel na startovní čáře, po kterém se prostě nemůže váhat, a tak jednotlivé verše vyřezávají vpřed, předávají si navzájem štafetový kolík („jenže mezi stromy / vichřice stínala ještě silněji / s prsty prokřehlými ve vlčí kůži / polomrtvi hladem štveme ho rudou nitku / snad od počátku zimy / tři slova denně tělo jsou nohy a v plicích / tvůj i jeho dech“), až klesnou v úplném vyčerpání („konečně / tam už nemohlo / leželo na boku a rychle sípalo za řevu jdoucího až z břich / vysílení v předklonu dobili jsme to a bez vlády pohlédlí vzhůru“). Podobný „sportovní výkon“ představuje báseň „ale duše“. Tam je dojem nezadržitelnosti navíc umocněn tím, že název básně je zároveň jakýmsi „nultým“ veršem, na nějž teprve navazuje verš první. Tak je celá báseň jednolitým celkem, který se kromě štafetového běhu podobá také procesu varu — nejdříve duše v jemných bublinkách stoupá k povrchu („nakonec vyplave / skrze sklo po celou dobu / chtěla cosi říci / mrkala a držela se / hrdla prsty z chmýří“), poté zbrkle poskakuje na hladině vypouštějíc přitom páru („vypustila koně / pak přeběhla kličkovala vyletěla u stropu se / zastavila na jediné noze“), až nakonec vezme člověk zase všechno pod svou kontrolu („když jsme ji společně / chytili a koupali tak maličkou / v malém popelníku vprostřed nás“).

Všechny básně však nemohou mít tento dynamický a nezadržitelný charakter (který je umocňován samozřejmě hojnější frekvencí sloves). Bittner nás nechává občas vydechnout — a to tak, že nás posadí, nechá zklidnit poplašený tlukot srdce a dá nám poslechnout nějaký ten příběh (jako například v básni „Srpnový poledne“ nebo v básni, která se příznačně jmenuje „dej mi ten příběh“). Vyprávění se může zvrtnout do mnoha různých podob nebo poloh, avšak ani v jedné v sobě Bittner nezapře (snad nespokojeného) Pražáka. Přechází totiž od „sídlíštních výjevů“ („je poledne / a pod schodištěm kluci / s penisem vprostřed sídlíštní / řvou / Kristýno!“) až k obrazům trampíků, kteří ze sídlíštní prchají do přírody. Lidí, kteří se snaží opustit „všechno to špinavé a smrduté — tedy velkoměstské“ proto, aby mohli najít „cosi čistého nebo ryzího“, což může také symbolizovat například malé nevinné dítě v básni „Tříletý kluk“ — „máma v práci otec v hajzlu a hvězdy / nad postýlkou nachytaly světlo“, „dokud neusne / v malinkých ručičkách / všechnu lásku světa“). Přestože čistotu a nevinnost v malých dětech nalézt určitě můžeme, v Bittnerových verších tato snaha vyznívá poněkud klišovitě a vylhaně.

Podobně klišovitě jsou laděny i již zmiňované „trampské“ básně, například: „takže tu stojíš / klimbá se ti ve větru / odnášiš cizí bágly ale / máš ho máš tygra co ten armén / zapomněl ve vlaku pod sedajdou / von / vždycky byl tvůj láska.“ Některé se dokonce zvrhávají až v jakési „nedvědovské variace“, které končí v představách romantické letní noci s nebem plným hvězd a plápolavým plamínkem ohníčku (verše typu „škrtni si mě z vytržené stránky“, „vlak čeká / ta noc šeptá tiše // o lásce / a o zlosti“ nebo „místo jedné hvězdy / spadnou dvě / a my si nebudeme / už nic víc přát“). Podle mého názoru se však můžeme z této rozbředlé „romantiky“ utěšit představou, že Bittner takové verše „nebere zas až tak vážně“. Podobně totiž zachází se slovem „miláček“ — samozřejmě, může to být velice něžné a intimní pojmenování, ale v jistých případech (a to hlavně na veřejnosti nebo i v básních) působí poněkud... infantilně (ostatně jako téměř všechny zdrobněliny). Zároveň však v těchto případech může plnit i jinou funkci, může v sobě obsahovat jistý sebeiro-

nický nádech, který veršům „odlehčí“ a autorovi umožní (alespoň z mého pohledu), aby si udržel jistý odstup od toho, co napsal — typickým příkladem je báseň „krajina bez pilota“: „miláčku / není nic lepšího než jíst banány / v bedně od banánů / co voní banány / cestou do Panamy.“

Jak již však bylo řečeno, jedná se o debut, takže můžeme předpokládat, že časem se Bittnerova tvorba poněkud pročistí a vytríbí. Alespoň do té míry, abychom nemuseli hledat a nacházet podobné „sebeironické odstupy“.

Petra Čecháková

recenze

I sověti a šíma

Jaromír Hořec □ *Půlnoc moskevského času*,
kresby Jiří Jirásek, Iris, Praha 2003

Když Jaromír Hořec (1921) 6. února 1946 recenzoval v Mladé frontě sbírku Ivana Blatného *Tento večer*, ve svém posudku mimo jiné napsal: „Tato poezie, jejíž směr začínáme tušit a objevovat, bude bezpochyby poezie faktů, velká dynamická poezie ‚světa, v němž žijeme‘.“ Představa poezie faktů byla vyslovena, v dalším vývoji — zkomplikovaném jak u recenzenta, tak u recenzovaného — se však tohoto druhu poezie přidržoval spíše Hořec než o generaci starší Blatný. Kdy se tento druh básnického pojetí a vyjadřování stává trvalou součástí Hořcovy poetiky, je obtížné vysledovat, neboť básník byl v minulé společenské éře dvakrát dlouhodobě umlčen, takže dodnes se zpožděním vydává své starší práce. Do zmíněného poetického trendu patří nepochybně jeho sbírky *Testamenty*, *Přísežné svědectví*, *Nelogicky náměsíčná krajina*, *Noclehy pod mostem* a *Půlnoc moskevského času*.

Posledně jmenovaná je odrazem Hořcova turistického výletu do země sovětů v roce 1981. Dobrá polovina básní reflektujících sovětskou komplikovanou a krizovou realitu v tomto roce vznikla, ostatní jsou nejnovějšího data.

Vyjádřit společenský fakt předpokládá přidržovat se běžné společenské reality a používat její mluvy. Tento postup v sobě tají zvýšené nebezpečí prozaizace, která je trvalou hrozbou poezie, té poezie, jež chce žít a přežít. Jaromír Hořec tomuto nebezpečí v nejednom směru podléhá. Jeho báseň „Setkání s Orwellem“ začíná kupříkladu verši: „Před palácem ministerstva inostraných děl rozprostírajícím se v mlze jako postříbřený svítící samovar odklízela brigáda moskevského komsomolu snů.“ Záměrně jsem v tomto šestiverší neoddelil jednotlivé verše rozdělovacími lomítky, aby jednoznačněji vysvitlo, že spíše než o básnické sdělení jde o prozaickou oznamovací větu. Mechanický pracovní úkon, který je zde líčen, pochopitelně vyžaduje obdobný způsob vyjádření, obdobný, nikoli však popisně sdělovací. Hořec jistě povědomí o této sdělovací formě nepochybně má, neboť v závěrečné poznámce píše, že si tyto verše během cesty a po svém návratu „naskicoval“. Tato báseň i některé další („Rudé náměstí“, „Správný čas k smrti“, „Kdo jim dal rozkaz“) o tom svědčí. Skica je jedna věc, tvůrčí akt věc druhá.

To je jeden pól Hořcovy sbírky, ten zápornější a záluďnější. Vedle něho zahrnuje *Půlnoc moskevského času* rovněž ten pozitivní, skutečně básnický, jež představuje především báseň „Světlo oblaků“, jež napodiv pojednává o malíři Josefu Šímovi (napodiv proto, že jinak se stále pohybujeme v sovětském marasmu). Báseň uvádí Hořec těmito verši: „Vzal štětec. Dokořán / otevřel oblakům a šel / po jejich hladinách / vstříc poslům u antiky.“ Nejsem si jist, zda surrealizující Josef Šíma patřil k tvůrcům, kteří byli posvěceni antikou a její kulturou, dokonce o tom pochybuji, ale vstup do básně a báseň sama tvoří to nejlepší, co sbírka obsahuje. Spolu s kratičkou, ale výstižnou „Svatbou“. Domnívám se, že právě v básních tohoto druhu je největší význam Hořcovy poezie faktu.

Autorem obálky a kreseb je Jiří Jirásek. Obálka sama je odpudivá, kresby jsou skvělé a vtipné. Kdybych byl zlomyslný, řekl bych, že Jiráskova obálka koresponduje s prozaizovanou složkou Hořcovy sbírky, kdežto jeho kresby s tím nejlepším, co *Půlnoc moskevského času* obsahuje.

František Všetická

recenze

červotoč

kříšení klasiky

V uplynulém měsíci se na brněnských scénách objevily texty dvou klasiků. Pro slaboučké a planě efektní uvedení české premiéry Shakespearovy hry sporného autorství Jindřich VIII. v režii Stanislava Moší je škoda očí — emotivní nástupy a odchody ze scény a rozkládání rukama ve mně jen prohloubily nechuť k podobným produkcím principálůva nabobtnalého ega. Velmi zajímavé však bylo uvedení jiného klasika. V Divadle v 7 a půl totiž došlo k prvnímu jevištnímu setkání J. A. Pitínského se skandinávskou dramatikou — v někdejšímu útulku HaDivadla, tentokrát s nově objevenou prostorovou orientací hlediště, se hraje Nora H. Ibsena. Pitínský Noru v Brně provedl s již nutnou estetickou distancí a bravurou, která odkryla její další možné světy. Je si vědom, že Ibsenův koncept se s léty vyčerpává. Více než sto dvacet let stará hra Domov loutek, známější pod názvem Nora, se stala součástí kulturního vědomí, její zápletkou modelem s jistotou mírou nevyvratnosti. Režisér vstoupil do vztahu s Ibsenem lehkými nenásilnými posuny, které drama oživují — postavy zde už nejsou jen nositeli symbolických významů a klíči, které by zapadaly do starých zámků.

Komornost textu a jeho jednota nabývají stísněným prostorem na intenzitě — interiér pokoje směstnaný do tunelu foyeru divadla působí chladnou elegancí ozvěň funkcionalismu, kajutová okna a osvětlené výklenky decentně rozšiřují prostor a také „hrají“. Prázdňá přisnosta pokoje podpoří Nořino rozpoložení — je „skřivánkem“ v kleci. T. Rusín (scéna) zvolil chladný jednotónový povrch, který svou texturou působí snad jako imitace žilek mramoru, atributu bohatství měšťanských domů. Tato banální podobnost zde má význam — je předzvěstí světa zdání, hry na

šťestí. Od strohé scény se odrážejí herecké výkony — velmi výrazný je Jan Neužil (Helmer), v němž se střídá infantilita a cizácká tvrdost, přesvědčivá je i jeho energická partnerka Dana Růžičková (Nora). Z Doktora Ranka (Dalibor Přecechtěl), dědičně stíženého chorobou smilství svého otce, vyznačuje smutek odevzdaného odchodu. Běžné rejstříky hereckého projevu navíc obohacují nápadité a významové pohybové sekvence. Dynamická gesta podtrhnou motivaci a charakteristiky postav, v náznaku zpřítomňují scény (předešlé italské léčení), které by jinak tempo inscenace zřejmě zatížily.

Brněnské uvedení Nory zažije posun v závěru dramatu — Torvald Helmer zde Noru uškrtí. Tak jako si na maškarní bál musí žena nechat vybrat masku a předepsat tanec manželem, tak si u Ibsena v závěru dramatu dokáže vybrat svou cestu — odchod z útlatku a klamného štěstí. U Pitínského Nora tuto volbu sice pronese, už na ni však nedojde. Konec hry byl hádankou i pro Ibsena — sám se k němu vrátil a dokonce jej přepsal; Nořin odchod provokoval dramatiky k sepsání odlišných verzí závěru či pokračování děje (například Helmerovo prozření a Nořin návrat domů, k dětem).

Pitínského inscenace Nora je sice jejím tisícerým opakováním, je však repeticí, která věcem a pojmům poskytuje čerstvou realitu a novou sílu.

Petr Štědroň

I sluneční konzerva nikose chadzinikolaua

Nikos Chadzinikolau □□□Poezie — Poezie — Ποιήματα, do češtiny přeložili Libor Martinek a Karel Vůjtek, do řečtiny Nikos a Ares Chadzinikolauovi, Amazonia, Ostrava 2003

Nikos Chadzinikolau se narodil v Řecku v roce 1935. Od svých patnácti let žije v Polsku, vystudoval polonistiku a je autorem četných básnických sbírek a ceněných překladů z řecké literatury. Do češtiny jeho básně převedli Libor Martinek a Karel Vůjtek, pod řeckou částí překladů je podepsán sám autor a jeho syn Ares Chadzinikolau.

Je to zase po dlouhé době sbírka básní, která se čte báječně, a to od začátku až do konce. Obzvláště v zimním období, tak chudém na sluneční svit, představuje kniha jakousi sluneční konzervu, z níž může unavená duše Středoevropana načerpat spoustu elánu a spolu s tím se snad i trochu ohřát pod prudkým středomořským sluncem. Ačkoli poezie sama nemusí obsahovat funkci duchovně-opalující, v případě tohoto básníka ji nacházíme snadno. Básně napsal exulant a vyznačují se tak výrazným vztahem k rodné zemi, až má čtenář chvílemi dojem, že se ocitl mimo prostor a čas, a naslouchá-li, pak s posvátnou úctou, aby nevyrušil slova, která se popásají jako ovečky na Olympu.

Není snadné vymezit autorovu národní příslušnost, protože Chadzinikolau, ačkoli rodilý Řek, jehož rod pochází z okolí Delf, žije od svých patnácti let v Polsku, a jeho životní osudy jsou tedy povýtce středoevropské. Jeho dědeček vylovil prý kdysi z vln Egejského moře onu proslavenou sochu vozataje, který třímá imaginární opratě a hledí kamsi dále, než kdy Středoevropan dohlédne, a to i kdyby trávil v Řecku sezónu za sezónou anebo vstával a usínal s obličejem položeným na *Íliadě*. (Tu mimochodem Chadzinikolau jako první kompletně převedl z originálu do polštiny.)

Chadzinikolauova poezie se k nám dostává v trojjazyčném česko-polsko-řeckém překladu, a jak píše autor převodu z polštiny Libor Martinek, „chutná hořkoslaně. Takový je v Řecku vzduch, taková je chuť oliv, sůl zůstává na větrných mlýnech i na rtech po lásce toužících dívek. Kapkou soli na rtech je i báseň“.

Slunce nabývá u Chadzinikolaua řady různých podob. Jednou je to žal, jindy „slunce běží ze strany, / světlo se náhle roztápí na sních, / v krbu doutná oheň a chvěje se jako tělo ženy čekající na laskání“. Stává se úběžníkem, k němuž se autor upíná ve snaze „spojovat nebe se zemí / oslavit diadém slunce“.

Pokud bychom ovšem chtěli tvrdit, že ve sbírce jde o nějaký laciný, naivně optimistický výkřik radosti z řeckého podnebí, který nebyl vykoupěn bolestí, že se zde jedná pouze o ty krásné a veselé zážitky, které si každý, kdo viděl moře, vybavuje po desítkách, devalvovali bychom hodnotu veršů na turistickou senzaci a jejich smysl by nám unikal. Jejich hodnota spočívá v tom, že jsou prosté, aniž by redukovaly životní zkušenost a vůbec hloubku lidského vědomí vlastního osudu. Snad za to může ono vytržení z kořenů, kterému autor vlastně vděčí za tak intenzivní vztah k rodné zemi. Ta mu splývá s dětstvím a s jakousi tajemnou alchymii živlů, jejichž katalýzu umožňuje právě slunce. Tak se vše proměňuje v jasné obrazy dotýkající se základních otázek lidského života. Není náhodou, že témata jeho poezie — návrat, vlast, život a smrt, noc, která rozmývá kontury světa, vzpomínka na rodiče nebo četné narážky na řeckou mytologii či moderní řeckou literaturu — naleznou své místo právě v těchto textech.

U Chadzinikolaua nacházíme jasně výsledovatelný vztah mezi jeho životem a tvorbou. Z jeho básní promlouvá nebývalá upřímnost, ne snad proto, že by tu autor obnažoval svá niterná traumata, ale proto, že jsou v jeho básních přítomna imanentně, nikoli jako cíl, ale jako prostředek, který dodává jeho veršům hloubku.

Chadzinikolauovy verše jsou skutečným zážitkem, občerstvením a vytržením z jinak pochmurně mrazivé zimní atmosféry.

Martin Skýpala

r e c e n z e

I bilance literárního historika

Pražské nakladatelství Torst už několik let vydává povytce bilanční knihy literárních teoretiků, historiků a kritiků. Mimo jiné tak představilo Zdeňka Kožmína, Miroslava Červenku, Alexandra Sticha, Jiřího Pechara, Zdeňka Pešata, Františka Kautmana či Jiřího Opelíka, ale i několik mladších autorů. Na konci loňského roku do jejich společenství přibyl brněnský literární historik Jiří Rambousek (1927).

Objemná kniha nazvaná *Nesoustavná rukověť české literatury* do značné míry odráží jeho životní osudy (v letech 1964–1973 působil na brněnské pedagogické fakultě, pak musel odejít a vrátil se až v roce 1990). Zahrnuje především práce ze šedesátých a devadesátých let, méně z let sedmdesátých a osmdesátých. Po autorově krátkém úvodním slově následuje blok patnácti studií, jež porůznu vyšly v odborných časopisech a sbornících, ale pro své knižní vydání byly namnoze přepracovány, doplněny nebo alespoň dílčím způsobem aktualizovány.

Jiří Rambousek se tu představuje zejména jako znalec české literatury meziválečného období a let nacistické okupace. Manifestuje to obsáhlá studie o jinotajích v české poezii ze zmíněných okupačních let, pojednání o básnické tvorbě spjaté s podzimem 1938 a jarem 1945 či s ilegálními periodiky (*V boj, Rudé právo, Vítr*) nebo stať o Šaldově *Zápisníku*, zasazená do širokého kontextu šaldovské literatury. Tato kontextovost charakterizuje de facto všechny Rambouskovy studie; je umocněna detailním poznámkovým aparátlem, často polemicky reagujícím na dřívější, zhusta ideologicky zkreslené soudy.

Další dvě studie spojuje osobnost Josefa Palivce, z jehož díla Rambousek edičně připravil svazky *Básně, eseje, překlady* (1993) a *Prózy, listy z vězení, pozdravy přátel* (1996). V prvním případě jde ovšem spíše

o objasnění role protektorátního úředníka Viléma Kostky při vydávání českých knih za druhé světové války: autor vychází z memoárové literatury, přičemž polemizuje s názory Bedřicha Fučíka a A. C. Nora, právem se přiklání ke kladnému hodnocení Jaroslava Seiferta a Václava Černého. Ve druhém textu přibližuje Palivcovy vzpomínky na Josefa Čapka, obsažené v jeho korespondenci. Velmi cenné je pojednání s názvem „Kdo je kdo v Ortenově generaci“, jež prohlubuje její poznání a poněkud nabourává vžitý skupinový schematismus. Zvláštní pozornost zasluhuje polemika s Miroslavem Ivanovem, přesvědčivě vyvracející hypotézu o Ortenově sebevraždě (původně byla otištěna pod jménem prozaika Zdeňka Grmolce).

Svou cenu má rovněž svědectví o nenapsaných kapitolách Seifertových memoárů *Všecky krásy světa* a dvojí sonda do historie časopisu *Host do domu*, jež připomíná jednak jeho začátky, jednak spolupráci Olega Suse. Dále Rambousek analyzuje takzvanou poezii všedního dne, s implicitními i explicitními přesahy píše o motivech školy a učitele v dílech českých spisovatelů a o národních hodnotách. Celý blok uzavírá „Několika poznámkami o době normalizace“. Jeho glosy jsou věcnými soudy o této době a jejích aktérech, lze se však zastavit u onoho pojmu „normalizace“: jakkoli se jím běžně označují sedmdesátá a osmdesátá léta, přesné označení to není.

Druhý oddíl tvoří osmnáct upravených hesel napsaných pro příručku *Česká literatura 1918–1945*, která na začátku sedmdesátých let skončila ve stoupě. Její hořký osud mimoděk evokuje nepotrestané zničení mnoha dalších vyrobených titulů, přetištění řečených hesel — jde například o Eduarda Basse, Konstantina Biebla, Františka Halase, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Jana Zahradníčka či Jiřího Ortenu — je však poněkud diskutabilní (pět jich navíc napsala autorova zesnulá žena Soňa Rambousková). Mají sice stále velkou informační hodnotu, ale leckde jsou spíš dokumentem (viz též autorovy komentáře) a jejich zveřejnění má i zřejmé pietní důvody.

Do dalšího bloku Rambousek zařadil patnáct interpretačních kapitol, v nichž rozebírá mimo jiné básně Josefa Hory, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Konstantina Biebla, Františka Halase, Ivana Blatného, Josefa Kainara, Oldřicha Mikuláška a Miroslava Holuba. Zaměřuje se na jejich tematiku i versologickou stránku, přičemž své výklady, značně inspirativní pro školskou praxi, doplňuje ostatními náležitými informacemi. Metodicky se přitom opírá o starší i současné teorie interpretace (tedy například o práce Zdeňka Kožmína nebo Miroslava Červenky), jejichž podloží tvoří strukturalismus.

Čtvrtá část jeho knihy obsahuje dvě desítky recenzí, které maně poukazují na velkou šíři jeho zájmů. Jsou tu otištěny posudky odborných monografií věnovaných Jiřímu Mahenovi, Vladislavu Vančurovi či Jiřímu Haussmannovi, soudy o známé Chvatíkové a Pešatově antologii poetismu, vzpomínkách Dušana Jeřábka, knihách Dominika Pecky, Zdeňka Kožmína a Jiřího Pechara, leč i o kuriózní knížce Miroslava Skály a Milana Zezuly nazvané *Strašidlopis aneb Velký atlas malých strašidel*.

Epilogem Rambouskova souboru jsou dva obsažné rozhovory, jež s ním v letech 1997 a 1999 vedli Jiří Sedlák a Jiří Trávníček. Poslední stránky zabírá jmenný rejstřík a autorova bibliografie, sestavená Michalem Přibáněm a kolektivem studentů Pedagogické fakulty MU; zachycuje 443 položek z let 1945–2003, jakož i soupis periodik, sborníků a knih s autorovými příspěvky.

Jiří Rambousek se v úvodu s příznačnou skromností označuje za pouhého „kantora, který se celý život snažil přispět k tomu, aby studenti rádi četli a našli vztah k literatuře a umění“. Recenzovaný svazek však ukazuje, že vykonal i kus poctivé práce na poli literární historie a kritiky.

Jiří Poláček

recenze

zpátky v ringu

BOX pro slovo — obraz — zvuk — pohyb — život
1/2003, *Vetus Via*, Brno 2003

„Není čas programů, ale činů. Přesto na okraj toho, co klademe na stůl, aspoň tolik: naší ctižádostí je vytvořit v BOXu prostor pro setkání tvůrců, děl i myšlenek všech epoch, hlavně ovšem naší kvasící doby přítomné, i tvořivý zápas mezi nimi, předjímající v současnosti sil namnoze již budoucnost.“ Takto roku 1992 vytýčil Jiří Kuběna program *BOXu* a nezapomněl dodat slůvka „katolická“ a „apoštolát tradice“. Celkem sedm vydaných čísel přineslo pestrá směs literárních, výtvarných a kulturněhistorických studií, jejichž orientace na moravské autory učinila z *BOXu* revui úzce svázanou s regionem, nicméně svým významem

daleko přesahující jeho hranice.

Několikaleté působení *BOXu* na domácí literární scéně přitom nebylo bez komplikací. Nejprve s Jaroslavem Erikem Fričem odešel z Votobie pod ochranná křídla nově založeného nakladatelství Vetus Via, následující pokus o přeměnu z občasníku na čtvrtletník pro něj skončil tříletou odmlkou a v roce 1997 se zdálo, že definitivně ztratil dech a hodil ručník do ringu. Po pětileté pauze se však *BOXu* podařilo znovu se postavit na nohy a v novém kabátě, který ale obsahově zůstává věrný tradici, nastoupil do dalšího kola.

Jak bylo zvykem v předešlých číslech, i znovuzrozený *BOX* má své ústřední téma, jímž je tentokrát spiritualita. Otokaru Březinovi coby jejímu čelnému zosobnění se věnuje nedokončená stať z pozůstatosti Karla Křepelky. Závažným příspěvkem k březinovskému bádání jsou rovněž vzpomínky na posledních třicet let básníkovy života od Matěje Lukšů, Březinova spolužáka a celoživotního přítele, které k vydání připravil Petr Holman. Zdroji spirituality v moderní české literatuře se zabývá Jaroslav Med a celý blok uzavírají odpovědi pětadvaceti spisovatelů a literárních vědců na anketní otázku — „Co je spirituální poezie?“

Beletrii zastupuje pásmo textů nedávno zesnulé Marcely Pinterové-Stárkové, jež svými vzpomínkami na „Mašinu“ doplnili J. E. Frič, Ivan M. Jirous, Jaroslav Kučera a Petruška Šustrová. Třemi povídkami se přidal Jan Balabán a skutečnou pochoutkou je Fričova poéma *Jsi orkneyské víno*, které se věnuje i obsáhlý rozhovor básníka s Vladimírem Drápalem a jejíž autorský přednes za doprovodu brněnské kapely Čvachtavý lachtan nabízí příložené CD. Zcela v duchu Kuběnova programového prohlášení doplňují číslo starší texty, středověkou *Písní veselých chudínů* počínaje a staroříšskými překlady Stephena Grahama, Romana Guardiniho a Léona Bloye konče.

Oproti původní koncepci ubylo v obnoveném *BOXu* článků s vyhroceně katolickým zaměřením, do pozadí, pomíneme-li debatu o názvu Česko v kritickém oddíle, ustoupila i moravská tematika, a rovněž obdiv k tradici, jenž na sebe brával podobu snůšky nesouvislých textů, byl oslaben ve prospěch sevřenějšího vyznění celku. J. E. Frič dal ostatně již dříve na vědomí (*Uni* 5/2002), že nynější *BOX* nebude pouhým pokračovatelem toho starého, ale měl by oslovit také čtenáře *Potulného dělníka*, *Mašurkovského podzemního* nebo *Uni*. Tomu odpovídá i nový formát, výrazný přebal a přehlednější grafická úprava. Naprostou novinkou jsou pak kvalitní barevné reprodukce (konkrétně Pantherii sochaře Libora Krejčara), které společně se zmíněným CD pomáhají naplnit podtitul revue „slovo — obraz — zvuk — pohyb — život“.

Návrat se *BOXu* zkrátka všestranně vyvedl a lze si jen přát, aby se v ringu udržel co možná nejdéle.

Jan Pulkrábek

ohlasy a polemiky

ohlasy a polemiky

píšší kritiky v hostu opravdu jen studenti?

27. 1. 2004

Vážený pane Balaščíku, tak jako máte v Hostu stránky pro začínající autory, máte i stránky pro začínající kritiky. Je všeobecně známo, že tyto strany zaplňují svými pracemi studenti opavské univerzity a Vaši studenti, pane Balaščíku, z univerzity brněnské. Nikdo, koho v Brně nebo v Praze potkám, Váš sbor začínajících kritiků nebere vážně a jejich úsudkům se směje. Je to podloženo empirií, nikoliv jen uraženou ješitností. Před třemi roky jakýsi Váš kritik rozebral knihu J. Vranka *Osm hlav* (Votobia), která je skvělá. Podtrhuji, že se s panem Vrakem neznám osobně, není to žádný můj kamarád. K mému nelíbenému zděšení ji kritik Hosta rozcupoval na kousky a označil ji za špatnou. Citovat už přesně nemohu, je to dávnou; Váš začínající kritik (student) může mít právo na vlastní názor, jako ho mám i já. Podle úsudku jiných byl Vrak zbourán, vše postaveno na hlavu a rozbor jeho knihy byl úplně opačný, než je skutečnost. Podobně bylo naloženo v posledním Hostu i s knihou E. Dutky. Vše napsáno (záměrně?) zcela obráceně. Jako kdybych napsal já o Vás, že jedno oko máte fialové a druhé zelené... vlasy zrzavé. Zdá se, že ti Vaši kriticky píšící studenti chodí po hlavách a vidí vše obráceně. Ti chlapi právě po maturitě by měli ještě chvilku zrát.

Podobně zbouřoval pan Foldyna v posledním čísle Hosta mou knihu *Natrhneš nehtem hlavy jejich* za velkého náporu zaumných frází a floskulí, zcela všeobecných pozorování, která se dají použít na kohokoliv. Kdyby místo Řezníček stálo v jeho kritice třeba Doubravský (jméno si vymýšlím), klidně by jeho psaní patřilo i na imaginárního nešťastného Doubravského. Co to znamená, když pan Foldyna píše, že Řezníčekův román už sám určuje, jak má být čten? Je takovým zločinem dvakrát opakovat v knize, že to byli Italové, kdo ukřižovali Ježíše Krista? Foldynovu tvrzení, že moje kniha *Natrhneš nehtem hlavy jejich* je uměleckým neúspěchem, se mohu sardonicky řehat, jak se tomu řehali všichni, kdo o jeho kritice vědí. Dva respondenti, kteří se vzájemně neznají, navrhli mou knihu ve vánoční anketě Lidových novin na nejlepší knihu roku.

Se srdečným pozdravem
Pavel Řezníček

P. S. Mé zdůrazňování faktu, že Krista ukřižovali Italové — legitimní potomci Římanů, nabývá na významu v nejžhavější současnosti. Antisemitský film Mela Gibsona *Umučení Krista*, který brzy přijde i do našich kin, klade vinu za smrt Mesiáše na Židy, i když na kříž ho poslal ITAL Pilát Pontský. Moje kniha tuto lež vyvrací.

Naprostu chápu, že se Pavel Řezníček rozčilil, když si přečetl mou recenzi románu *Natrhneš nehtem hlavy jejich*, neboť neznám nikoho,

kdo by jásal nad negativní kritikou svého počínání. A je mi jasné, že se teď proti mé osobě semknou všichni surrealisté světa, jak o tom svědčí článek pana Nečase v *Tvaru* 4/2004 a jeho dopis adresovaný redakci *Hosta*. Nechce se mi ale na tomto místě znovu opakovat slova, která jsem na adresu románu již napsal a za nimiž si stojím. Chtěl bych zde pouze krátce reagovat na dvě obecnější skutečnosti, které z reakcí obou pánů plynou:

1. Jestli je něco skutečně k smíchu, pak je to Řezníčkově přesvědčení o přímém vztahu mezi kvalitou románu a tím, že jej dva lidé uvedli ve své odpovědi v anketě *Lidových novin* o Knihu roku 2003. Zdá se, že si ten menšinový, nezávislý a nedotknutelný Pavel Řezníček (jak jej se slzou v oku líčí Karel Nečas v *Tvaru*) velmi dobře hlídá, zda je jeho tvorba dostatečně prezentována na veřejnosti. Ale to je spíš zajímavé než špatné, jen to ukazuje, jakou moc mívají nejrůznější veřejná ohodnocení v očích některých literátů. I kdyby však Řezníček za svůj román dostal třeba Nobelovu cenu, nebyl by to žádný argument proti mé kritice: kritické hodnocení literatury a Zlatý slavík jsou fenomény tak vzdálené, že jakoukoli spojitost by mezi nimi mohl hledat opravdu jen surrealista.

2. Na reakci pana Nečase mě zaujalo jeho kádrování literatury podle naprosto vněliterárních měřítek. Tak aby bylo jasno: Daleko raději si přečtu dobře napsaného Viewegha než vyčpělého Řezníčka.

A nebudu knihu hodnotit ani podle toho, kolik se prodá kusů, ani podle toho, zda je autor můj kamarád a zda se dokonce v knize objevím (což se patrně netýká Nečase, ale jistě se v této narážce někdo pozná).

Literární elitářství motivované jinými skutečnostmi než samotnými díly je naprosto přirozená věc a literární fanoušek si je jistě může dovolit. Literární kritik si je ale podle mého soudu dovolit nesmí.

Lukáš Foldyna

Vážený pane Řezníčku, chápu, že Vás rozzlobila recenze Lukáše Foldyna (*Host* č. 1/2004), v níž kritizuje román Pavla Řezníčka *Natrhneš nehtem hlavy jejich*. Mohu Vás však ujistit, že autor není mým studentem ani studentem opavské univerzity. Leč i kdyby tomu tak bylo, naprosto nechápu, proč by to mělo pisatele předem jakkoliv diskvalifikovat. Takovéto kádrování autorů mi přijde přinejmenším nevkusné a v žádném případě pro mne není kritériem pro přijetí či odmítnutí textu. Foldynova recenze je napsaná ostře, nicméně jeho názory jsou podle mne dostatečně podloženy argumenty, aby mohly být vysloveny. Jako redaktor pak jistě nemohu s jeho celkovým kritickým soudem polemizovat. Hovořit pak dokonce

o nějakém záměru (koho? a proč?) „bourat“ zrovna ty knihy, které se Vám líbí, je už zcela groteskní.

*Srdečně Vás zdraví
Miroslav Balašík*

o h l a s y a p o l e m i k y

Vážení přátelé, v lednovém čísle *Hosta* kritik Lukáš Foldyna „zařízí“ Řezníčkovu knihu *Natrhneš nehtem hlavy jejich*. Nejde o kritiku škodolibou. Lukáš F., zřejmě čerstvě omámený pelem školních učebnic, se rozhodl „odprásknout“ svého prvního jelena po pytlácku.

Řezníček pravda není autorem líbezným, ale plnokrevně sarkastickým, strhujícím plností své brutální imaginace. Navíc má už po léta vybudovaný svůj surrealistický „know-how“.

S takovým mistrem nonsensu si neví mnohdy rady ani čtenář uvyklý Řezníčkovým textům.

Co však vytyká Foldyna Řezníčkově poslední knize, je vskutku legrační.

Řezníčkovy výlety do historie či jazykových zvláštností mohou být nudné pouze pro ignoranta nechápajícího předivo Řezníčkova humoru a etymologických hodokvasů. Označit Řezníčka za tvůrce „imbecilní komunální satiry“ svádí pak k absenci eufemismů na adresu pana Foldyna.

Foldyna nařiká, kterak se u něho nedostavil „osvobozující“ smích ani smích „radostný“. V tom případě nevím, co za smích to byl, který mne mnohokrát při četbě *NNHJ* katapultoval. Chce-li se pan Foldyna smát „osvobozeně“, pak mu lze pouze doporučit „krále humoru“ Švandrlíka, případně jiné autory, se kterými je „hlína“ (Ivan Mládek atd.).

Na Řezníčka prostě ještě nemá.

Charlie Nečas, Videaň

těžké loučení s minulostí

Recenze Michala Sýkory na knihu Miroslava Zahrádky¹ vyvolala několik bouřlivých ohlasů. Autor knihy i autor kritiky by mohli být rádi, nemohlo je potkat nic lepšího než zainteresovaná reakce na jejich práci — pokud by se diskuse věnovala samému dílu. Výměna replik se však týkala spíše autora knihy. I tak v ní vyplynuly otázky, které byly na veřejnosti nadhozeny jen příležitostně, případ od případu, přestože jsou, jak vidno, stále citlivé: jak jsme se vyrovnali s komunismem, s totalitním režimem a sovětskou okupací, s nutností přijímat nebo aspoň tolerovat nynější pluralitu názorů atp.

V těchto záležitostech neexistuje u nás konsensus, společnost je ve vztahu k nim polarizována, stejně jako v jiných oblastech: málokteré volby dnes proběhnou s přesvědčivým výsledkem jednoho či druhého stanoviska, jednoho či druhého kandidáta. Nemůžeme proto dosáhnout jednotného postoje ani tentokrát, můžeme jenom nastínit obrys problémů a vyjádřit vlastní názor.

K osobnosti autora

Autor i jeho oponenti předestřeli čtenářům *Hosta* zcela rozdílný příběh: na jedné straně vystává autor knihy jako oddaný služebník totalitního režimu, na druhé jako vnitřní oponent, člověk, který mnohé věci zachránil a na svých aspirantských seminářích

umožňoval svobodnou diskusi. Co je pravda? O podrobnostech nemohu soudit, nepůsobil jsem v Olomouci. Přesto nepochybuji, že Miroslav Zahrádka vykonal všechno, o čem píše a o čem svědčí jeho zastánci. Konal to však v rámci totalitního režimu: zmírňoval rozhodnutí vyšších orgánů, dosahoval výjimek ve věcech, které se z hlediska elementárního citu pro spravedlnost neměly vůbec dít, a přitom usiloval o důvěru významných funkcionářů. Na veřejnosti pak vystupoval jako ideolog režimu, psal o problémech, které každý soudný člověk — zvláště v sedmdesátých a osmdesátých letech — považoval za falešné („socialistický realismus“, „válečná próza“, „stalingradská bitva“, zveličovaný význam „československo-sovětských literárních vztahů“), čímž se nakonec zapsal do veřejné paměti a je tak veřejností vnímán. Převažovaly u Miroslava Zahrádky dobré činy? Nebo šel ve svých ústupcích dále, než bylo nutné? Na to se mohou ptát všichni zúčastnění jen svého svědomí. Svého svědomí se musí zeptat Miroslav Zahrádka sám. (Ostatně dobré činy lze konat jen kvůli svědomí, kdybychom za ně čekali odměnu, byla by to jen morální investice.)

I když vyjdeme z toho nejvstřícnějšího předpokladu, že si Miroslav Zahrádka jako svou životní cestu zvolil pokus o pozitivní činnost v rámci oficiálního prostoru za minulého režimu (vysoká škola), a když odhlédneme od pochybnosti, zda se na jeho volbě nepodílela tížádost, musíme říct, že se rozhodl dobrovolně, a proto by měl za své rozhodnutí přijmout odpovědnost se vším všudy, tedy i s tím, že důslední odpůrci totalitního režimu nebudou takovouto cestu uznávat. Tvrzení, že nejužitečnější ze všeho byly drobné úpravy totalitní zvučely, neobstojí, ačkoliv je dnes propagováno z nejvyšších míst.

Ke knize samé

Nepokouším se o recenzi, chci se jen vyslovit v diskusi. Řekl bych, že kniha Miroslava Zahrádky nereflktuje podstatnou diferenci, která nastala v literárním dějepise druhé poloviny dvacátého století — živelné, ale výrazné rozlišení dvou převládajících žánrů literárněhistorických syntéz, totiž slovníku spisovatelů a „dějin literatury“ ve vlastním slova smyslu. Rozdíl mezi těmito žánry nespočívá jen v uspořádání materiálu, každý z nich reprezentuje jinou tradici, nebo lépe řečeno jiný model literárněhistorické práce. Slovník vychází z genetického přístupu k literárnímu dílu (ať už z geneze úzce biografické nebo sociální), umělecké dílo chápe jako produkt životních okolností tvůrce, jeho rodinných poměrů, sociálního postavení, vzdělání, kontaktů s literárním prostředím, účasti na aktivitě literárních skupin atp. „Dějiny literatury“ mají na zřeteli dlouhodobý vývoj žánrů a literárních proudů, jejich základní otázkou je periodizace jakožto členění literární produkce v čase i jako rozlišování paralelně a vzájemně působících vrstev slovesnosti. „Dějiny“ mohou proto jen v omezené míře využívat termínů, jež pro svou identifikaci razili sami tvůrci (názvy skupin a jejich programů), mnohem častěji musí razit pojmy vlastní, jimiž klasifikují třídy jevů, jež v literárním dění vyčleňují. Pro slovník je tak příznačné kauzálně historické pojetí, pro „dějiny“ pojetí typologické (Jan Mukařovský označil při popisu dějin českého verše toto pojetí jako „imanentní“). Ani typologie literárních jevů nepopírá souvislost literárních faktů s jinými sférami lidských aktivit, dotek s „historií“ je tu však proveden na širší ploše: „typologie“ má na zřeteli problematiku vyvstávající v pozadí bezprostředních záměrů a cílů, jak si je formulují přímí účastníci uměleckého dění (jako příklad by bylo možno uvést proměny tzv. chronotopu v evropské próze, jak je charakterizoval M. M. Bachtin).

Kniha Miroslava Zahrádky tíhne spíše k pracím slovníkového typu, přestože medailony o spisovatelích nejsou řazeny v abecedním pořádku. Větší část jejich textu zaujímají údaje životopisné, charakteristika uměleckého výkonu se objeví až v závěru a je shrnuta v několika nepřilíživě systematických postřezích. O poezii Igora Severjanina se píše výjimečně obsírně: „Většina emigrantů ho nepřijímala. Jejich pocity beznaděje, smrti, záhuby kontrastovaly s jeho poezií, v níž zněla apologie života, i když neskryval nostalgii, v níž nacházel radost z kontaktu s přírodou, uměním a milovanou ženou. Zcela se zřekl své bývalé masky do sebe zahleděného egocentrika a vyjadřoval svůj optimismus ve verších psychologického realismu se zachováním romantického vztahu k okolnímu světu. To je typické pro jeho sbírku *Klasické růže* (Klassičeskije rozy, 1931), která kontrastuje s dekadentsky pesimistickými tóny *Růží* Georgije Ivanova (Rozy, 1931). Severjanin byl jedním z nemnoha ruských básníků 20. století, kteří zdědili Puškinovu harmonii chápání skutečnosti navzdory uvědomované tragičnosti bytí“ (s. 133–134). Je jasné, jaká Severjaninova poezie je? Co to je „psychologický realismus“ a „romantický vztah k okolnímu světu“? Jak chápe autor rozdíl mezi „skutečností“ a „bytím“? — V kapitole o Nabokovovi charakterizuje Miroslav Zahrádka novelu *Pnin* především povahopisem titulního hrdiny, k čemuž připojuje větu: „Román je na první pohled napsán prostší formou než ostatní autorovy romány posledního období tvorby, ale i zde Nabokov experimentuje, například s hierarchií vypravěčů“ (s. 128). Má snad literatura informovat o mentalitě ruského emigranta a umělecké postupy jsou k oné informaci připojeny jen pro větší zajímavost? Problém „jak vyprávět“ je naopak (počínaje osmnáctým stoletím) výchozím bodem moderní prózy, odtud se odvíjí i koncepce románového hrdiny. Figurkaření rozhodně nebylo Nabokovovým cílem.

Charakteristiky epoch a literárních proudů jsou rovněž dosti zběžné. Nejpodrobněji se v knize pojednává období mezi léty 1930–1955 (s. 103–123), přičemž jako ústřední problém těchto let je vykládán program „socialistického realismu“ a překonávání jeho tuhé („metafyzické“) normy. Pasáže o „antinormativismu“ (v knize snad nejlepší) obsahují svěží údaje, co všechno vadilo tehdejší kritice, naznačují, jaký význam pro literaturu měl „odpadkový lidský materiál“ a postavy, které „nesouzněly s epochou“ (s. 114). Hovoří se o roli, již tehdy sehrála pozdní tvorba M. Gorkého (uvedeno je drama *Jegor Buľčov*, v

této souvislosti lze připomenout i román *Život Klima Samgina*), ale také prózy A. Platonova, I. Babela, V. Katajeva, A. Grina, zmiňuje se polemika o fragmentárním stylu

a o Mandelštamově zálibě v citacích atd. Vše to prohlubuje naši představu o tichém úniku umění před oficiálními tlaky, ať byly sebemasivnější. Bylo by však patrně možno pochopit tyto úniky principiálněji než jako pouhé překonávání „úzké koncepce“ literární normy. Ve třicátých letech, zdá se, nastal určitý zlom v duchovním životě celé Evropy. Projevoval se pomalým přesouváním pozornosti k autorům, kteří se doposud zdáli soliterní a kuriózní, ale postupně prokazovali svůj rozhodující význam (Joyce, Céline, Queneau aj.): dokonce i u nich by se dalo hovořit o „odpadkovém lidském materiálu“ a hrdinech, kteří „nesouzněji s epochou“. Místo tradičního „poetična“ jako vytržení z toku zážitků hledá nyní estetické cítění svůj předmět právě v opakovaném, všedním, nudném, ba odporném. Zastrášování a izolování ruští spisovatelé dokázali postihnout tuto situaci, jejich dílo neznamená jen překonávání jednostranných tezí „socialistického realismu“, ale formulaci nového vidění světa i nového estetického cítění. Jako odchylka od strohých požadavků oficiální kritiky se jejich snahy mohly jevit jen v atmosféře žurnalistického udavačství.

Jednotlivý badatel sotva může uskutečnit dějepisnou syntézu, při takové práci se musí opírat o nahromaděnou zkušenost několika generací, musí sledovat postupnou krystalizaci hodnot a narůstající vědomí o předělech i souvislostech: ani Karamzin v Rusku, ani Palacký v Čechách by nemohli vytvořit svou koncepci, kdyby nenavazovali na duchovní úsilí předchůdců. Tím hůře pro historika ruské literatury dvacátého století, kde se nové rozvržení dějinného obrazu ustaluje od základu. Miroslav Zahrádka si tak předsevzal úkol, k němuž asi ještě nedozrály podmínky. Avšak i portréty slovníkové povahy mohly být koncipovány plastičtěji, zejména bylo třeba opustit představu, že literatura je informací (vždycky zkrácenou) o politické realitě své doby. Jestliže zastánci Miroslava Zahrádky soudí, že jeho kniha je určena „zatím jen pro základní přístupovou orientaci studentů a zájemců“, pak sám bych pokládal za přesvědčivější názor Michala Sýkory, že zájemci mají k dispozici obsažnější příručky.

A nakonec...

Byl jsem kdysi dávno, více než před půl stoletím, spolužákem Miroslava Zahrádky. Pamatuji se na něj jako na chlapce z dělnické rodiny vyrůstajícího v průmyslových Kralupech. Chápal jsem, že spojil svůj osud s komunistickou stranou a byl v každé době jejím agilním funkcionářem. Takový osud má svou poetiku. Je však nutno chápat i to, že z vlastního osudu nikdo nemůže snadno vystoupit, ani když dospěl k rezignaci na výsledky komunistického režimu: „takoví jsme byli...“

Není jednoduché (a snad ani možné) opustit svou dobu a přejít do jiné epochy. Jurij Tyňanov napsal o generaci intelektuálních nadšenců a snílků v ruské kultuře na počátku devatenáctého století: „Lidem dvacátých let byla údělem těžká smrt, protože doba zemřela dříve než oni.“² Na tato slova musí připadnout víceméně každá generace. Když hovořím se svými studenty, opakují si je sám.

Vladimír Svatoň

Poznámky

1) Zahrádka, Miroslav: Ruská literatura XX. století. Literární proudy a osobnosti. Olomouc: Periplum 2003, 240 s.; Sýkora, Michal: „Podle diktátu srdce aneb (Vybledle) Rudá záře nad Periplum“. In: Host, 2003, č. 7, s. X–XII.

2) Tyňanov, J.: Smrt brejlatého vazíra. Praha: SNKLHU 1962, s. 9.

o h l a s y a p o l e m i k y

František Drtikol: Largo, asi 1924, 17 x 23 cm, brom

o h l a s y a p o l e m i k y

o h l a s y a p o l e m i k y

ruce pryč od ajtmatova

Rozhovor s Vladimírem Svatoněm patřil podle mého názoru k nejzajímavějším materiálům *Hosta* 1/2004. Jednu pasáž v něm však přece jen považuji za natolik problematickou, že bych ji nerad přešel mlčením. Jde o označení knih Čingize Ajtmatova za „kvaziopoziční kýč“. Obávám se, že tady chybí posouzení věci v patřičném dobovém kontextu. Ajtmatov skutečně patřil k oněm autorům národnostních republik, kteří byli režimem často prezentováni jako důkaz rozvoje menšinové kultury za sovětské vlády. Ovšem dobově poplatný budovatelský patos prvních jeho knih postupně ustoupil originální poetice, která v nejvýznamnějších románech *Popraviště* a *...a věku delší bývá den* vyjadřovala obecnou úzkost člověka atomového věku z absence naděje v okolním světě. Nezapomínejme, že v asijské kultuře byl dozor vládce nad umělcem tradičně věcí zcela přirozenou, ostatně stejně jako v Evropě před několika málo sty lety. Všichni autoři této generace prožili v sovětském systému celý život a v této době ještě Amalrikova otázka, zda Sovětský svaz přežije rok 2000, zněla naprosto absurdně. Dilema, zda v této situaci proklínat temnotu, nebo zapálit byt' i malou svíčku (a svádět přitom pochopitelně taktické boje s cenzurou, která ji toužila brzy zase sfouknout), si musel vyřešit každý sám za sebe. Není dvakrát fair nyní tuto snahu zesměňovat — Ajtmatovy knihy mohly mnoha lidem za železnou oponou pomoci v osobním duchovním hledání, ovšem roli politické

opozice plnit nemohly a patrně ani nechtěly. Pasáž o mankurtech, lidech zbavených paměti a proměněných tím v masu ochotnou k čemukoli, se dá stěží označit za pseudoopoziční.

Obávám se, že dlouhá desetiletí komunismu se na nás podepsala mimo jiné i tímto sklonem k ignorování uměleckých děl, jejichž světonázor nám nevyhovuje. Příkládat Ajtmatovovi vinu za režim, v němž tvořil, se mi zdá stejně problematické jako činit současné ruské (nebo koneckonců i české) spisovatele zodpovědné za mafiánský kapitalismus. Daleko lepším kritériem srovnání je hodnota jejich výpovědi —

a v tomto ohledu musíme konstatovat, že značná část knih vznikajících v poměrech relativně svobodné společnosti působí nevýrazně, epigonsky a bezradně. K tomu se u jejich autorů (snad pod vlivem vyžilých beatníků, kteří našli ve východní Evropě ztracené eldorádo) začasťe druží politický radikalismus, je však otázka, zda jim ho místní establishment toleruje z důvodu svého demokratického smýšlení, nebo spíš proto, že literáti jsou v naší době skupinou marginální, a tedy víceméně neškodnou.

Jakub Grombříř

chyba takzvaná drobná

Historik Milan Otáhal vydal koncem loňského roku v nakladatelství Dokořán knihu *Studenti a komunistická moc v českých zemích 1968–1989*. Název poněkud klame: autor se zabývá především nemnoha momenty vymezeného dvacetiletí, kdy se ze studentů stala skutečná politická síla, zatímco „obyčejný život“ obce studentské v letech normalizace, který se obtížně „hledá“ jak v pramenech, tak i v paměti samých účastníků, nám Otáhalova knížka takřka nepřipomene. Leč recenzovat publikaci nemíním; tuto poznámku píšou kvůli jedné jedině, možná malicherné věcné chybě, jíž se autor dopustil. Bez chyb tisku se jistě ani odborná literatura neobejde, ale omyl, o němž píšou, není pouhou chybou tisku, a právě *Host* by jej neměl nechat bez povšimnutí.

V roce 1988 založilo několik studentů většinou z brněnské UJEP samizdatový časopis *Revue '88*, na který tehdejší akademická i politická moc reagovaly velmi podrážděně (a také kuriózně, nechybělo ani předvolání rodičů do školy...). Milan Otáhal se tomuto případu věnuje a v poznámce připomíná i dopis, který redakci zaslal šéfredaktor literárního týdeníku *Kmen*. *Revue* mu připomínala „bulletin Svobodné Evropy“, redakci vytykal nedostatek pozitivního myšlení atp. Podle Otáhala (s. 198) byl oním šéfredaktorem Oleg Sus.

Jistě, je to jen jedno písmenko (nepočítáme-li křestní jméno). Ale kromě toho písmenka naprosto nesrovnatelný lidský osud, nesrovnatelné odborné kvality a nesrovnatelná míra cti, s níž se oba vyrovnali s dobou. Jeden estetik a literární vědec, v šedesátých letech nepřehlédnutelný na stránkách *Hosta do domu* a na začátku normalizace vyhozený z filozofické fakulty, druhý básník a prorežimní publicista, proslulý i na svou dobu nápadně slizkými statěmi (Vymknuta z kloubů, však si vzpomenete). Zaměnit je nelze, nesmí se to stát ani omylem. Jak se to přihodilo Milanu Otáhalovi, to si opravdu neumím vysvětlit.

Přemýšlím však o čtenářích nepamětnících, pro něž to možná jednou budou jména z téhož slovníku. Tedy pro nepamětníky: šéfredaktorem *Kmene* nebyl až do konce roku 1989 Oleg Sus, nýbrž Karel Sýs, jemuž nelze upřít, že hrál — perestrojka neperestrojka — s otevřenými červenými kartami tak dlouho, dokud měl aspoň jednu v ruce. V době, kdy Sýs psal studentům do Brna dopis o bulletinu Svobodné Evropy, byl Oleg Sus už šest let po smrti.

Trošku to připomíná starou písničku Evy Pilarové, k níž Otáhal jako by jen připsal nový verš. Tedy nejenže bebop není blues a že Armstrong není Rus, ale také že Sýs není Sus. To každý zná, to každý ví. Nebo ne?

Michal Přibáň

knihni novinky / autooi / nákup / výběr textů z aktuálních čísel

www.hostbrno.cz

vyslovení fragmentárního světa

současná bulharská próza

I ani burova

z bulharštiny přeložila margarita kostadinova

Každý pokus o zobecnění literární situace posledních let musí nevyhnutelně začít předsláním, že bude neúplný a subjektivní. Většina definic bulharské literatury po roce 1989 (a mám za to, že i posttotalitních literatur vůbec) je spojena s představou o ztížené možnosti vyčlenit a systematizovat události, o jisté chaotičnosti a nepřehlednosti. Příčiny jsou ryze objektivní — na začátku devadesátých let minulého století byl literární prostor zcela přemodelován radikálními změnami.

Tyto změny zasáhly nejen desetiletími utvrzený status všech účastníků literárního procesu — čtenářů, autorů, kritiků..., ale i s ním spojených institucí — nakladatelství, specializovaných periodik, knihoven. Dalo by se shrnout, že na začátku devadesátých let byl efekt nepřehlednosti částečně způsoben právě tím, že se nové poměry v literárním prostředí teprve ustavovaly.

Rojení literárních jazyků

Zásadní změnou byl rozpad „monolitního“ literárního kontextu na množství různorodých prvků. Dříve vládnoucí tematické a stylistické dominanty byly nahrazeny pestrou paletou písem a stylistik; objevilo se množství verzí samotné podstaty literatury, jejího statutu a jejích funkcí. Procesy posledních let lze vlastně nazvat rojením literárních jazyků, jazyků, kterými se mluví v literatuře a o literatuře. Odsud pramení i skutečná příčina nemožnosti složit jiný obraz, kromě částečného a fragmentárního — zmíněné různé „verze“ privilegují různé jevy (autory, knihy...). V poslední době se u nás hodně mluvilo o tom, že chybí „velká“ literární událost; problém spočívá v tom, že nejenom chybí, ale je pravděpodobně už nemožná — ve smyslu společně sdílené události, která by sjednotila názory a stala by se středem obecného „líbení se“. Příčina zdaleka netkví v tom, že by chyběly významné knihy, ale v tom, že existuje množství konkurenčních představ o tom, co je v dnešní literární situaci významné.

Výbuch nových poetik nastal už na samém začátku devadesátých let; a dalo by se říct, že neodmyslitelně souvisí s množstvím debutů v tomto období. Na rozdíl od literatury české nebo polské nemá bulharská literatura silnou disidentskou nebo emigrantskou tradici; dříve zakázaných či nedostupných knih, které vyšly hned po roce 1989, nebylo tolik, aby byly s to si přivlastnit čtenářský zájem a knižní trh. Literární prostor, uvolněný poté, co se někteří z jeho předchozích obyvatel ukázali být náhle a předčasně sešlými, rychle ovládli mladí autoři. Devadesátá léta byla mimo jiné desetiletím prvotin — samozřejmě nejen proto, že jich bylo pozeňnaně, ale také proto, že právě noví autoři přinesli trendy reprezentativní a podstatné pro toto období. Ovšemže většina z významných bulharských autorů předchozích generací pokračovala v psaní, jejich nové knihy však geneticky navazují na starší tvorbu. (Proto i tento text, jehož úkolem je nastínit základní směry v současné próze, se soustředí především na knihy autorů, kteří vstoupili do literatury po roce 1989.) Je důležité podotknout, že dnešní literatura je beze sporu ovlivněna některými básníky a prozaiky, kteří začali psát v osmdesátých letech (Zlatoimir Zlatanov, Edvin Sugarev, Viktor Paskov, Ani Ilkov, Miglena Nikolčina aj.). Pro některé z nich bylo následující desetiletí nejen jednou etapou tvorby, ale i jejím přirozeným kontextem.

Literární hrátky

Mluvit o generacích v nejnovější bulharské literatuře je vlastně nevyhnutelné. A to nejen kvůli jejich už zmíněnému střídání; v podstatě jedním z nejmohutnějších impulsů devadesátých let bylo právě přehodnocení literárního dědictví. Obzvláště polovina desetiletí byla poznamenána velice silným trendem k přepsání tradice od obrození až do dneška — a jde o *přepsání*, nikoliv o zamítnutí nebo zrušení (pokud něco bylo zrušeno, pak její petrifikované a trivializované čtení, její jednoznačné hodnocení). Důsledkem toho se literární tradice změnila z muzea, kde byly uloženy exponáty klasiky, v pružnou látku, z níž se dají vytvářet nové významy. Tento proces se uskutečnil převážně v poezii

a v literární vědě, v menší míře i v próze, ale byl to jeden z dominantních procesů tohoto období a jen málo jevů zůstalo nezasaženo jeho vlivem. V podstatě tento proces představoval součást celkové energie devadesátých let zaměřené na nové uspořádání, mixování, převracení, jinými slovy — na hru v literatuře a s literaturou. Vhodným příkladem toho typu literárního chování jsou knihy Ljudmila Staneva *Няма такава книга* (Taková kniha neexistuje), *Неприятният татарин* (Nepříjemný tatar), *Ненакърнимо* (Nedotknutelně). Tyto sborníky krátkých, ale žánrově obtížně zařaditelných próz s demonstrativní nedbalostí podemílají oficiální vědění o literatuře, dějinách a kultuře, převypravují toto vědění jako vtíp, mění je v nonsens, v pouhou slovní hříčku.

V podstatě právě možnost experimentovat, naprostá svoboda volby a použití různých písem a stylistik jsou hlavním podnětem psaní v posttotalitním období. Tyto nově objevené perspektivy se ukázaly být dostatečnou kompenzací — alespoň co se týče autorů, kteří debutovali po roce 1989 — zániku autority literatury. Jinými slovy, spisovatel přišel o značnou část čtenářského zájmu a své společenské prestiže, ale zároveň získal svobodu sám určovat své literární chování, a tato záměna byla u nás pocíťována spíše jako vysvobození než jako ztráta.

Žánrová dynamika

Takto popsaná situace zákonitě předpokládá zesílenou žánrovou dynamiku. Žánrové hranice se ukázaly jako nestabilní a došlo k mixování různorodých žánrových struktur, typickému nejen pro bulharskou, ale pro všechny současné literatury. Své použití našly modely „pokleslého“ čtení — kriminální romány, horory... (příkladem jsou některé texty Aleka Popova a Marie Stankovy). Pochopitelně „nízké“ strategie, pocházející z kratochvilného čtení, nejsou zdaleka součástí pouhého kratochvilného záměru či produktivního napětí mezi nestejnorodými narativními technikami. (Příběh vraždy představuje například román Emilie Dvorjanovy *Passion или смъртта на Алиса* /Pašije aneb smrt Alenky, 1995/, jehož významy se rodí z konfrontace kulturních kódů a z komplikovanější narativní formy.)

Je těžké vymezit dominantní trendy, co se týče vypravěčských nebo syžetových poloh; současná situace extrémně znásobila žánrové a narativní možnosti. Ve sféře povídky lze například poukázat na množství různých, někdy protikladných realizací žánru: alegoricko-parabolické texty Emila Andreeva; absurdní povídky Aleka Popova, obvykle vznikající kolem jednoho efektního syžetového obratu; šikovně vyprávěné „historiky“ Georgiho Gospodinova, slučující svérázný naturalismus

s finesou vyjádření; krátká próza Dejana Eneva, lakonicky zahrnující do jednoho příběhu celý životopis...

Mluvíme-li o žánrech, nutně musíme podotknout, že „nejobletovanějším“ žánrem v dnešní bulharské literatuře je bezesporu román. Zájem o něj eskaloval obzvláště v polovině devadesátých let. (Pozornost přitahuje skutečnost, že roku 1997 vzniklá soutěž „Развитие“ /Vývoj/ o román bulharského autora se stala téměř institucí — každý rok se jí účastní desítky rukopisů, někdy jejich počet přesahuje stovku.) Samozřejmě, román také ukázal široké možnosti realizací po celé škále — od polyfonického, složitě komponovaného vyprávění až po vyprávění striktně sledující posloupnost syžetových linií.

Románový svět jako mozaika fragmentů

Toto zahledění současné prózy do sebe samé přirozeně ovlivňuje i modely světa, které próza produkuje. Před několika měsíci jsem měla možnost mluvit o bulharské literatuře před skupinou cizích bulharistů; ukázalo se, že podle jejich očekávání základním tématem dnešní beletrie by měla být nedávná minulost, tj. socialistické období. Tak tomu ovšem vůbec není — totalitní minulost není prioritním syžetem posttotalitní prózy. Zároveň próza často čelí obvinění, že není s to vytvořit texty, které by byly adekvátní současnosti. V jistém smyslu je to paradox, protože ve své většině je dnešní próza spojena právě s kontextem přítomnosti. Nesoulad tkví v následujícím: za takovým obviněním stojí očekávání, že literatura musí stvořit určitý všeobjímající obraz současnosti v celé její dynamice a složitosti. Pro dnešní literaturu je vnímání světa jako celku zásadně problematické; literatura nazírá svět jako rozložený, fragmentární, odsouzený na ne-totalitu. Není náhodou, že jako reprezentativní příklad současné literatury je často dáván *Естествен роман* (Přirozený román, 1999) Georgiho Gospodinova — autor neustále zdůrazňuje, že jeho struktura se podobá facetové formě mušlího oka, a vytváří svůj románový svět jako mozaiku fragmentů; je zároveň dějinami osobních osudů hrdinů, ale i přirozenými dějinami hmyzu a rostlin, dějinami banality každodennosti, dějinami šedesátých, sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých let... To všechno dělá z románu knihu o nedosažitelné soudržnosti současného textu, ale i současné osobnosti.

Specifický model navrhuje také tvorba Aleka Popova — je to svět hypertrofované absurdity, která se složitým způsobem poměruje s realitou stojící za ní, aniž by se s ní plně ztotožňovala. Svou verzi pramenící z fluidní ženské identity předložilo i „ženské psaní“, které se jako trend formovalo v posledním desetiletí. (Nutno podotknout, že směřování těchto autorek — Emilie Dvorjanovy, Marie Stankovy, Albeny Stambolovy aj. — lze pro jejich různorodost interpretovat rovněž v kontextu jiných existujících trendů.) Vyprávění dnešní literatury o bytí je vždycky úryvkovité a problematizující. Bez ohledu na to, zda se zakládá na syžetové dynamice (Stefan Kisjov, Palmi Rančev, Maria Stankova aj.) nebo sprádá složité smyslové struktury (Zlatomir Zlatanov, Emilia Dvorjanova, Ljubomir Kanov aj.), současná próza mluví o těžce dosažitelné identitě v unikajícím světě. V jejím podání je svět stále neočividnější, žití v něm stále neautentičtější, a jazyků, jimiž lze tento svět vyslovit, stále přibývá a přibývá.

Ani Burova (nar. 1974) — literární kritička. Vyučuje dějiny české literatury a srovnávací dějiny slovanských literatur na sofijské univerzitě.

téma

František Drtíkol: Vlna, 1925, 8,1 x 10 cm, brom

téma

téma

vynalézt jazyk

současná bulharská poezie

z bulharštiny přeložila margarita kostadinova

albena chranova 1

Psát o současné bulharské lyrice není jednoduché. V devadesátých letech totiž došlo k odbourávání žánrových hranic a všechny „osobitě žánrové“ ideografie se následně ukazují jako nepřesné a neúplné, neadekvátně podřízené čistotě forem, jež vlastně ve skutečnosti neexistuje. Hranice mezi uměním a vědou se navíc rozvolnila a vědecká literatura pronikla do beletrie. Počátek „ekonomického a politického přechodu“ zastihl kritiku ve stadiu poststrukturalistických různocnění a protivědeckých přístupů. Nové postupy se však se starými nedostaly do konfliktu, nýbrž sloučily se a našly v sobě zalíbení. Právě proto i vymezení lyriky na těchto řádcích má spíše technický ráz.

Devadesátá léta začala prudkou polarizací literatury a čtenářů, manifesty a generačními válkami. Poslední tvrzení není úplně přesné, poněvadž jak básníci, kteří debutovali v šedesátých a sedmdesátých letech, například Binjo Ivanov, Ivan Teofilov, Ekaterina Josifova, Nikolaj Kánčev, Ivan Canev a obzvláště Konstantin Pavlov, jehož mocná estetika politické averze a vskutku unikátní metaforika tvoří samy o sobě celé období v dějinách bulharských poetických jazyků, tak také i silná vlna osmdesátých let — Georgi Rupčev, Rumen Leonidov, Miglena Nikolčina, Vladimir Levčev, Ivan Metodiev, Zlatimir Zlatanov, Edvin Sugarev, Ani Ilkov — chtě nechtě spoluvytvářeli kataklyzma a lesk posledního desetiletí dvacátého století. „Vlastní“ generace devadesátých let — Georgi Gospodinov, Bojko Penčev, Petr Čuchov, Plamen Dojnov, Jordan Eftimov, Kristin Dimitrova, Silvia Čoleva, Marin Bodakov, Nadežda Radulova aj. — vzešla ze stránek nových literárních periodik. Jejich knihy mluví různě naladěnými, avšak nadanými hlasy, které ještě neustrnuly a ani neslibují ustrnutí do žádné „jednotné“ školy.

Znečišťovatelé literárního pole

Na pozadí tohoto nestejnorožitého obrazu bylo „politické“ často tlumočeno jako „generační“, a to zas jako fundamentální vztah k „rodnému“, jak je patrné na polemice v polarizovaném literárním tisku devadesátých let. *Noviny Български писател* (Bulharský spisovatel, založené roku 1994 jako orgán starého, konzervativního Svazu spisovatelů) deklarovaly, že budou hájit „věčné hodnoty“, které však vyjadřovaly komunistickou rétorikou — „[...] tam, kde existoval určitý pořádek, pohyb a tvorba, je nyní chaos a hrobové ticho [...] Mám na mysli pokusy zardousit náš jazyk, naše knihy, naše tradice a naši kulturu, vymýt z našich mozků pocit národní sounáležitosti a hrdosti“ (N. Chajtov, 1994) —, nebo somnambulními zaklínadly mesianismu, představujícími Bulhary jakožto „národ civilizátorský“

a sv. Cyrila a sv. Metoděje jakožto ztělesnění „Nejvyšší Prozřetelnosti“ (V. Načev, 1994).

Литературен вестник (Literární noviny), bezesporu nejvlivnější, nejdebatovanější a také nejvíce debatující, tvrdí ve svém kolektivním programovém úvodníku pravý opak: „[...] epoše, která právě začala, chybí jazyk, aby byla s to vyjádřit sebe samu jakožto promyšlenou realitu [...] Nový jazyk se rodí právě teď — z vpádu pojmů, politických mýtů a sociálních metafor, z groteskního převrácení starých představ. Ale tento nový jazyk stále ještě není jazykem literatury. Stále ještě stojíme před zrodem nového jazyka“ (1991). Vyzývající, otevřená kulturní politika novin *Литературен вестник* vyvolala ze strany politické levice kvalifikace typu „znečišťovatelé literárního pole [...] nešťastníci, schizofrenikové a debilové, malomyslní a terapeuti, grafomani [...] partičce kolem toho plátku není nic svaté“ (citace ze socialistických novin *Дума /Slovo/, 1995*). *Литературен вестник* zareagoval známou rubrikou „Граници“ (Žuly), ve které s gustem citoval vybrané ukázky „žulového“ levého politického a kritického jazyka, a poněkud unaveným a téměř klidným hněvem Georgiho Gospodinova: „Tak takhle vítáte omladinu, že? Mysleli jste si, že chceme zbourat stát, vřítit se do Svazu spisovatelů, naplnit rekreační střediska. Konečně napsat svých dvačtyřicet knih. Můj starý spisovatel [...] Už sis přivlastnil rodnou zemi, chopil ses jí svými pevnými rukama, nazval ses jejím obhájcem. Začalo velké milování, uctívání a laskání. Ale proč to ječení...“ (*Литературен вестник, 1995*)

Hledání v jazyce

V devadesátých letech se jasně vymezily protikladné trendy definování literatury v termínech přebytku nebo nedostatku. Například Edvin Sugarev je náchylný k extatickému přepotvrzení romantické totality poezie jakožto sociální nutnosti: „A ona je Most — rozhoupaný visutý most nad našimi močálovitými a nemocnými časy [...] Most nad vřavou, nad drtící masou jmen, jež vábí pojmenováním [...] Most, na kterém jsi sám mostem a něčí stopy se ztrácejí před tebou“ („Most“, 1990). Na druhém pólu stojí sociální skepticismus vůči literatuře — například v ironicko-sebeironicky nazvaném „radikálním manifestu“ Alexandra Kjoseva, publikovaném o rok dříve pod příznačným titulem „Před bulharskou literaturou není žádná budoucnost“. Nebo v kategoricky úsměvné pochybnosti o sobě a o institucích slovesnosti — „kleknout si v čítankách / a neříct nic“ (Petr Čuchov, *Провинции /Provincie/, 2000*); nebo v nejistotě literatury coby posledního azylu — „vymanit se / z poslední tvrže literatury“ (Nadežda Radulova, *Едисон /Edison/, 2002*); nebo v dvojsmyslně rozhalené zpovědi „všechny moje poezie — rezignace z poezie nanečisto“ (Marin Bodakov, ????????? ?? ??????? *Обявяване на провала /Vyhlášení propadu/, 2002*).

Pro devadesátá léta figurativní nedůvěra v poezii neznamená nedůvěru v jazyk. Vlastně právě v jazyce je nalézána jediná jsoucnost a jediná metafyzika, které stojí za to: „o temné řeči, v níž zoufale bloudí / osamělý jazyk — mezi ženami a netvory“ (Ani Ilkov, *11 май /11. května/*); „Já toužím po tom jazyce, po jazyce jako takovém...“ (Georgi Gospodinov, ????????? ??????? ?? ??????? *Тайните вечери на езика /Poslední večere jazyka/*); „Řečeno v rámci jazyka, / protože mám jen tyto nástroje / po ruce, když si vysekávám bytí...“ (Zlatimir Zlatanov, *Финеганю поет /Fineganju básníkem/*); „a živly zmitají tvou azbukou, / a veškerý se třepí jazyk“ (Miglena Nikolčina, *Обратната кула /Obrácená věž/*) aj. Tato přitažlivost byla překrásně formulována v závěru knihy Bojka Penčeva ??????? ??

?????????????Тъгите на краевековието (Touhy konce století, 1998): „Toto je uzavírající, neskrytě nostalgická kniha, která se pokouší být dějinami tužeb [...] Mám za to, že opravdu mezi námi existovalo několik lidí, kteří věřili, že život je součástí literatury, že jazyk je nekonečný a jeho zákruty a ramena se dají přebrodit všemi směry. Naše politické krédo zahrnovalo právě a jedině toto osvobození.“

Avšak ontologizace jazyka znamená zároveň jeho směřování k metafyzikám, a tak každodenní věci pustnou, protože se z nich jazyk vytratil, a člověk zůstává sám ve svých dnech, proměňuje se v hlasatele oněmění: „Та хбитост тѣл / to panenství v jazyce... // bez jazyka není tělo / bez jazyka — němé tělo...“ (Georgi Gospodinov, *Писма до Гаустин /Dopisy Gaustinovi/, 2003). Nebo se zabývá formulováním vlastní mučivé pochybnosti o své schopnosti rozmlouvat, snášet a přenášet vysílaná a přijímaná slova, přičemž se mluva jeví jako ta bolestivější strana mlčení: „Nikdo mne nepotkal — / zdravili sebe, / vyptávali se“; „A když se zamyslíš, možná se ušetříš zničujícího rozhovoru“ (Petr Čuchov, *Градината на слабата реалност /Zahrada chabé reality/, 1995). Nebo radikálně pokládá lásku za zoufalý a chladnokrevný pokus o návrat a proměnu individuálního jazyka: „Já jsem skutečně němý / a ani jsem netušil / co to bude obnášet. / Prosím tě, řekni mi ty. / Trpím, protože tě slyším“ (Kristin Dimitrova, ???????? ?? ????????Поправка на талисмани /Oprava maskotů/, 2001).**

Při takovém světonázorovém postoji žádná z ustálených forem jazyka není s to ukojit touhu — dokonce ani samo umění poezie a ani sama věda o ní. Brány slovesné kultury, mapování prostřednictvím jmen a titulů, diskursy, autority a řemesla byly odsunuty stranou při cestě člověka k jazyku: „Komu je co do Bataille, Anaïs Nin Foucaulta Bukowského / ať se ona sama poví / bez jazyka není tělo“ (Georgi Gospodinov, *Нямо тяло /Němé tělo/); nebo „tenkrát ještě / nevyšel překlad / Adornovy estetické teorie / a oni netušili / že jejich bolest bývá rovněž / netotálná a netotožná“ (Nadežda Radulova, *Стъкло /Sklo/). V tomto směru zaniká i moc figurativů, metafora chladne a štěpí se na hry mezi doslovným zněním, lyrika sahá k historiím, začíná se tvářit, že vypráví (u každého básníka naprosto odlišným způsobem), paradoxy a obraty se uzavírají v surovosti smutku a uklidnění. Zbavena lesku metafory a útěchy ironie je modernita zastíněna a podemleta, aniž by se nutně stala postmoderní.**

Konec -ismů

Postmodernismus se stal klíčovým termínem v polovině devadesátých let, s jeho okouzující schopností hbitě obsáhnout vše, co se odehrává, což způsobilo, že se rychle vyčerpал a ztratil kouzlo. Začalo se upřesňovat, že básníci donedávna považovaní za přední postmodernisty vlastně do velké míry podkopávají doktrinární zvyky postmodernismu. Ani Ilkov se nezastavuje u chladné hry a ve svých nejvlivnějších textech ve sbírkách *Изворът на грознохубавите* (Studnice ošklivohezkých, 1994) a *Зверовете на Август* (Augustovy bestie, 1999) hloubá do tragické závislosti, do smrtící smysluplnosti hry. Georgi Gospodinov zahájil pomalu a nenápadně existencialistický projekt, podle něhož se postmoderní osvobození čte jako ontologický rozpad světa (*Естествен роман /Přirozený román/, 1999; Писма до Гаустин /Dopisy Gaustinovi/, 2003).*

Pokud si začátek devadesátých let stále ještě mohl pohrávat s všelijakými -ismy, jejich konec byl pak poznamenán únavou z neschopnosti definovat cokoli o bulharské lyrice. Tak například manifest skupiny Pátek třináctého, který napsali v roce 1990 Bojko Lambovsky a Mirela Ivanova: „Kdo jsme? Futuristé — ve svých nesouhlasích; akméisté — ve svém vytržení; symbolisté — ve svých kontemplacích; imażinisté — ve své politice; impresionisté — ve své roztržitosti; dadaisté — ve svém sarkasmu; dekadenti — ve své lásce.“ A později, v článku věnovaném sbírce Aniho Ilkova *Studnice ošklivohezkých* Dimitr Kamburov se vši vážností ohlásil konec všech -ismů.

Zbavení dokonce takových kritických nástrojů, sotva bychom mohli s jistotou tvrdit, co se odehrává v nejnovější z nejnovějších dob, během prvních tří let nového tisíciletí. Každopádně ať je to cokoliv, stále ještě to pramení z otevřeného konce devadesátých let.

Albena Chranova — docentka dějin bulharské literatury na plovdivské univerzitě. Je jedním z vědců, kteří nesporně ovlivnili bulharské literárněvědné myšlení posledního desetiletí. Autorka sedmi literárněvědných knih.

téma

téma

„když si stvoříte čtenáře,
stáváte se za něho zodpovědní...“

Georgi Gospodinov (nar. 1968) — básník a prozaik. Působí jako redaktor v literárním týdeníku Literární noviny, v letech 1998–2003 byl jejich šéfredaktorem. Pracuje v Literárním ústavu Bulharské akademie věd. Vydal básnické sbírky

Lapidarium (1992), Třešeň jednoho národa (1996; další vydání 1998 a 2003) a Dopisy Gaustinovi (2003), román Přirozený román (1999; druhé vydání 2000), sbírku povídek A jiné příběhy (2001) a divadelní hru D. J. (2003). Je spoluautorem dvou literárních mystifikací Bulharská čítanka (1995) a Bulharská antologie (1998). Získal mnoho literárních cen. Georgi Gospodinov je jedním z nejvlivnějších, nejčtenějších a nejčastěji interpretovaných soudobých bulharských autorů. Jeho knihy vycházejí v nákladech mnohonásobně převyšujících bulharský standard a v několika vydáních. Je pravděpodobně nepřekladanějším bulharským spisovatelem z generace debutující po roce 1989. Přirozený román dosud vyšel v Srbsku, Francii a Makedonii; A jiné příběhy ve Francii. Oba tituly mají vyjít i v Česku.

Jak byste popsal situaci současného bulharského spisovatele?

Jsou různí spisovatelé — a různé situace. Přece však existují nějaké společné rysy nebo společné nedostatky — v oblasti literatury chybí správná státní kulturní politika, fondy, soukromé nadace, seriózní literární konkursy, granty, literární agenti. Kromě toho musí bulharský, jakož i český spisovatel bojovat o pozornost svého čtenáře ve stále odlehčenějším světě. A osvobodit se od onoho romantického mýtu, že totiž pokud se vaše knihy nečtou, znamená to, že vám čtenáři nerozumějí anebo že jste se dostali až na konec procesu čtení a literatury vůbec. Není tomu tak, není!

V posledních letech se stále častěji hovoří o ztrátě čtenáře; vaše knihy však vycházejí v těch nejvyšších možných nákladech, ve dvou až třech vydáních, což zvláště ve vztahu k poezii je skutečně pozoruhodné. Kdo myslíte, že je váš čtenář? A vůbec — co znamená dnes pro spisovatele postava čtenáře?

To je jakási hra na ocarování, neustálé svádění prostřednictvím příběhů, jakási Šeherezáda. Čtenář je obecně vzato neviditelný. Dozvíte se o něm, když vejдете do knihkupectví a prodavačka vám řekne: „Před minutou si koupila tři děvčata tři poslední výtisky vaší knihy.“ A pak tišeji: „Moc krásná děvčata.“

Z e-mailů, které dostávám, se dovídám, že jde především o mladé lidi. No, je jich i dost z mé generace, narozených koncem šedesátých let. Nejmilejší mi je, když téměř tajuplně řeknou, že přesně tytéž příběhy se staly i jim. Existuje jedna společná emocionální paměť, a když se spisovatel podaří dosáhnout jí, nemá se už čeho bát. Ale když si stvoříte čtenáře, stáváte se za něho zodpovědní. Je tomu jako s ohočováním v *Malém princ*. Stručně řečeno — miluji svého čtenáře. A snažím se psát tak, aby i on měl rád mě. Myslím si, že nejpřímnější odpověď na jinak často pokládanou otázku „Proč píšete?“ je: „Píšu, aby mě měli rádi.“

Vaše knihy jsou přeloženy do několika jazyků, často jezdíte do zahraničí na setkání spisovatelů a literární čtení. Jak si „venku“ představují

spisovatele z takzvané „východní Evropy“? Neboli jinak řečeno — narážíte na nějaký stereotyp?

To je zajímavá historie. Krátce před tím, než vyšly mé knihy ve francouzštině, zeptal se mě novinář v jednom rozhovoru pro televizi Arte, zda osobní katastrofa a rozvod hrdiny mého románu nejsou přímo spojeny s naší totalitní minulostí a diktaturou Todora Živkova. Odpověděl jsem mu otázkou — pokud se nějaký hrdina současného francouzského románu rozvádí, musí na tom mít nutně vinu Jacques Chirac? A jestli se tam vůbec rozvádějí, když nemají východoevropskou minulost? Abych byl spravedlivý, musím říct, že když *Přirozený román* ve Francii vyšel, téměř všechny recenze se zabývaly jazykem, stylem, formou, jeho ironií apod., nikoli politickým životem země, z níž autor přichází. Z čehož jsem měl pochopitelně radost. Ale otázka ohledně stereotypů je složitější. Někteří východoevropští spisovatelé na ně rádi sázejí a vydělávají na nich. Někdy vytváříme klišé sami o sobě.

Mnoho let jste redaktorem *Literárních novin*, dost dlouho jste byl i šéfredaktorem. Toto periodikum v nejvyšší míře ovlivnilo, řekla bych dokonce modelovalo obraz naší současné literatury. Jak byste ve stručnosti charakterizoval jeho přínos?

Pokud chce někdo pochopit, co se během posledních patnácti let v bulharské literatuře dělo, uvidí to na jeho stránkách. Řečeno co nejstručněji — *Literární noviny* se po roce 1989 pokusily vrátit nebo vytvořit přirozený jazyk bulharské literatury, jakož i přirozený jazyk o ní. A to není vůbec málo. Nebály se skandálu, často ho samy vyhledávaly. Byly a zůstaly periodikem mladých jazykem, a to různého věku a různých generací.

Říkáte, že jste se narodil 7. ledna pro všechny významného osmašedesátého roku. Čím je pro vás důležitý rok, na který si nemůžete pamatovat a který se bohužel nestal důležitým ani pro Bulharsko?

Pro mě je důležitý právě tím, že se v Bulharsku nekonal. Rád píšu o věcech, které se nestaly, protože jsou často důležitější než ty,

keré se uskutečnily. Rok 1968 je částí skryté historie nesplněných bulharských ideálů, neuskutečněných revolucí. Možná má takovou historii každý národ. Mám rád tento traumatický rok a tvrdím, že si na něj do detailů vzpomínám, den po dni. Narodil jsem se přece na jeho začátku...

Váš *Přirozený román* obsahuje soupisy rozkoší šedesátých, sedmdesátých, osmdesátých let, ale ne let devadesátých, ačkoliv je tato kniha v jakémsi smyslu knihou právě o tomto desetiletí. Byly v devadesátých letech přece jen nějaké slasti? Co by seznam zahrnoval?

Ano, devadesátá léta byla plná jak rozkoší, tak i katastrof. Ale podle mě toto desetiletí ještě neskončilo, alespoň v Bulharsku ne. Bohužel v polovině devadesátých let skončilo něco jiného — opojení, energie, karneval. Ztráta smyslu, motivace je jednou z nejsmutnějších věcí, které se tady během posledních let staly. A přece — pokud bych měl vytvořit soupis rozkoší devadesátých let dnes, určitě to první, co bych napsal, by bylo: požitek z náměstí... a z mladých lidí, co vyšli ven. Byli jsme krásní...

Ptala se Ani Burova

(Z bulharštiny přeložila Ivana Srbková)

Georgi Gospodinov; fotomontáž Ivo Chadžimišev

téma

František Drtikol: Smích, 1913, 25,5 x 30,5 cm, olejotisk

téma

přirozený román

úryvky

georgi gospodinov I

z bulharštiny přeložila ivana srbková

■

Svatby rostlin

Linné

Těhotenství už bylo na mé ženě vidět. Tato nevině znějící fráze získá jinou hloubku, když vám řeknu, že... jak jen to říct... autorem jejího těhotenství jsem nebyl já. Otcem byl někdo jiný, a ona byla přitom stále ještě mou ženou. Těhotenství jí svědčilo, vnášelo do jejích pohybů jakési zklidnění a příjemně zaoblovalo její ostrá ramena.

Vyprovázel jsem ji domů po posledním rozvodovém stání. Co lidé v takových situacích dělají? Před několika dny jsem si pronajal nedaleko byt a Ema dostala, jak se mi zdálo, bláznivý nápad udělat si poslední společnou fotku. Úplně jako na svatbě. Vešli jsme do prvního fotoateliéru. Fotograf byl z oněch milých hovorných staříků, co za každou cenu chtějí znát důvod focení. „Rodinná fotografie, že?“ — jako by na tom záleželo, jakou clonu zvolí. Připravoval nás strašně dlouho, donutil mě ji obejmout, pak se držet za ruce, otáčel nám tváře k sobě, díval se do hledáčku a zase šel k nám. Až nakonec stiskl spoušť, zahrnul nás přáním šťastného rodinného života a mnoha dětí (na mé ženě to už opravdu bylo vidět) a nechal nás jít.

■

V chrámu této růže

černý brouk je mnichem.

Jak je možný román dnes, kdy nám bylo tragické odepřeno. Jak vůbec je možno pomyslet na román, když chybí vznešenost. Když existuje jen ono všednodenní — v celé své předurčenosti, anebo ještě hůř — ve vysilující mysterióznosti ničivých náhod. Všednodennost ve své neschopnosti — jedině tady občas zazáří ono tragické a vznešené. V nezpůsobilosti všednodennosti.

Kdysi, když čas plynul pomalu a svět byl ještě začarovaný, zaslechl jsem nebo jsem si vymyslel následující mystérium. Když vytrhneš žíní z koňského ocasu a necháš ji čtyřicet dní ve vodě, promění se žíně v hada. Kůň nebyl, tak jsem to zkusil s žíní z osla. Nevzpomínám si, jestli jsem to vydržel čtyřicet dní a jestli se žíně proměnila v hada, nejspíš ne, uvážíme-li, že ani ocas nebyl koňský.

To je jedno; zjistil jsem však, že stačí, aby se zvěst o tomto mystériu zdržela minutu v tvé hlavě, a všechny oslí zadky budou vypadat jako nádherné Gorgony. Četl jsem o Gorgoně v jedněch ilustrovaných starořeckých bájích. Zapsal jsem si to do sešitu s úzkými a širokými řádky a s obrázkem Levského na obálce. To byl první zázrak, který mi příroda dala, první mystérium všednodennosti. Co bych si počal, kdybych viděl oslí zadky jen jako oslí zadky? Tak jak je vidím v jejich odčarované přirozenosti dnes. Ostatně oslí zadek jsem už dávno neviděl.

Zde můžeme vložit vsuvku, že už v antice Epikúros a jeho žák Lucretius trvali na přirozeném samozrození živých bytostí vlivem vláh (sic) a slunečního svitu.

Jestliže opravdu ontogeneze opakuje fylogenezi, nebo jinými slovy, jestliže se v jednom lidském životě opakují všechna staletí dějin přírody, pak je dětství někde mezi sedmnáctým a osmnáctým stoletím. Alespoň co se týká milostného vztahu k té stejné přírodě. Linné, ten, co jako Adam dal jména rostlinám a zavedl binomickou nomenklaturu, neboli tzv. nomina trivialia (přirozené názvy), pojmenoval jedno ze svých raných děl Úvod do zásnub rostlin (bylo napsáno začátkem osmnáctého století, vyšlo však až roku 1909). Zde je popis opylování, převzatý z onoho rukopisu, který by mohl patřit i Andersenovi:

Okvětní plátky samy o sobě nevnašejí do procesu reprodukce nic, slouží však jako manželské lože, které Stvořitel zařídil tak nádherně a vybavil tak drahocenným lůžkem, plným libé vůně, aby v něm mohl ženich se svou nevěstou mít co nejslavnostnější svatbu. Když je lože připraveno, přichází chvíle, kdy ženich svou milovanou nevěstu obejmě a vlije se do ní...

■

Jakýsi K. Knaute zmrazil žáby a ony se snadno lámaly, ale ty, které se zachovaly celé, přenesl na teplé místo a ony za sedm až osm hodin změkly a zcela obživly.

(Časopis Příroda, r. 1904)

Když mi bylo devět let, zjevil se mi poprvé Bůh, a to v podobě elektrické žárovky. Stalo se to takhle. Zavezli nás na výlet do Sofie. Po zoologické zahradě nás zavlekli do Alexandra Něvského, možná proto, že to bylo blízko, navíc ještě začínalo pršet. Vysvětlili nám, že to, kam vejdemo, není kostel, ale chrám-památník. Ze zvláštního spojení nám byla jasná jen ta druhá část, ale takhle jsme si památníky vůbec nepředstavovali. Uvnitř to skutečně bylo velmi působivé, báli jsme se, abychom se neztratili. Zatímco jsme čekali, až ostatní vyjdou, vedle dveří do „památníku“ se objevil jakýsi chromý dědek a my jsme ho zvědavě obstoupili. Učitelé byli ještě uvnitř a stařík nám začal vyprávět o Bohu. Ti ostřílenější z nás hned vysvětlovali, že Bůh neexistuje, jinak by ho Gagarin a jiní kosmonauti dávno v nebi potkali. Zavrtěl hlavou a řekl, že Bůh je jako elektrina — existuje, ale není vidět, proudí a všude působí. Za chvíli se objevily učitelky a od dědečka nás odtáhly. Ale to, co nám řekl, přinutilo nás vážně se zamyslet. Jak Bůh, tak elektrina nám byli stejně nesrozumitelní. Hned však jsem se učitelce prořekl, že Bůh žije v elektrických žárovkách. V následujícím roce znovu zavezli celou naši třídu na výlet. Tentokrát do největší vodní elektrárny, a to s naučným cílem. Ukázali nám obrovské cívky, železa, motory a vysvětlili nám, že odtud vychází elektrický proud. Učitelka mě odtáhla stranou a velmi vážným hlasem se mě zeptala, jestli ještě věřím těm hloupostem o elektrině a Bohu. Už jsem byl velký a řekl jsem, že ne. Ale kdykoli jsem doma rozsvěcel lampu nebo zapínal kamínka, měl jsem na paměti jedno: Bůh svítí a hřeje.

Velká doba empirie. Už jako žáci druhého stupně jsme se někde dozvěděli, že lidská moč je obzvláště léčivá, a kdo ji pije, může se vyléčit ze všech nemocí. Tato zvěst se zřejmě šířila, protože učitelka biologie (ta plnoštíhlá světlovlasá žena, co obvykle sedala s nohou přes nohu a v nás, kteří jsme seděli v prvních lavicích, vzbuzovala první rozechvění), ta učitelka biologie se celou hodinu kvůli té pověře pro nic za nic zlobila a zatracovala ji s takovým odporem, jako by jí někdo ten lék nabízel. Což nás ještě víc utvrzovalo v tom, že ta věc s močí nemůže být tak plonk, když to tolik prožívá a tolik se vzteká. Druhého dne tři nebo čtyři z nás již tekutinu okusili (nemusím snad říkat, že jako budoucí přírodovědec jsem byl mezi nimi) a podrobně jsme popisovali její chuť jako nijak zvlášť odpornou, mírně nakyslou a slanou — podle jedněch jako mořská voda a podle druhých jako šťáva z turšije. Věděli jsme, že to je kyselinou močovou. Nikdy později jsme neochutnávali života tak zblízka jako v dětství, kdy se všechno, o čem jsme něco zaslechli, bez zhnusení prozkoumávalo.

■

Když totiž moucha pojde a nasype se na ni popela, opět vstává, i dochází u ní k jakémusi znovuzrození a k jinému životu od počátku.

Lúkianos: Chvála mouchy

Poslední dobou se zabývám něčím, co by při nejlepším mohlo být považováno za zvláštní, ale může se nazvat i symptomatickým. Studuji mouchy a... řeknu to rovnou — jejich příběhy. Tato moje práce má jednu usnadňující okolnost — objekt pozorování je vždy před mýma očima. Jakož i před očima všech ostatních,

a z toho důvodu je pro ně neviditelný.

Kde se vzal ten náhlý zájem o mouchy. Přesvědčuji sám sebe, že je to kvůli románu, který chci napsat. Facetový román, podobný oku mouchy. A jako ono plný podrobností, nejdrobnějších a prostým okem nepostřizitelných věcí. Román všednodenní jako ty mouchy. Ano, říkám si, k tomu jsou mi zapotřebí mouchy. Ten hmyz, co létá nad našimi hlavami, podřimuje na stropě, prochází se po stole, co současně bydlí i snáší své larvy v hnijících mrtvolách, v díře záchodu. Pouze ony jsou schopny spojit éter s pekelnou říší záchodu.

Moucha je mediátor světa, anděl a ďábel v jednom. Jaký lepší vzor pro román, jaká lepší alegorie. Platón v *Iónovi* říká: „Básník je totiž lehký tvor, okřídlený a svatý, schopný tvořit ne dříve, než se dostane do nadšení a vytržení a když v něm již není rozumu.“ Jakási šílená moucha. Víme, že Platón nikdy neměl básníky nijak zvlášť v lásce.

Ideální román bude takový, kde je spojující nitkou mezi jednotlivými epizodami přelétávající moucha. Mohu to zopakovat znova — spojující nitkou bude přelétávající moucha.

A znova — moucha.

Moucha. Mou-cha. Mouuuuu-chachacha. Moucha. Moucha. Moucha. Moucha. Moucha. Moucha. Moucha. Moucha. Moucha. Moucha. Moucha.

No dobře, je tady ještě jeden zásadní důvod, proč pozoruji mouchy, nořím se do záchodu a do všech přírodních věd. Jedna dočasná příčina, jiná moucha, kterou se mi podaří přehlušit jen na několik hodin, když pozoruji ty ostatní, co krouží kolem. Ale ta zůstává ve mně. Moucha v mé lebce potřebuje otvor.

téma

František Drtikol: *Knihomol*, 1927, 17,9 x 11,7 cm, brom

Poznámky

Vasil Levski (1837–1873) — bulharský revoluční demokrat, strateg a vůdce národněosvobozeneckého boje, koncem roku 1872 zatčen tureckou policií a odsouzen k trestu smrti.

turšija — různé druhy zeleniny naložené v octě nebo ve slané vodě

Lúkianos: *Chvála mouchy*. Přel. František Machala. In: *Sen neboli Lúkianův život a jiné spisy*. Nakladatelství České akademie věd a umění, Praha 1936.

Platón: *Ión*. Přel. František Novotný. In: *Hippias Větší; Hippias Menší; Ión; Menexenos*.

OIKOYMENH, Praha 1996.

téma

služba

alek popov I

z bulharštiny přeložila ivana srbková

Už jsem zhltnul ranní noviny (současně se svou kávou), ale protože mi šlo o to odložit začátek pracovního dne, ponořil jsem se do inzerátů. Náhle se mé oči vpily do jednoho textu. *Sekání hlav*. Následovalo číslo mobilního telefonu. Inzerát byl umístěn v rubrice „Služby“. Neznělo to jinak než „Bezpečnostní mříž“ a „Broušení parket“ či „Detonační práce“. Jaké to mají být hlavy? podívil jsem se. Určitě jde o nějaký vtíp. Nebo omyl... Listoval jsem dál. Semínko neklidu už ale bylo zaseto. Nemohl jsem se soustředit; po řádcích se kutálela slova, jež pozbyla významu. *Sekání hlav*. Zvědavost mě hryzala. Vstal jsem a procházel se pokojem sem a tam. Věděl jsem, že pokud nezavolám, budu na to muset celý týden myslet...

— Haló? — hlas zněl nechutně.

— Volám v souvislosti s inzerátem...

— No, můžete mluvit, — muž na druhé straně oživil.

— Ale... — pokračoval jsem nesměle. — Co vlastně nabízíte?

— Sekání hlav! — zachytil jsem cizí přízvuk. — Myslím, že je to napsáno dost jasně.

— Hlav, ale jakých konkrétně hlav?

— Jen vlastních.

Tak tak jsem se udržel, abych nevybuchl smíchy.

— A jak to probíhá?

— Velmi jednoduše. Vyplníte žádost, domluvíme se a...

pracujeme. Stojí to padesát dolarů.

— To znamená, že se musíme před tím sejit, že?

— Ano, to musíme...

Domluvili jsme se na pátou odpoledne. Navrhl mi, abychom se sešli ve vídeňské cukrárně na bulváru Ruský. Neměl jsem nic proti tomu.

— A jak se poznáme? — zeptal jsem se ho.

— Poznám vás.

Přesně v pět jsem stanul jak vyšitý před cukrárnou. Venku foukal vlezlý vítr, ale uvnitř fungovala klimatizace a bylo tam teplo a příjemně. Sundal jsem si kabát a rozhlížel se. Někdo od stolu vzadu na mě zamával.

— Dobrý den, — zvedl se muž a podal mi ruku. — Kurt.

Byl nevysoký, dokonce přímo malý, ale měl mimořádně široká ramena. Snědá tvář s vystouplými lícními kostmi a mohutným čelem. Jeho ruka byla obrovská a tvrdá jako kost. Na sobě měl černé kožené sako. U nohou mu leželo dlouhé pouzdro, v jakém se nosí hoboj nebo saxofon. Posadili jsme se. Jeho antracitová očka mě soustředěně pozorovala. Z vysoké sklenice upíjel brčkem ledové jahodové mléko.

— Takže vy jste kat? — zeptal jsem se nenuceně. — Zřejmě nejste zdejší, že?

— Ne, ale žiju v Bulharsku už pět let.

— A jak to jde, je práce?

— Ale ano! Nestěžuju si.

Pak vytáhl jakýsi malý papírek a šoupnul ho ke mně. —

To je prosím žádost.

Byla napsaná na rozhrkaném psacím stroji, jen velkými písmeny, a hlásala následující: *Já, níže podepsaný, tři tečky, rodné číslo, tři tečky, adresa, tři tečky, prohlašuji, že žádám, aby mi byla useknuta hlava. Činím tak z vlastní vůle i přesvědčení a bez nátlaku. Tuto žádost jsem podepsal při plném vědomí následků vyplývajících z podobného skutku, a to konkrétně: oddělení hlavy od těla jedním jediným úderem. Podpis, datum.*

Vytřeštěně jsem na něho zíral.

— A máte právo podobné věci provádět?

— Samozřejmě, — přikývl a natáhl ruku. — Tady je mé povolení. Číslo 1645789 K. Vydáno ve Valladolidu (Španělsko), kde je sídlo Světové asociace katů...

Fotografie souhlasila. Vše ostatní bylo napsáno gotickým písmem, z něhož jsem ničemu nerozuměl. Pokrčil jsem rameny.

— Má platnost pro celou Evropu, — ubezpečil mě Kurt.

— A jak to přesně proběhne? — zničeně jsem polkl. —

To oddělení...

Kat se sehnul a pootevřel pouzdro. Opatrně jsem nahlédl. Uvnitř ležela obrovská černá sekera, nabroušená jak břitva.

Poklesla mi čelist. Podařilo se mi jen zašeptat:

— Kdy?

Zalistroval sešitem.

— Ve čtvrtek o půl dvanácté?

Bylo mi to jedno. Vyplnil jsem žádost. Kurt vzal ubrousek

a nakreslil mi, kam mám přesně jít. Pak vysrkl mléko ze dna sklenice a vstal.

— Takže brzo nashle.

Večer jsem ukázal noviny své ženě, inzerát jsem předtím červeně zakroužkoval. Řekl jsem jí o svém setkání s katem. Zůstala úžasem s otevřenou pusou. Brzo se jí však do tváře vrátil její obvyklý porcelánový výraz. Nalila si sklenici mléka a zakousla se do jablka.

— Takže ty ses vážně rozhodl to udělat?

— Blázníš! — namítl jsem. — Nemyslíš, že bychom to měli oznámit na policii?

— Hm, a proč? — pozvedla obočí.

— Jak proč! — rozčilil jsem se. — Jakýsi šílenec s takovouhle sekerou brousí kolem a nabízí lidem, že jim za padesát dolarů usekne hlavu. To ti připadne normální?

— Ale ty jsi podepsal žádost, — připomněla mi. — Vešel jsi s tím šílencem do kontaktu! Tak kdo je větší blázen?

Musel jsem přiznat, že její slova dávají smysl. Na policii by se mi vysmáli. Přesto jsem neměl v úmyslu se vzdát. Chtěl jsem té věci přijít na kloub. Poprosil jsem ji, aby šla ve čtvrtek se mnou. Kategoricky odmítla. Nemá s hlavou problémy, líbí se jí, že je tam, kde je. Postřehl jsem její sarkasmus, ale přemlouval jsem ji dál.

— Dobře, dobře, — souhlasila nakonec. — Dej mi už pokoj!

Taxi pro nás přijelo chvíli po jedenácté. Byl slunečný den. Během cesty neřekla má žena ani slovo. V ústech jsem ještě cítil nahořklou chuť ranní kávy. Od večera jsem nic nejedl. Připadal jsem si hloupě. Auto nás vysadilo na kraji Därvenice. Zprava se nacházel autoservis. Prošli jsme kolem hromady pneumatik

a zabočili do jedné tmavé uličky. Bylo tam bláto, slyšel jsem, jak si žena brblá pod vousy... Ocitli jsme se před drátěnými vraty se značkou STOP.

— Tady je to! — řekl jsem.

— Zdá se, že je zamčeno, — poznamenala.

Jakýsi pes se vrhl na síť a začal štěkat. Právě jsme se chystali vrátit, když tu se Kurt náhle objevil, kopnul do psiska a otevřel nám. Omluvil jsem se, že jsem přivedl svou ženu, aniž bych ho předem informoval. Mávl rukou a vedl nás k baráku ve dvoře.

— Poprosím vás, abyste udělal krátký statement, — řekl Kurt.

Nacházeli jsme se v prázdném pokoji s cementovou podlahou. Uprostřed trčel špalek pocákaný skvrnami zčernalé zaschlé krve. Hubený starý muž v modré zástěře podpíral obrovskou sekyru. Kurt nám ho představil jako svého asistenta. Má žena stála za mnou, ruce až po lokty vražené v baloňáku. Na stole ležel starý magnetofon. Kurt zmáčkl knoflík:

— To je pro mou dokumentaci. Jen dvěma slovy. *Proč chcete, abych vám usekl hlavu?*

— Ale... — začal jsem váhavě. — Já vlastně nechci.

Ruším to.

Cívky se s plačtivým skřípěním otáčely.

— Opravdu? — podivil se kat. — Tak co tady teda děláte?!

— Chtěl jsem jen zjistit, kam až dojdete... — olízl jsem si suché rty. — Nevěřil jsem, že je něco takového možné.

— A teď věříte?

— Ach, ano, ano. Samozřejmě vám zaplatím těch padesát dolarů... Nemějte obavy! — chystal jsem se vytáhnout náprsní tašku.

— Plus penále, — poznamenal Kurt zamračeně. — Tisíc pět set dolarů.

— Cóóó!? — otevřel jsem zděšeně ústa. — Služba přece stála jen padesát!

— Služba stojí mnohem víc, — usmál se shovívavě. — Ale vzhledem k tomu, že si ji může dovolit tak málo lidí, hradí rozdíl Evropský fond na záchranu tradičních řemesel. Jinak bychom byli bez práce. Bohužel se však subvence odpouští jen při vykonané službě. Zrušení služby jde na účet klienta...

— Ale to je nehorázné!

— Takové jsou směrnice, — zamračil se. — Předpokládám, že vaše manželka dneska do večera tu sumu donese. Jinak budu nucen službu vykonat.

Otočil jsem se. Tvář mé ženy byla zkřivená zlostí.

— Tak vidíš, ty pitomče! — zasyčela. — Nic nedokážeš

dotáhnout do konce. Ubožáku! Opravdu si zasloužíš, aby ti usekli palici!

A vyběhla ven...

Asistent přinesl tři židle. Kurt vypnul magnetofon. Sedli jsme si kolem špalku a čekali. Uplynulo půl hodiny.

— Myslíš, že se vrátí? — ozval se stařec.

— To sotva, — zavrtěl Kurt hlavou.

— Vrábí se, samozřejmě! — vybuchl jsem.

— Sázím dvacet, že ne, — poznamenal věčně kat.

— Mám jen deset, — zabručel asistent.

Uvažoval jsem, jestli stojí za to, abych se zapojoval.

téma

František Drtikol: Bez názvu (Studie nohou), 1934, 11,5 x 15,9 cm, brom

Alek Popov (nar. 1966) — prozaik. Vydal sbírky povídek a novel *Jiná smrt* (1992), *Perverzní sny* (1994), *Hra kouzel* (1995), *Zelný cyklus* (1997), *Cesta do Syrakus* (1999), *Kurs pro pokročilé* (2002) a román *Mise Londýn* (2001). Je nositelem řady literárních cen. Alek Popov je jedním z renomovaných současných bulharských spisovatelů, jeho knihy se těší velkému zájmu čtenářů i pozorování literární kritiky.

téma

osmý den v týdnu

albena stambolova I

Takový den, kdy se dělají objevy.

Například, když si uvědomíš, že dřív byla doma tři zrcadla, a teď je tam jen jedno.

Jednoho takového dne, avšak aniž by jí to došlo, šla se Abigail projít. Pokřtili ji po jedné Poeově hrdince, ale ne po Anabel Lee. Bylo to zvláštní jméno; a to zvláště když je tvým oblíbeným místem k procházkám Jižní park v Sofii. Ale ať už s ním či bez něho, byla Abigail žena — mladá, kolem třiceti let, s dlouhými kaštanovými vlasy, hladkou pleť a šikmýma očima jako Čiňánek. Ale takových jako ona je ve městě spousta, také žen a také s šikmýma očima.

Jenže ona si vyšla právě toho dne. Měla ráda vstupování do parku — dlouhé a široké, dokonce pomalé. Ještě víc to zpomalovala, šla jen, co noha nohu mine, jako by jedna váhala, zda má následovat druhou. A neměla oblíbená místa. Samo to místo bylo jejím oblíbeným.

Nejdřív zašla k řece, v podmračeném soumraku kráčela v tlejícím listí pod vlahými stromy. Náhle se kolem mihnul jakýsi pes puštěný na svobodu. A honěný jinými psy. Jinde se Abigail psů bála. Ale tady ne.

Když k ní muž promluvil, zpočátku ničemu nerozuměla. Podařilo se jí soustředit se a postupně pochopila, že k ní mluví, ale tak, že mu nemusí odpovídat. Nebo alespoň ne hned.

Bylo dost zamračeno, ale oni šli ke světlu. Jak došlo k tomu, že kráčeji spolu, na to by se později Abigail ráda zeptala. Uvědomila si, že i ona s ním mluví. Hovořili a procházeli jednou z alejí, která vedla ještě víc k jihu. Muž držel v ruce řemínek. Nic však na něm nebylo uvázáno.

— Chcete vidět něco zajímavého?

— Ano. A co?

— Pojd'te, ukážu vám to.

Vedl ji trávou pod stromy. Šla teď za ním a viděla, jak se řemínek vláčí po zemi. Se suchými stébly trávy a listy, co zpočátku vytvářely pohybuující se balónek a pak se náhle rozpadly.

Muž se u jednoho stromu zastavil a Abigail se postavila vedle něho.

— Obejděte ho.

— Proč?

— Abyste ho viděla z druhé strany.

— Proč?

— Uvidíte.

Později si Abigail kladla otázku, jak to, že se s ním nebála jít do lesa; jakož i jak to, že ho poslechla.

Ale poslechla ho a obcházela strom. Když stanula téměř sto osmdesát stupňů od muže, řekl jí, aby se na něho podívala.

A ona se na něho podívala.

Tuto část kmene, kterou spatřila, tvořilo zrcadlo. Místo kůry jí část povrchu o pravouhlém tvaru vracela obraz. Ne však její, ale jeho. Zadívala se na něho a poprvé ho spatřila. Byl spíš vysoký, s tmavými vlasy, jako byly i její, a s tmavýma, hluboce posazenými očima. Upřeně se na ni díval, přímo do očí.

— To není možné. Je v tom nějaký trik.

Abigail k němu běžela a znovu se podívala na kmen, přesvědčená, že spatří otvor nebo průrvu, něco, co by vysvětlilo, jak to, že ho viděla z druhé strany.

Ale byl tam jen kmen, pevný a pokrytý kůrou. Muž stál a díval se stejným směrem jako ona. Nic jiného tam nebylo, jen strom. Abigail na něj položila ruce a ucítila jeho drsný povrch.

— Teď tam běžte vy, — řekla náhle Abigail.

Otočil se a podíval se na ni.

— Bude lépe, když se uklidníte a pak půjdete zase vy.

— Proč?

— Protože jsem vás sem dovedl kvůli vám, a ne kvůli sobě.

— Je v tom trik, že?

Pokrčil rameny a Abigail pochopila, že už jí nic víc neřekne. Šla tam a znovu se podívala. Nejdřív spatřila plochu zrcadla, pak i jeho. Strom nebyl ani příliš silný, ani příliš tenký. Byl dost tenký na to, aby ji slyšel, když na něho promluví, ale i dost silný, aby ho neviděla, když ze strany vykoukne.

— Jste tam?

Neodpověděl jí a ona pochopila, že neslyší ani svůj vlastní hlas. Věděla, že se ho zeptala, jestli je tam, ale také věděla, že to

nevyslovila nahlas. A tehdy jí přišla v hlavě jeho odpověď.

— Tady jsem.

— Já jsem tady taky. Vidíte mě?

— Samozřejmě.

— Tak si pojd'me vyměnit místa.

— Dobře.

Abigail pokračovala v opačném směru než předtím a obešla strom, aby stanula tam, odkud vyšla. Muž tam nebyl, ale když se podívala na kmen stromu, uviděla ho.

— Už tomu rozumíte?

Dál spolu mluvili, aniž by mluvili. Dívala se na něho a on se díval na ni. Dokud se jí nepřestalo zdát, že je v tom trik. Ale to nejpřirozenější na světě. Pak jí muž řekl, že teď odchází, a Abigail cítila, že je tomu tak dobře.

Byla skoro noc, či skoro den — ta chvíle, o níž Francouzi říkají, že je mezi psem a vlkem.

Abigail šla k východu z parku, který byl před chvílí vchodem. Kdesi v dálce před sebou, mezi ostatními postavami, viděla záda muže, který vedl na řemínku psa. Ta záda ji tak přitahovala, že ji to donutilo přidat do kroku, chtěla něco vidět — ani ne tak muže, jako to, co má na řemínku. Když se k němu v šeru přiblížila, viděla, že je to malé zvířátko, možná nějaký ten moderní pes malý formát.

Nebyl to pes. Abigail muže dohnala a viděla, že vede na řemínku kocoura, tmavého nebo černého, v padající noci to nebylo možné přesně určit. Kocour kráčel ukázněně, jako by držel

s mužem krok. Abigail kráčela vedle nich a viděla, že se na ni kocour podíval. Na ni, nebo na něco jejím směrem?

Najednou velmi zatoužila být doma. Aby si něco zkontrolovala. Ale co? Jestli je všechno na svém místě? Jestli je všechno stejné?

Všechno bylo stejné, ale dokud si nelehla a neusnula, myslela Abigail na strom v parku.

Za pár dní šla zase na procházku. A ještě mnohokrát jindy. Procházela alejemi a lesními pěšinami, ale ani jednou si nevzpomněla na muže, strom a kocoura.

Kdoví, možná proto, že nebyl osmý den.

téma

František Drtikol: Bez názvu (Sebevědomá prostota), 1934, 11,5 x 15,9 cm, brom

Albena Stambolova — prozaička. Absolvovala obor francouzská filologie na sofijské univerzitě. Pracuje jako redaktorka a překladatelka, zabývá se literární kritikou. V letech 1990–1999 žila v Paříži, kde obhájila magisterský stupeň z psychologie a disertační práci v oblasti sémiotiky a psychoanalýzy (pod vedením Julie Kristevy). Přednáší na univerzitách v Paříži 9 Dauphin a Paříži 3 Sansie. V posledních letech působí v Bulharsku jako

psychologická konzultantka. Je členkou Mezinárodní freudovské asociace. Vydala sbírky povídek *Tři tečky* (1995) a romány *To je to, co se děje* (2002)

a *Hop hop hvězdy* (2003). Její romány se staly jedněmi z nejdiskutovanějších knih současné bulharské literatury.

téma

podzimní zahrada

nadežda radulova I

z bulharštiny přeložila ludmila kroužilová

Victoria Inn

podřadný hotel na belgrave road

z trouby gramofonu vystupuje královna viktorie

v šatech k prvnímu přijímání

hoteliérčin odraz v zaprášeném zrcadle na zdi

klopí oči

kašmírově modré oči pod modrou lampou

hoteliérka podává viktorii švihadlo
a sahá po klíči od našeho pokoje

každý večer už celý rok
za třicet osm paundů stále jedno a totéž
výhled do zadního dvora
draze placené steny v horním poschodí
k snídani müsli a švestková povidla
každé ráno čisté povlečení
ale stále stejné nehty stále stejná krev na prostěradlech

jestli se někdy náhodou vrátíme v poledne
uvidíme viktorii
v negližé a zestárlou
leží na gauči nznak poslouchá
jak se line hudba
tentokrát jaksí chraptivě a v chuchvalcích
z gramofonové trouby

v těchto vzácných případech mi zavíráš oči
a pomalu mě neseš po schodech k našemu pokoji
pokládáš mě na studené manželské lůžko
a líbáš mi ruce
fialovomodrá zápěstí která jako by někdo někdy svazoval
švihadly

Sklo

průzračný muž se v ní tříští
ulomil se střípek
uvázl v ní
a zranil ji

byla to neočekávaná
nebezpečná
láska s otrhanou vinětou a špinavým hrdlem
nebyla dostatečně perlivá
nebyla dostatečně studená
bikiny se nehodily k podprsence
stejně jako u mytické písařky
z plamenného kázání

ještě nevyšel
překlad
adornovy *estetické teorie*
a oni nevěděli že jejich bolest také bývá
netotální
a neidentická

nevěděli také
jak proniknout k místu
kde si navzájem zasazují rány
které nikdo neléčí

a proto pravděpodobně z nevědomosti
muž ústy vyjímá střípek
a žena nadlouho utichá
dokud se nekalcifikuje neshoda

nyňi je muž jejím závratným motýlem
a žena je jeho řebříčkem
dělí je sklo
sestavené z malých střípků

on se v ní už nikdy neroztříští
ona se nezraní
přestože oba začínají ronit krev
když vejdou návštěvníci
a přečtou si nápis:

*toto je bezpečná výstava
není to láska
a ještě méně to je umění
a ještě méně to je umění
a ještě méně to je umění*

Podzimní zahrada

Stane se, že i za mým plotem zežloutnou oblé podzimní dýně — že podeprou nebe nad mým domem, že se za bílého dne líbají v škádlivém podzimním větru.

Stane se, že si nikdo nevšimne cikánů, kteří se vkrádají do zahrady černí jako mouřeníni, jako ohryzané kukuřičné palice — jen jen popadnout dýně a prásknout do bot.

Stává se, že nějaký muž zahne na naši pěšinku, zaklepe na mé dveře a prostě jen tak — z dobroty srdce — mi sdělí; nepamatují se, co mi sdělí.

Stává se, že já právě tehdy nejsem doma — má sestra mu otevře a s úsměvem mu vysvětlí, že se často stavuji u Zajíce — primátora cikorky, šípkových povidel a oné poloviny trávy, která se nepronajímá — ach, pírkó pohoršeného ptáčka je muž, který to slyší a odchází.

Stává se, že někdy mu otevřu já sama.

04 2004

téma

František Drtikol: Bez názvu (Krása dnešního člověka), 1928, brom

Nadežda Radulova (nar. 1975) — básnířka. Absolvovala studium bulharské a anglické filologie na sofijské univerzitě, obhájila magisterský stupeň z filozofie na Středoevropské univerzitě v Budapešti. V současné době je doktorandkou na sofijské univerzitě; zabývá se literární komparativní literaturou

a gender studies. Vydala básnické sbírky *Oněmělé jméno* (1997) a *Albi* (2000). V rámci generace debutující během devadesátých let minulého století je jedním z autorů, kteří si rychle vydobyli literární renomé. Její tvorba bývá co do tendencí tzv. „ženského psaní“ posledního desetiletí často označována za reprezentativní.

04 2004

téma

v zelených pláních mého domova

georgi gospodinov I

z bulharštiny přeložila ludmila kroužilová

Milostný zajíc

Já se hned vrátím, řekla,
a nezavřela za sebou.
Nebyl to obyčejný večer,

aspoň pro nás ne,

na sporáku se dusil zajíc
s cibulí, mrkví a stroužky česneku,
jež přidala k masu.
Neoblékla si kabát,
nesáhla po rtěnce, neptal jsem se,
kam jde.
Ona je prostě taková.
Čas je pro ni neznámá
veličina, na schůzky chodí pozdě,
onohe večera řekla jen —
Já se hned vrátím,
a ani za sebou nezavřela dveře.

Jednou večer, o šest let později,
potkal jsem ji v jiné ulici
a připadala mi nervózní
jako někdo, kdo zapomněl
vypnout žehličku, či něco takového...

Vypnul jsi sporák? zeptala se.
Ještě ne.
Víš, zaječí maso je dost tuhé.

Konec minotaurů

Večer lze vidět okny v přízemí
i takovou věc:
uvelebila se na židli
a otvírá *Starořecké mýty*
její břicho je dům a nora
útulná
je — vůbec ne kvůli rýmu —
těhotná

on je teď Indián

s uchem na jejím břiše
pravděpodobně slyší kroky
proto je tak zděšený
uvnitř někdo chodí
jsou tam tajemné místnosti
komory a chodby
schody a zábradlí
myslí si muž a neříká nic
já smím jenom ke vchodu
myslí si muž a neříká nic
já jenom střežím vchod
myslí si muž a neříká nic

Oknem je vidět, že žena
je klidná a ten uvnitř
se nemůže ztratit v labyrintu
s nití její pupeční šňůry

Zelené pláně Benátek

dědečkovi

Přestaň mi už vychvalovat Benátky
Benátky jsou pěkně zfušovaná věc
o pláních ses ani slovem nezmínil
zato vody je tam říkáš nad hlavu
o půdu mají ubožáci nouzi
Ostatně to město se má propadat
U nás je zase sucho studna lekne
takhle to odbýt při stvoření světa

Tady můj děda spatřil v sklence mušku
ta moucha je řekl jako Benátky
celá urousaná, schlíplá atd.
Tady se svou trochou přišla babička
vypravuje o lišce a o kyselém vínu
Tady chutnám víno není kyselé
naopak je sladké jako med
Tady je mi trochu líto Benátek
vidličkou je vylovili ze sklenky
a teď se suší mezi zelenými
čtverci ubrusu

Zprávy

Skládá noviny a říká:
Četls to, v Iowě
padaly kroupy — velké
jak golfové míče.
Jasně, říkám, to proto,
že tam se pořád hraje golf,
přišli o moc míčů
a ty se k nim teď vrací.

To On jim vrací míče,
rozumíš, ten Vtipálek.
Nesměje se však,
obrací se a s hrůzou říká:

A vždycky se trefí.

04 2004

téma

slyšel jsem bečet beránka

I ani ilkov

z bulharštiny přeložila ludmila kroužilová

Spáči

*Jen rozsévači stále ještě sejí
pšenici: hrstě myšlenek a hvězd.
(E. Popdimitrov: Proměnění Páně)*

S jakou radostí

si necháváme zdát o našich předcích!

I jim se o nás kdysi dávno zdálo.

Proto

se někdy setkáváme ve snu

jako dobří známí:

ořeme půdu v měsíčních polích,

z pšenice rodného jazyka je slyšet hlas,

množí se mlhy i chytré hlavy,

sílí zvířata i jména...

Nadešel čas rozloučení,

jenomže — stále stejní —

nevíme:

všichni se probouzíme,

nebo jsme všichni upadli v snění?

Bulhárek

Rozhlížím se rozmýšlím se

a chci:

chci být tvým hořem bratře

Chci být tvou hloupostí sestro

Nazývali nás Bulhary
a ještě nás tak nazývají
A ulpívají na nás
nikoli slova —
ulpívá na nás
krev —
a ta zasýchá

Chci být tvým smyslem bratře
Chci být Bulhárkem sestro

Rozhlížím se rozmýšlím se
A chci.

Africká sestra

Znovu ty znovu mě tebe
Mí přátelé spí s ženami
já spím se slovy a slova bobtnají jak žíly

Mohu říci všechno
a jsem nemravnější
než matka
která tajně kojí nemluvně svého bratra

Spím se slovy

Něžné písně tě mohou obalit listím
smutné písně tě mohou oplodnit

Spím se slovy
Mohu všechno

Slyšel jsem bečet beránka

Slyšel jsem bečet Beránka a řekl jsem si
Slyšel jsem zpívat Anděla a řekl jsem si
Slyšel jsem foukat vítr a řekl jsem si
Slyšel jsem svítit slunce a řekl jsem si
Slyšel jsem klíčit zrno a řekl jsem si

Slyšel jsem Beránka bekotem vrýval se v sluch
řekl jsem Ejhle, Bůh!

Ani Ilkov (nar. 1957) — básník. Přednáší bulharskou literaturu na sofijské univerzitě, je autorem literárněvědných statí. Vydal básnické sbírky *Láska k přírodě* (1989), *Pole a mosty* (1990), *Milenci* (1991), *Studnice ošklivohezkých* (1994), *Etymologika* (1996), *Augustovy bestie* (1999). Je jedním z autorů, kteří bezesporu ovlivnili charakter nejnovější bulharské poezie. *Studnice ošklivohezkých* a *Augustovy bestie* patří ke stěžejním titulům reprezentujícím literární tendence devadesátých let minulého století.

04 2004

z a h r a n i ě í

2+1 ze zahraničí

NĚMECKO

Saské záborny

S novou prózou přišel Christoph Hein (1944), osobitý prozaik, ale také velmi výrazný dramatik literatury bývalé NDR. V románu *Kolonizace* (Landnahme, 2004) popisuje více než padesát let života jistého Bernharda Habera nejen pohledem hlavní postavy, ale i hlasy jeho čtyř dalších souputníků. V Heinově novince se markantně projevuje tematický rys německé prózy poslední doby — totiž vůle po bilancování uplynulého století (či spíše jeho druhé poloviny), ve kterém zvláště Němci zažili tolik vrcholů a propastí, spolu s jakýmsi „roubováním“ soukromých biografí literárních hrdinů na historické dění. Hein ale nebilancuje poprvé — ve starší novele *Cizí přítel* (Der fremde Freund, 1982) již vytvořil obraz čtyřicetileté lékařky a jejích obtíží sžít se se společností. Široký časový záběr — od poválečného chaosu a nenávisti k „přesídlencům“ přes stavbu berlínské zdi až po sjednocení Německa a následné turbulence v životech občanů nových spolkových zemí — líčí Christoph Hein v pěti perspektívách. Tou hlavní je vyprávění Bernharda Habera, jenž se do saského zapadákov dostává právě jako dítě slezských přesídlenců z Wrocławu, což jej poznamenává na celý život. Haber je od dětství okolím opovrhován a vnímán jako „šlonzák“ a cizák. Typický outsider to však často dotáhne až na zámožného

a vlivného podnikatele. Hein se tak pouští do širokých otázek nelehké sociální integrace německých „uprchlíků“, zároveň je však kniha zajímavým psychogramem dějin NDR. Bernhard Haber jistě není postavou, se kterou bychom se měli plně ztotožňovat. Jeho ambivalentnost a slabosti jsou také zrcadlem líčené epochy. Pozvolný růst z „nuly“, jež se také přizívuje na politické situaci a vydělává peníze organizováním útěků na Západ, ve vlivnou osobnost dneška s autoritou je snad jakousi Heinovou alegorií obrazu společnosti. Dlouze se ptát, kdeže autor své tak autentické a živé postřehy načerpal, není příliš nutné. Řada rysů hlavní postavy se podobá těm ze spisovatelova života — také Hein pochází z rodiny slezských vysídlenců a vyrůstal na saském maloměstě nedaleko Lipska. Ví tedy, že dějiny, které přecházejí přes provinční východoněmecké městečko Guldenburg stojící v centru dění jeho románu, se od těch „velkých“, berlínských, liší.

Německá kritika se shoduje v tom, že takový bilanční román měl do tamějšího písemnictví vstoupit dříve, snad bezprostředně po pádu zdi — to mu však neubírá na významu. Pečlivá konstrukce, angažovanost a akribie, které nová Heinova kniha vykazuje, ji staví na vyšší pozice, než je pouhé následování pseudodokumentárních a bilančních trendů.

Knihy otců a matek

S druhým titulem se dostáváme tak trochu do Švýcarska, ale vlastně zase zpátky do Německa a Mekky knižního průmyslu. Urs Widmer (1938) je totiž rodilým Švýcarem, žije však již řadu let ve Frankfurtu nad Mohanem, kde se po studiích stal nakladatelským lektorem u Suhrkampu

a posléze spoluzaložil vlastní a dodnes velmi významný nakladatelský dům Verlag der Autoren. Widmerovy povídky, kde splývá fikce s realitou, a jeho výrazný parodistický talent se na našem knižním trhu zvláště neprosadily — získal zde však jméno jako autor divadelních her. Jeho dramatická studie z prostředí manažerů *Top Dogs* se nedávno stala hitem evropského i českého divadla.

Widmerův nový román *Otcova kniha* (Das Buch des Vaters, 2004) není nijak objemným svazkem; na dvou stech stranách se vypráví o vesnickém zvyku předávat dětem prázdnou knihu, do které by si pak zapisovaly celý svůj život. Nejinak je tomu i s Karlem; ve dvanácti letech mu je tento blok při přísné kalvinistické ceremonii předán, on si píše a píše, prožije život a umře. Knihu však po jeho smrti, sotva si ji synek stačí jen zběžně prohlédnout, vdova spolu s ostatními papíry vyhodí. Synovi tedy nezbude než otcovu knihu napsat v ich-formě a znovu.

Nabízí se myšlenka, že by snad Widmerův nový text mohl být jakýmsi plánovaným dodatkem k jeho předcházející próze — *Matčín milenec* (Der Geliebte der Mutter, 2000). Zde Widmer podobným způsobem líčí celoživotní lásku své matky, jíž je slavný dirigent a průmyslník E. Schimmel. Clara Widmerová, autorova matka, získala v knize všechny znaky velké postavy s tragickými rysy. Postava otce je v „matčině“ knize velkým otazníkem, na který odpovídá právě nový autorův svazek, a vyplňuje tak záměrnou mezeru předcházejícího románu. V klíčové scéně Widmerovy nové knihy se protagonisté obou románů setkávají. Také otce provází rudovlasá femme fatale, celoživotní anonymní a odpíraná láska.

Widmer si libuje v mystifikacích — jeho skutečný otec Walter Widmer vystudoval (jako sám autor) romanistiku a byl gymnaziálním učitelem. Kromě toho překládal z francouzštiny a věnoval se literární kritice — u Widmerů byl častým hostem například Heinrich Böll. Zmíněné klouzání po hranách autobiografie a fikce se projevuje v radosti z šikovného relativizování výpovědí. První věta románu: „Můj otec byl komunista.“ — v následující přijde již omezení — „Ne vždycky.“ — a třetí věta nové Widmerovy knihy už jeho politickou minulost popírá.

Švýcarský prozaik zaplnil mezeru, která zde po jeho otci zbývala. Síla nového „biografického“ románu je v autorově vtipu a pointách příběhů, ale také v otevřenosti, s níž líčí nenaplněné touhy svých rodičů.

Petr Štědroň

O původu andělů

„Neomezená jazyková lehkost není na poezii to podstatné. Hlavní jsou přece myšlenky,“ řekla mi před několika týdny váhavým hlasem a precizní angličtinou Věra Zubareva, rodačka z Oděsy. Její texty jsou jakousi poutí mezi ruštinou a angličtinou, literárněkritickými pracemi, badatelskou činností, přednášením na University of Pennsylvania (na kterou původně přišla jako kandidátka doktorátu z ruské literatury a literární kritiky) a poezií. Sama se považuje za „trojjazyčnou anglicko-rusko-oděskou spisovatelku“

a míní, že oděská ruština je „osobitý jazyk, který nelze pochopit bez smyslu pro humor“.

Humor jako cesta ke smyslu je pro Zubarevu příznačný. První díl třídílné sbírky básní *O andělich, O Bohu, O poezii* (Livingston Press at The University

of Alabama 2003) napsala nejprve rusky, zdůrazňuje však, že anglickou verzi nepřeložila, nýbrž znovu napsala. „Druhé dvě části,“ sděluje Zubareva v popisku ke své knize, „O Bohu‘ a ‚O poezii‘, byly

z jakéhosi důvodu napsány pouze anglicky, nikdy v ruštině. Navíc překladatelé přeložili ruskou verzi ‚O andělich‘ do angličtiny a němčiny předtím, než vznikl anglický originál. Oba překlady se dočkaly publikace.“ Ernst Neizvestnyj vytvořil ilustrace pro německé vydání *Traktátu*

o andělich (Pano Verlag, Curych 2003), který do němčiny přeložila Kirstin Breitenfellnerová. Zubareva vydává své práce v prestižních literárních časopisech, univerzitních vydavatelstvích i v ruských imigrantských publikacích, jichž existuje řada po celých Spojených státech, a tedy

i ve Filadelfii, kde je ruský literární život překvapivě čilý.

V předmluvě sbírky se dovidáme, že jelikož bible nezmiňuje, jak a kde vznikli andělé, stvořila si Zubareva neznámého mladého badatele, který se bude tímto problémem zabývat. Kniha tedy vznikla

z těchto „setkání s mladým mužem, jehož hlas stále postrádám. Na rozdíl od mého hrdiny, jehož jménem jsou tyto básně psány, jsem se o tajný život andělů nikdy nezajímala“. Mnoho básní o Bohu

a o andělich má titul s dvojtečkou, jaký by příslušel literárněkritické univerzitní práci: „Eva a Bůh: Problém inkompatibility“, „Zakázané ovoce: Mýtus a realita“. Vážnost hnětená humorem bývá nejvážnější, způsobilá potýkat se s vyššími tématy i osobnostmi. Básně Zubarevy jsou krátké. Třetí díl knihy *O Bohu* je uveden stránkou úvodních prohlášení a podtitulů: „O Bohu, o Jeho obtížném dětství

a o evoluci; O roli prostředí, jež ani jako nejtemnější část vesmíru neovlivnilo Boží záměr stvořit světlo; O vnitřním mechanismu evoluce — toho nejchytřejšího Božího vynálezu, kterému On začal říkat život, a nekonečnu tak vetkl smysl. Traktát slouží jako částečné splnění požadavků pro získání doktorátu v uměleckých oborech božských, napsán týměž skromným učencem, jehož jméno je stále neznámé.“

Kompilace mystifikací a zároveň výsměch mystifikacím, které přes svou marnost nepřestávají mystifikovat. Možná mystifikují právě touto marností. Blížkost Boha a vzdálenost nás samých.

V básni „Duše, duchové, přízraky: Přehled evoluce“ Zubareva píše: „Duše poletují lehce od cizince k cizinci.“

Třeba upozornit, že sbírka vyšla pod pseudonymem V. Ulea, odvozeného od slova *ulitka*, které rusky znamená šnek, ulita. Věra Zubareva mi řekla, že zaměnila ulitku za výraz Ulea, aby se vyvarovala přímých asociací.

Padlý anděl: Pokročilá metodologie

Věra Zubareva

*Padlý anděl pracuje individuálně,
jen ten, co nepadl, okouzluje kolektivy.
Používá moderní prostředky,*

akusticky, vizuálně,

při výběru bývá záдумčivý.

*Padlý anděl stoupá na samý štít
své nízké profese. O takovém zdaru
může psychoanalytik nejvýš snít.*

*Neochablé zvědavosti slibuje
vzpružující oázu.*

*Také on se kdysi vášní chvěl,
jeho touhu by neuhasil ani jezero,
než mu křídla zbledla na popel.*

SRBSKO

Postmoderní harakiri
venkovského autora

Zatímco politický život v Srbsku se v lednu 2004 odvíjel ve znamení snah

o zformování nové, pokud možno akceschopné vlády, literární svět upíral zraky k největšímu svátku knihy. Vlastně ke dvěma. Bylo to především jubilejní předávání prestižní literární ceny časopisu *NIN* (NIN-ova nagrada) za nejlepší román roku 2003, a posléze na tuto cenu navazující Svatosávský knižní veletrh. Uplynulo už rovné půlstoletí od chvíle, kdy akademická porota udělila cenu bělehradského časopisu *NIN* (Nedeljne Informativne Novine) tehdy ještě mladému Dobricovi Čosićovi za jeho román *Kořeny* (Korene). Tento „srpski Pulicer“ je dnes považován za jedno z nejtradičnějších literárních ocenění na Balkáně.

Jednohlasným rozhodnutím poroty získal letošní cenu román *Spisovatel zdaleka* (Pisac izdaleka) čačackého rodáka Vladana Matijeviće. Skutečnost, že spisovatel pochází z venkovského a navíc odbojného Čačaku (připomeňme, že město se proslavilo svou protikrálovskou, protititovskou a protimiloševičovskou opozicí), vyvolala otázku, zda nedochází k demetropolizaci srbské kulturní scény. Vždyť poslední čtyři roky získávají tuto prestižní cenu pouze „venkovští“ autoři, jako třeba Goran Petrović z Kraljeva nebo Zoran Čirić z „Nišvilu“ (viz *Host* 9/2002). Věhlasný literární kritik Alexandar Jerkov uklidňuje bělehradskou literární veřejnost analogickým srovnáním Srbska a Německa, kde se rovněž vytvořilo několik přirozených kulturních středisek. A dodává, že „je nutné, aby Srbsko žilo v knihovnách, a ne v bufetech na autobusových nádražích“.

Vladan Matijević (1962) není v literatuře nováček. Jeho první kniha, sbírka poezie *Nerušice zkázu* (Ne remeteći rasulo, 1991), zůstala nepovšimnuta. Ale už svým románem *Mimo kontrolu* (Van kontrole, 1995) projevil Matijević mistrovství „šokujícího“ vypravování. Ostatně za povídku *Jaro Filipa Kukavice* (Proleće Filipa Kukavice) získává roku 1999 první cenu na literárním konkurzu a o rok později je jeho sbírka povídek *Dostatečně mrtví* (Prilično mrtvi) oceněna literární cenou Iva Andriće, druhou nejvýznamnější literární cenou v Srbsku.

V románu *Pisac izdaleka* se projevil zralý a svébytný Matijevićův talent. Děj se odehrává roku 1999 v Bělehradě bombardovaném letadly aliance. Není to však kniha o válce. Válka je zde pouze vítaným pozadím, které posiluje pocit nesmyslnosti. Tématem je v postkomunistických zemích oblíbené psaní o psaní, tentokrát však je dovedeno do absolutního konce. Hrdina románu Džon Glintić musí psát na zakázku knihu, která má posléze získat prestižní cenu Srbského cukrovaru. Přitom chce porazit nesnesitelné folkové zpěvačky, které spisovatele připravují o kýženou slávu. Matijević zde znalecky paroduje, ironizuje a satanizuje. S černým humorem ničí společenské obrazce a ustálené hodnoty. Nešetří však ani literární svět, který ho posléze ocenil prestižní cenou. Zesměšňuje vydavatele, úředníky, porotu, filozofické systémy, poetické postuláty či literární měřítko. Absurdita a grotesknost jsou jeho nejmocnější zbraní v boji s historií, realitou a tradicemi. Podle autora i kritiků jde o román, jenž je „skutečným postmoderním harakiri, který však současně vše předvídal, dokonce i úspěch, jehož dosáhl, a jeho stránky se snadno čtou a těžko zapomínají“.

Sám Matijević popsal svou roli angažovaného spisovatele následovně: „Spisovatel ztratil svou dřívější moc. Může být dnes sice angažovaný, ale už se na něj nedívají jako dříve, není autoritou. Možná je to tím, že spisovatel je dnes svobodnější. Neočekává se od něj víc než pouhá dramatická řešení. Odrazem toho je i skutečnost, že spisovatele už nezavírají do lágrů, ale ani je neberou tak vážně. Věřím, že spisovatel může měnit svět, pokud dokáže, aby jeho knihy četlo více než čtyřicet lidí. Ostatně už jsem jednou někde prohlásil, že to, co se nám stalo roku 1999, by se nemohlo stát ve světě, v němž by každý přečetl alespoň tři čtyři knihy. Ale nemůžete nikoho nutit, aby četl Dostojevského nebo Orwella. Sledovat film je snadnější.“

Kamil Hanák

Christoph Hein; foto: archiv

z a h r a n i č í
z a h r a n i č í

Komiks Tomáše Pridala

Vladan Matijević; foto: archiv

hostinec

Radim Bártů

(J. Hradec)

■ ■ ■

Hrávala si se mnou jako s kusem skla
omotávala si mě kolem prstu jako kroužek ostnatého drátu
drtívala mne jako samet, jak hora vaty
hrávali jsme spolu hru jménem
Proklínačka.
„Nic tě nenutí nosit ten ksicht, odřízni
ho!“
Chvilí podržela sluneční kotouč mezi prsty, pak
se jím řízla do oka, posléze ještě
do jazyka
nakonec do srdce.

Druhdy
píchala druidy i vědce
ti po ní plivali, ti ji lízali
patřila do řetězu řetězem omotaná
byla matkou i hrobem
ukládala si do paměti zapomnění
svítila
její kvetoucí mysl se zapomínala
na místech
kde jsme se rodili
z bahna i prachu
kde bílá těla plula po barevné řece
kde jsme voněli kouřem a přejeji
kde smutná víra hořela jako proklímaná hra
jak sova pálená časným svítáním.

■ ■ ■

Prošel se po nových prknech.
V dále se zmítaly okamžiky, křepčily nadržene v rytmu
udávaném anténami na střechách věznic;
studeně známá byla ta ruka, jež vyrazila ze země co
nezbytný prvek překvapení;
Óóóóh, zahučely párky v čerstvě nahozených pornokinech.
„Trpíme reformami, žádáme revoluci!“
ječely hnusné hábity manipulačních dělníků
potvory přežrané chlebem a znuděné hrami.
Město se do něj zažíralo jako špína
házelo do sebe hodiny jeho mládí a rostlo
projektovalo samo sebe, ožrale a neurvale
ulice do sebe vrážely v zlámaných úhlech evokujících pach

lámaly kosti svým holubím parchantům
proti sobě popelnice narvané vlhkými malými těly —
Metaly si pod nohy melodie zchlastaného světa

hoven a zasychající krve
princům demence CRRRASSSH! Házely
mokrě zvuky!

stříbrný brouky vesmírný děvky mobyho čuráka

co bylo po ruce

Nebylo lze rozpoznat, jsou-li
uši mučeny sladčáky Dalibora Jandy
nebo boláky Daniela Landy.
Věčně hučící, věčně seroucí fabriky vědí o co jde:
nemoc světa vzešla z moře a smrt se do moře vrací.
Na chodník padá jed a poblíž zdí
mokvaj stíny tisíců nemilosrdných sester. A nikde
žádné skutečné místo! Sedm pahorků jak sedm

rakovinových koulí.

Nikde ani skutečná hrůza, jen pečlivě vysoustružený
hnus. Jezdec na chaosu v krátké chvíli úžasu zjišťuje
že není co osedlat.

Tolik kalu v té vábící štetce...

Jinudy prosím.

■ ■ ■

je z únavy rouno
a pod rounem nůž. krystalky šarlatu. hrozba.
slunce se zeptej, zda polibkem hořel jsi.
blátivá stezka — snad anděl umete křídly ji chorými?
krajinou divů a zradami zad
zas v křeči kroucený nalézán tmou.
není to od zahrad ani půl míle...
minulost sápe se očima mrtvými
jeskyní dechu až po samý hrob.
krajina divů, krajina s krystalem
předjitřní hvězda má stříbrný plát.
cherube! satánku! ohnivý diadém
starému děcku!

na prahu výbuchu sluncí. teď.

■ ■ ■

Tvá ležící přání

Figury v oknech — dusivá,

drásající Pojd'

Žena v županu a její stará kobra

ukrajuje z rozhledu příchozím

Možná jsi vstoupil omylem? Tady ti

nedají limonádu

Krouživá krutovládne bledne

Voní po růžových lístcích a hovoří jedině

o minulosti

Strnulý rybí ocas — pomník pohybům

I tyto okamžiky budou vytesány, povídá, a

tento vesmír je jednou provždy špičatý a modlitba není zákop.

Pozdrav z Arles

Nebe se oholilo
jen pár bílých chomáčků
zůstalo mu na tváři

Vypraštilo svá modrá kukadla
a zaseklo si slunce do čela
ostré jak břitva

Ucítil jsem vůni cypřišů
z obrazu van Gogha
a žízeň
a samotu
a břitvu na uchu

Bojte se nevěstky rozlepit obálku!

Jiří Hubáček
(Ratiškovice)

Ženská Něha

Dokážeš přečíst
útlou knížku milostné poezie
zamáčknout slzu
zhasnout
lehnout si vedle mě
a říct
dnes ne

■ ■ ■

Nádraží v lednovém bezčasi
čekání na poslední autobus
(poslední bývá vždy smutné)
Možná se někde někdo právě loučí
My už ne

Nechci jet pryč
ale jsem až příliš vtažený do děje
Směšné lásky
v kterých se nikdo nesměje

1. září

Kam poděla se stmívání

Den zčerná
bez varování

Ještě to není čern omrzlin
a přece bolí hluboko

Voláním na západ
svítání nevykřičíš

Jan Brabec
(*Praha*)

Slovenská pieseň

I /
Matúš, Jožo...
ta krev a ta kůže
stažená obličejem.

Viděla hostinská jejich zarudlá bělma,
chlupy v nose a uších a zuby?

II /
Ó milá, když vykuřuji,
myslím na tvou dlaň.

Když vykuřuji tabák,
cos mi dala
na dáče u Rímského-Korsakova
nebo Rachmaninova.
I tam jsi byla?
A já u Smirnova a Selikova.

Když je zakloníme,
tvoje vlasy končí našimi jazyky,
podprsenka krajkou,
oči
— mojí pusou — acylpyrinem,
tabákem a cvakáním zubů.

III /
Hlavička malinká,
hostinská dobré srdce má,
jmenuje se Anka a rozlévá.

Do tváře vítr duje,
ona pultík myje.
Pro lepší panáčka
pro lůzu padáčka.
Tak to chodí v krčmě.

Vyberte si ovečky,
které číslo chcete.
Zapomněl jsem na vašu pieseň,
vstal z pelechu z mechu
a obul si botky,
nejím už parenicu,
nemažu se hlínou.

Pani hostinská!
Vaše srdce hřeje,

ztraťte pro nás chvílku,
panáčka nebo aspoň hlavu,
ovečky páchnou, ale vaše krčma
voní kořalkou!

Jezdkyně

Po bucích ve Stromovce
stékají slasti města
jsou jazykem chodce
který náhodně potká
tři jezdkyňe
na různých koních.

On k nim nemluví
ale ony ho sevřou.

Králík ve dřezu

V kuchyni ve dřezu spal králík
kůži už neměl ani oči
ležel si v dřezu
a myslel na mrkev a džez

Líbeznice 2

Kyrie trávo noh
V. polyká copy své milé
jenže ona ho odbývá
Kyrie braši slastí
chce jí dát proutkem na holou
ale ona se nechce svlíknout

Na zdi zavěšený lívanečník
zámek prostoty
lepkavý dodnes
zkus ji kousnout, když hubuje
Tak?

Jest krajina domova
na podzim rozoraná
hýblátky traktorů
a opět zhlazena do jalova
myje ji
nach den černě

V Tróji na zahradě

Ó sněhy v nebi
zebe tebe
na zemi kterou polykáš
než přijdou

Jak chceš
se nehneš
a já ti nerozumím.

Spíš dotykem
spadlého lístku

a opakováním prací
sic buzerací.
Nápoje z lahví
z křoví
jak trpknou

a k tomu plechů
i nocí.
Hledám svoje stopy
v traverzách
který den zapomenu.

A jestli ne —
tak touhle dobou
ztuhlý koks
na zimu
chrání zdechlina?

04 2004

h o s t i n e c

Asi nebudete příliš udiveni, milí přátelé, když vám povím, že obálka od **Radima Bártů** způsobilá u nás v Hostinci hotové pozdvižení. Když jsme ji otevřeli, okamžitě nám bylo jasné, že musíme poslat do rodinné hrobky pro pana barona. Franz stál na stole, skandoval básně Bártů a třískal při tom Joachima mokrou utěrkou po hlavě, správčová přeskakovala pípu a pan baron klečel u židle a vzlykal: „Chlapci moji, už dlouho jsem nic tak dobrého nečetl! A to ani v knihách! Skoro jako bych to psal já sám, jenže lepší,“ a strhl na sebe ubrus. Raději jsem zavřel — takové boží dopuštění nejní nic pro živnost. Bohužel jsem si nevšiml, že jedna učitelka z nedalekého gymnázia neutekla včas a zůstala s námi zamčená ve sklepě —

ó já! A hned prý, že vulgarismy a hrubosti je třeba z krásné literatury důsledně mýtit, a z poezie zvláště, poezie má povznášet, pěstít vznešené city a myšlenky, a kdesi cosi, a ne kazit mravy a slovník naší mládeže, kam bychom přišli, a Neruda že sice vzal z ulice slova nečesaná a nemytá — jenže je strkal do feuilletonů, a ne do veršování, a prr a vocad' pocad', a teremtete... Přál bych vám vidět pana barona, jak se při téhle promluvě rozlítit! „Milostivá,“ křičel na pedagožku, „vždyť vy si pletete poezii se sraním mramoru! Poezie, to přece není jen nějaké lyrické sviňstvo naskládané jak utěrky ve skříni! Poezie,“ a to už řval doopravdy příšerně, „musí mít KOULE! A tahle je má, to nejsou žádné plané komposty nebo co!“ Omdlela pochopitelně už při tom mramoru, takže další školení bylo k ničemu, ale pan baron se musel ještě dovyznat: „Kdo jazyk opravdu miluje, kdo má proň cit, využívá všech jeho odstínů, barev a vůní, všech tvarů, vrstev a pokladů...“ A to zase jo, to mohu svědecky potvrdit i já, váš sklepník Walter, že v životě jsem neslyšel tolik sprostých slov najednou, tolik vznešených a rafinovaných prasečín, jako když jsem roznášel párky básníkům na Bitově...

Od **Petra Petříčka** jsem vybral báseň *Pozdrav z Arles*, protože otevřít obálku se někdy fakt docela bojíme, Franz, Joachim, Božena a já. Vybral bych vám toho i víc, ale nějak mi to nešlo od ruky — skoro v každé básni vystupovala nějaká celebrita, Gauguin, Beethoven, Paul Newmann nebo tak — a to já nemám rád. To mi připadá, jako kdyby se doufalo, že odlesk slávy toho jména padne trochu i na báseň samotnou. U někoho je to zase spíš takovou dekorační manýrou. Básně bez jmen umělců připadaly mi zas takové jen jako zkušební. Jako by autor nezávazně hledal, co by mu tak asi nejlíp šlo, a nemyslel to moc vážně. Ale počkejme si, kdo hledá, nakonec vždycky něco najde.

Děkuji za zasluku také panu **Antonínu Mrázovi**, rozhodl jsem se však z ní nevybrat. Nebudu opakovat baronovy výroky o rýmu gramatickém, dají se snadno nalistovat v minulém čísle, hlavní problém však podle mého názoru spočívá v tom, že pan Mráz překládá myšlenky do veršů. To by se asi nemělo. Ony se zveršováním spíš zatěmňují, na působivosti jim to nepřidá a poezie touto metodou vzniká spíš jen jako kouzlo nechtěného. Slyšíte, přátelé? To platí pro vás pro všechny: Máte-li myšlenku, buďte rádi; můžete ji klidně sdělit větou oznamovací. Verše přijdou na řadu, až když všechny jiné vyjadřovací postupy (včetně výrazového tance) selžou.

Jiří Hubáček. Za co ho mám pochválit, za co vyplisnit? Vlastně oboje za totéž — za přílišnou důvěru ve slovo. Abych uvedl příklad — důvěru, že ačkoliv nepochopíme, proč se báseň jmenuje *I. září*, bude nám to připadat zajímavé. A my to možná i pochopíme — 1. září se patrně Jiřímu Hubáčkovi cosi zvláštního přihodilo, ale... Pan baron (když není tak unavený jako dnes) říká: „Dobrá literatura se, Waltře, pozná tak, že tě jako čtenáře vtáhne do svého světa. Že z nějakého problému, který není tvůj, učiní problém, který tvým jest. A to se jen málokdy podaří samo od sebe, to se musí umakat!“ Na druhé straně důvěra je

všeobecně bezva a chodívá ruku v ruce s upřímností. Nic se na nikoho nehraje, a to je chvályhodné.

Básně od **Jana Brabce**, hravé, něžné, poťouchlé — tak jak mám rád. Jen někdy jako by si nezávazně zažvatlaly, jen někdy jim trochu dojde síla. Snad si s nimi dát víc práce? Víc je vycepovat?

Napadá mě, jestli jsem vás dnes všechny, mí drazí písíci přátelé, tou latí, kterou nasadil můj úvodní klient Radim Bártů, nesrovnal až příliš... Tož neberte si to tak, přece se nenecháte otrávit nějakou vymyšlenou mátohou, jako jsem já. Uvidíme, jak to dopadne příště.

*Libá vás váš sklepník Walter
(pod záštitou správce Boženy)*

04 2004

04 2004

04 2004