

21/3/2013

30 Kč www.itvar.cz

ROZHOVOR

petr borkovec str. 4

STUDIE

witold gombrowicz
mezi východem a západem str. 8



foto Ondřej Lipár

POEZIE **z jarních básní petra motýla** str. 5
ze současné latinskoamerické poezie str. 6

SLOVO **kultura jako veřejný statek?** str. 10

ESEJ **Michal Špína: ventimiglia** str. 12

PRÓZA **stefan grabiński: mrtvá trať** str. 14

HISTORIE REVOLUCÍ **čínské revoluce** str. 16

LITERÁRNÍ ŽIVOT **vítejte v autistánu** str. 17

NAD KNIHOU **cesty po dvacátém století** str. 19

Z RECENZÍ **stöhr** str. 20 **proust** str. 21 **kremlička** str. 22

Avantgarda pěstovaná umírněně konzervativním šlechticem je možná více důvěryhodná. Není zdravé, když je holič úplně stejný jako ostatní holiči, je daleko přesvědčivější, když se holič chová jako plukovník, a plukovník se podobá lékárníkovi.

Witold Gombrowicz: *Testament*
(přel. Helena Stachová)

Milí čtenáři *Tvaru*,

od našeho posledního setkání, které poznamenaly zápasy za živé umění, se toho na tomto poli moc nezměnilo. Zato svět se nám dramaticky mění před očima. Zemřel Hugo Chávez, Miloš Zeman převzal prezidentský úřad, katolická církev si zvolila papeže z Latinské Ameriky, a u nás Jiřího Dienstbiera nezvolili do vedení sociální demokracie. Osobnosti, lídři. Když nad těmito událostmi přemýšlím, vynořují se mi dva střípky, které do sebe překvapivě zapadají. Jedním je heslo truchlících Venezuelanů „My jsme Chávez“ a druhým myšlenka sympatické řeholnice Denisy Červenkové, která komentovala volbu papeže slovy, že žádný člověk kromě Krista na sebe nemůže vzít odpovědnost za všechny. Ani katolíci nemohou od svého duchovního představitele čekat zázraky, ostatně jeho první symbolická gesta snad naznačují změnu mířící k výraznější účasti řadových věřících na církevním dění. V nejistých časech se lidé upínají k charismatickým osobnostem – a přece je výzvou naší doby, abychom o věcech veřejných rozhodovali společně, abychom směřovali k autentičtější demokracii.

To literatura se bez osobností neobejde. V tomto *Tvaru* se setkáváme se dvěma výraznými postavami české i světové literatury. Petr Borkovec vydal na sklonku minulého roku téměř po deseti letech básnickou sbírku *Milostné básně*. I proto jsme se rozhodli položit básníkovi několik otázek. Klíčovým místem našeho rozhovoru je pro mne tato věta: „Když pustím televizi, vnímám často, že básník je také ten, kdo za všechny a pro všechny ostatní s jazykem udržuje přátelství – ti, co tam většinou mluví, už vůbec nevnímají, že se jim jazyk neustále posmívá.“ Zní to velmi klasicky, až klasicistně, ale má to dalekosáhlé důsledky, včetně těch společenských. Druhou osobností tohoto čísla je polský prozaik Witold Gombrowicz. Je tomu letos padesát let, co tento velikán opustil svůj jihoamerický exil a přesídlil do Evropy, navíc si budeme příští rok připomínat sto deset let od jeho narození. Osudy tohoto mistra paradoxu rozkročeného mezi Východem a Západem sleduje ve své studii Roman Kanda.

Šesté číslo *Tvaru* protíná motiv kolejí. Michal Špína pro nás evokuje ducha pohraničních stanic a na trati se setkává i s Gombrowiczem. Jiný Polák, Stefan Grabiński, nám (v překladu Libora Martinka) vyčaroval *Mrtvou trať*. A železnice zavítala také do sloupku Svatavy Antošové, celým číslem číslem nás pak provázejí Mikulášovy fotografie nádraží a trati.

Přeji vám inspirativní jízdu!

Adam Borzič

23. března 17.00 | Kateřina Tučková: Vyhnání Gerty Schnirch

Beseda a autorské čtení Kateřiny Tučkové z knihy *Vyhnání Gerty Schnirch* na XXII. konferenci Dialog uprostřed Evropy.

Opatství na Starém Brně, Mendlovo náměstí 1, Brno.

27. března 19.00 | Magnesia Litera 2013

Občanské sdružení Litera uvádí v Knihovně Václava Havla autorská čtení spisovatelů, kteří byli nominováni v některé z kategorií výročních knižních cen. Čtení se vždy účastní tři až čtyři autoři napříč kategoriemi.

Galerie Montmartre, Řetězová 7, Praha 1

27. března 19.00 | Jan Vladislav: Věty, samomluvy, příběhy, sny...

Večer věnovaný nejen příznivcům poezie, ale i radostem a smutkům života, sestavený z díla jednoho z pozoruhodných českých básníků, Jana Vladislava. V přednesu Radima Vašinky.

Krytové divadlo Orfeus, Plzeňská 76, Praha 5

29. března 18.00 | Poesía en Colores/Poezie v barvách

Hudebně-literární večer. Představení mladé básnířky Ivany Kašpárkové, jejíž verše inspirovaly flétnistku Alici Krejčí, která během večera propojí své umění s mladou, velmi talentovanou písničkářkou Beatou Bocek. Hudebně-poetické setkání zakončí hlasový mág Patrik Kee ukázkami ze své One Voice Show. Zapojí i herečku Sylvii Krupanskou. Pro společné vystoupení si zvolili hudebně-poetickou koláž z tvorby různých autorů (např. Míla Tomášová, Dali Figely).

Knihovna města Ostravy, hudební oddělení, 28. října 2, Ostrava 1.

3. dubna 18.00 | Autorské čtení Jiřího Hájička z románu Rybí krev

Jiří Hájiček patří mezi přední české prozaiky již od svého debutu, povídkové knihy *Snídaně na refýži*. Za román *Selský baroko* z roku byl v roce 2006 oceněn Cenou Magnesia Litera. Jeho nový román *Rybí krev* zachycuje prostředí vesnic určených k zatopení.

Dům čtení, Ruská 192, Praha 10.

4. dubna 18.00 | Pocta Stéphanu Hesselovi

Stéphane Hessel byl nucen kvůli židovskému původu utéct z Německa, jako odbojáře jej gestapo vystavilo mučení a jako francouzský diplomat se v roce 1948 podílel na sepisování Všeobecné deklarace lidských práv. Světový věhlas získal zásluhou manifestu *Rozhořčete se!* Diskutovat budou Petr Pithart, Jiří Pehe a Václav Bělohorský.

Kino 35 – Francouzský institut, Štěpánská 35, Praha 1.

10. dubna 18.00 | Večer prozaika Petra Pazdery Payna a jeho hostů

Prozaik Petr Pazdera Payne uvádí Pavlu Waňkowskou-Šuranskou, autorku sbírky básní *Tvar jiného ticha*. Expresivní přednes jejich básní doprovodí Kateřina Šarközi. Dále uvede Václava Žďárského, kterému dosud vyšly tři básnické sbírky: *Houpačka*, *Pták pokadil mi hlavu* a *Akční nabídka*.

Dům čtení, Ruská 192, Praha 10.

K základním literárním tématům už od pradávna patří hledání Řádu: ať již jako pravé nadosobní jistoty, k níž se individuum vztahuje a která určuje jeho kvalitativní kritéria, nebo naopak jako svazujícího nepřátelského dogmatu, proti němuž se ti svobodomyšlní vymezují a bouří. A toto hledání Řádu spoluurčuje podobu literatury i dnes a tady – v době relativistické, v níž každý vyznává jiné hodnoty, a v zemi náležející k nejateističtější. Důkazem budiž pozdní debut Veroniky Bendové, jenž již na první stránce nabízí klíč ke svému vzniku a také čtení. Upozorňuje totiž potenciálního čtenáře, že autorka je vystudovaná scenáristka, jakož i že „v dospělosti konvertovala ke katolické víře“.

Obojí se promítnulo rovněž do vlastního textu prózy. Scenáristické školení ovlivnilo Bendové profesionální práci se slovy a dialogy, její schopnost obratně fabulovat životní situace i věrohodně konstruovat jednotlivé postavy. Přihlášení se ke katolicismu pak motivovalo ideovou volbu námětu. Čím jiným by se ostatně měla takto věřící autorka prezentovat, než příběhem o ztracené a nalézané víře, o zkouškách a obětech, jež přináší život v Bohu? Naštěstí však mohu konstatovat, že *Nonstop Eufrat* není pouhá náboženská agitka, nýbrž významově a motivicky obratně prokomponovaná psychologická próza řešící problém víry na úrovni příběhu o osobním váhání a rozhodování.

Výchozí situaci utváří střet dvojice hodnot: služby Bohu a lásky k ženě. Hlavním hrdinou je kněz s příznačným jménem Tomáš, který se po létech setká se spolužačkou Annou a podlehne Zlému (čili pokušení a vášni) natolik, že se odhodlá s ní žít. A protože je člověk poctivý, ví, že tuto

kolizi služby a lásky musí řešit též formálně. Anna jako zarytá ateistka vnímající víru a církev jako směšný anachronismus zprvu nevidí v jeho jednání problém, ale v závěru i ona přijme sílu Toho, kterého Tomáš kvůli ní zradil. A v důsledku si tak není jista, zda si Bůh přeje, aby svůj vztah završili sňatkem. Vyprávění je přitom vedeno paralelně ve dvou vzájemně se proplétajících časových liniích: před a po. Souběžně je tu tak vykreslován sled událostí, které Tomáše přivedly k rozhodnutí vzdát se kněžského poslání, a také komplikované pocity všech zúčastněných poté, co se to stalo a on se musel začít vyrovnávat s novou nelehkou životní rolí manžela, otce, ale i syna.

Třetí fabulační a kompoziční linii novely totiž utváří „návrat ztraceného otce“: proměny Tomášova vztahu k tomu, jenž jej a matku kdysi opustil a nyní se po desítkách let zapomnění vrátil z emigrace. Na počátku je tento cit prostoupen nemalou hořkostí, neboť Tomáš dávnou zradu nese velmi těžko, nicméně tváří v tvář otcovu umírání postupně dochází ke smíru. Tomášovo smíření s otcem má ovšem i svou vyšší symbolickou rovinu – v promyšlené kompozici prózy vytváří významovou paralelu k vývoji hrdinova vztahu k Otci, tedy k tomu na nebesích. Zatímco otec „s malým o“ zradil Tomáše, toho druhého zase zradil sám – málo věřící – Tomáš.

Konstrukce příběhu přitom napovídá, že i tento druhý vztah má značnou nadějí na smírné řešení. Paralela mezi otcem a Otcem je totiž posílena tajemnou „záhadou“, která má do děje vnášet detektivní napětí a ve výsledku rafinovanou metafyzickou pointu. Její předzvěsti jsou anonymní textové zprávy, které Tomášovi začnou přicházet poté, co se zřekne kněž-

ství, a které prostřednictvím odkazů na příslušné odstavce Starého zákona jeho počínání nepřijemně posuzují a komentují. Při pátrání po původu těchto zpráv Tomáš dospívá až k podezření, že by jím mohl být jeho táta. Když ale další taková zpráva přijde rovněž po jeho smrti, musí si on i ateistický adresát přiznat, že ten, kdo takto operativně prostřednictvím nejnovější techniky komunikuje se zbloudilou ovečkou, je sám Otec. Neboť kdo jiný je schopen obejít všechny technické zábrany a *potlačit číslo*, z něhož hříšníkovi nepřijemné SMS zprávy přicházejí. A jestliže zpočátku byly tyto Boží komentáře spíše vyčítavé, tak poslední vzkaz je spíše smířlivý. Čtenář si ovšem musí v Bibli sám nalistovat, co odkaz na *Kazatel 3, 15* znamená: „*To, což bylo, i nyní jest, a což bude, již bylo; nebo Bůh obnovuje to, což pominulo.*“ V souladu s dobrou tradicí otevřených prozaických konců pak může spekulovat, jak to vlastně dopadlo nebo dopadne. Vezmou se? Anebo Tomáš bude zase navrácen církvi, k níž se mezitím přihlásí i ona?

Reprodukováno takto, může autorčina hra s motivem Boha působit uměle a snad poněkud komicky. Naštěstí Veronika Bendová má smysl pro detail a uměřenost a cit pro psychologicky a čtenářsky působivé vyprávění o dvojici mimořádných individuálních osudů. Patrně je tomu tak také proto, že se autorka se svým významným víry pohybuje v prostoru, v němž proní náboženství není nevyvratitelnou samozřejmostí, již je nutné zbytku světa nadiktovat a vnutit, ale stále ještě přítelivěnou otázkou. Ostatně již sám titul knihy naznačuje, že řeku Eufrat – jednu z těch, které ohraničují zemi Kanaan Hospodinem darovanou potomkům Abrahá-

movým – je nutno překračovat opakovaně, vlastně neustále. Jakkoli tedy například obětavost, s níž Tomášova matka přijímá návrat svého bývalého muže, odkazuje na nezrušitelnost svátosti manželské, současně je autorka ochotna rovně připustit, že jsou někdy také životní situace, kdy je rozchod a (necírkevní) rozvod pro daný pár – bolestnou – nezbytností. Díky tomu je její próza „čitelná a přijatelná“ i pro toho, kdo její víru nesdílí a nehodlá sdílet. A proto také ji považují za debut hodný čtenářské pozornosti.

Což neznamená, že by nenesl stopy jednoduché aplikace katolického dogmatu, zvláště pokud jde o vztah k sexu, který autorka – zdá se – považuje za hřích tolerovatelný jen ve spojení s početím. NePOCHYBNĚ si tím značně usnadňuje argumentační situaci. Jestliže totiž její hrdina opustil poslání kněze kvůli fyzické lásce k ženě, musí být nutně zklamán tím, jak rychle milovaná žena po narození dítěte dá před sexem přednost radostem lásky mateřské a jiné fyzické kontakty přijímá s nechtí. Nebyla by Tomášova sebereflexe jiná, kdyby v novém vztahu došel plně citové a fyzické spokojenosti? A kladla by si Anna otázku, zda udělal dobře, když se vzdal církevní role, kdyby jej nadále vnímala jako fyzicky přitažlivého muže? Inu, proti Božímu a autorčinu ouradku bývá i literární postava bezmocná...

Pavel Janoušek

REDAKČNÍ UPOZORNĚNÍ

Reakci Jany Červenkové na rozhovor s Radkou Denemarkovou v předminulém čísle *Tvaru* lze číst na našich webových stránkách www.itvar.cz

ZNEKLIDŇUJÍCÍ CITLIVOST

1 Četl jsem poprvé novou básnickou sbírku Petra Borkovce v měsíci, kdy mi vtrhnul do života nečekaný cit. Četl jsem ji tedy rozechvěle a ona ke mně rozechvěle mluvila. (Při slovu *rozechvěle* pocituji závrať nad faktem, že každý básnický akt, a tato rozechvělost je takovým aktem par excellence, vyjevuje nový vesmír. Hlubinu významu.) *Milostné básně* jsou z divného těsta. Tvrdé, zarývající se, surové. A současně křehké, něžné, přerývané nejisté. I v nich, jak výmluvně říká rozmluvená obálka knihy, Borkovec *s úzkostnou pečlivostí vykresluje*, pozoruje, popisuje. Jeho sovi zrak ale míří do vlastní noci. Tak čteme svérázný deník, který v drápcích přinesly – v básních všudypřítomné – sovy.

To radikálně nové se u Borkovce odehrává v průmětu vlastního já. (Ne náhodou obsahují texty na obálce [!] a zadní stránce autorovo jméno.) Così ho nutí otevřeně (ač je to zastřené erotická otevřenost) mluvit o sobě, přímo ve stavu zrodu zkoumat perspektivy vlastního života bezmála mučivě. Toto já se ovšem nutně zjevuje v ty. Je mezi nimi paradoxní vztah, jehož podloží je bolest. Tak v Čižbě Borkovec přiznává: „*Nechci se dívat sám. Víš, co ti řeknu: nevím, jak to říct. Když jsi žila, cítil jsem teplo. Když jsi umřela, udržoval jsem oheň, ale poznal jsem, že hřeje jinak. Tohle byly jen plameny mých vlastních metafor, jen mého pohledu, jen*

mé fantazie. A já nechci, [...] Chci tvou jámu plnou chladu – moje jiné teplo.“

Rozechvělost těchto básní žije ze smrtelnosti. Smrtelnost je to ovšem mezním způsobem živá, orgasticky živá. Láska, manželství, nevěra, frustrace, smrt blízkých, sexualita – život ohrožený i ohrožující, protože tohle je „*terra plná dobývání, mám z ní strach, podezírám ji*“. Se zvláštním vzrušením tato vědomá rozechvělost otvírá nové prostory poezie. „*Moje láska (ty to chceš ověřit?) / se chvěje v člunu, co jsem odstrčil.*“ Ten tam je uměřený vzestup na Parnas, naopak sestupujeme do masa času, v takové blízkosti oko nejisté tápe a hmatá tekutou tmou vlastního bytí. Tak se Borkovci snad v každé básni něco zlomí, přetrhne, zadrhne. Radši napětí a zkratku, protože si je vynucuje sám cit, než ze zkušenosti neosobně těžit. „*Slepenec jara / tu potahuje okraj loňské záplavy. / Ještě to trčí, a už otisk. / Celé jak záběr z pralesní války.*“ Ostříží oko záměrně selhává, nečechrá ornamenty, sekne, i když miluje lesk. Protože se nebojí selhání, protože selhává, dobývá nový básnický prostor – novou citlivost.

A Borkovcova citlivost zneklidňuje. V *Milostných básních* se to hemží zvířaty, nejen ptáky. Jejich přítomnost, perverzně něžná, umožňuje mluvu tušeného, které nesnese přímé pojmenování, protože postrádá pevný obrys. Když čtu „*Zadeček motýlice / plný plynové modři. / Poklepává s ním / jak s vražednou zbraní. [...] / Zemřel mi milenec / (trochu obtloustlý, vždycky utápěl káno) /*

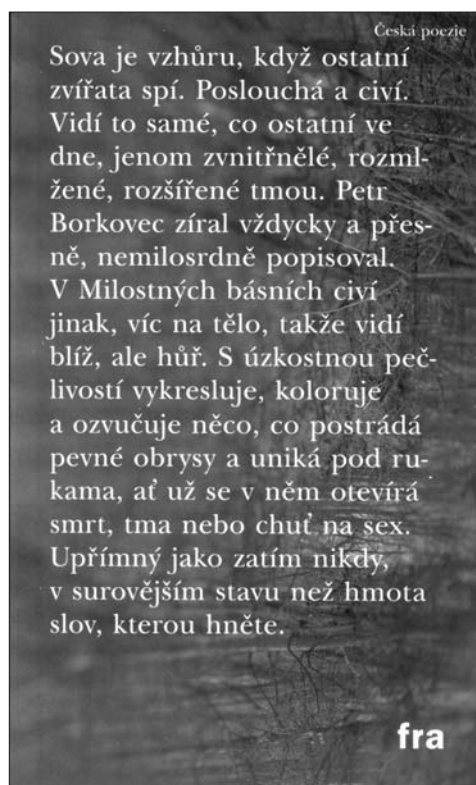
TÍSEŇ A DROBENÍ

2 Mohlo by se zdát, že Petr Borkovec se v nové sbírce *Milostné básně* stáhl do básnických miniatur co do okrajové formy výrazu. Jeho miniatury však mají zvláštní hustotu, kterou nezjeví na první pohled, již však „plnoprávně“ rozvíjejí klíčové momenty Borkovcova díla a posouvají jeho objevy do nových poloh. Hustota miniatur je především hustotou Borkovcova jazyka, který se v básních splétá do slovních sítí a sitin, v nichž místy málem uvízneme jako v pasti: „*To modré avatarovské atmo, fakt / precizní fotečka, v parádních barvách, / plamky a síťování, je vidět, žes čekat*“ (Caropteryx splenders); „*Dikongsidi lautwartz vlny / budou v Sanalaut i v Pantai Saya po západu slunce, / jak sny, moje drogy tam v Anda Saya*“ (Dakine). Návraty týchž slov (celý jeden verš na straně 51 tvoří opakované příslovce „společně“), výrazy z cizích a odborných jazyků zatemňují smysl textu a zahušťují jeho tkáň až k neprostupnosti, realita, k níž se slova vztahují, je někdy jejich sítí beze zbytku překryta – nebo se aspoň její převod do nové reality slov zdá být vlastním smyslem básně. Krajní polohu tu představuje krátký (prozaický) text na straně 20, tvořený z větší části jen citoslovci pro zvuky různých ptáků: „*ci-ci-be ci-ci-be errr errr errr čičidým*“, atd. Ne náhodou pokrýl čistý text i obálku knihy; matérie a podoba věcí je v ní zkrátka soustavně konfrontována s věcností slovních znaků a forem, které tu dokonce vedle věcí vstoupí „programově“ na scénu jako rovnocenní aktéři: „*Na skládce stojí stromy vedle meter, / podloží kamenů se váli s pořekadly*“ (Slepé rameno). Podobně se někdy „děj“ básně rozvíjí jen prostřednictvím dění v jazyce, jako díky subtilním asonancím v básni Louňovice a diskretním zvukovým skluzům a vnitřním ozvěnám, jimiž báseň protkaly: „*Strání pan Klenot. Voní seno. / Paní Drahorádová šla už ráno.*“

Soustavnost, s níž básník tká svou slovní síť, vede až k dojmům zvláštního obklíčení, tísnivého uvíznutí v pletivu jazyka i skutečnosti samé. Síť všechno oplétá tím víc, že je porézní a těkavá, její pletivo se také proradně drobí; různí živočichové a drobná zvířata, jež ji spolutvoří – zároveň se svými roztočivými jmény –, rozechvívají básně

svým neklidným hemžením a miháním jako kresby črtané jen tečkovanou nebo čerchovanou čarou, verše se k jejich obrazu shlukují do rojů, které se vzápětí zas rozpadnou a roztřepí: „*Dnes ráno vycíděný mahon, / ptáci: crčatka, hrčalka, svrčalka. / Lísa se hýbne s výřím houknutím, / vida. Jaro mladé vstalo, [...] zníť až mílo jeho hlas / ze zápeští liskových větví, / z prutů-shluků vlčích běhů, / z prutů-šípů, prutů-luků*“ (Prořezávka). I živočišná říše jako by se drolila a rozpadala do stále drobnějších zlomků; tak jako jinde zbydou z roháče jen drobky (str. 10), mění se v závěrečné básni ptáci v hmyz nebo v drobné korýše. „*Jsou tak malí jako sršni.*“ / „*Jsou jako krevetky*“, říkají tu malá děvčátka o kolibřících, po tom, co požádala otce, aby do ptáků vystřelil a trochu tak pročešal jejich hustý roj. Ani pro ně už živočišné hemžení v tkáni světa nemá nic edenického, připomíná-li ráj, jde o ráj iritující, svým vtíravým rejdením jakoby svědívá a fyzicky zraňující. I děvčátka sama, vzdor lásce, která jim patří, ostatně jako by jeho svědivou spleť spolutvořila: „*A zítra na otakárky, pozitrí na lyšaje: / Sidonia, Valeria, Malvína*“, znějí závěrečné verše básně. Ženský element má vůbec na tísnivém bujení světa značný podíl, také matoucí slova zvyšující jeho neprostupnost jsou většinou ženského rodu: pineta, piadina, motýlice... Snad to souvisí i s tím, že k návratným motivům sbírky patří motiv (ženské) nevěry.

Borkovec tu jistě rozvíjí i zvláštní „rozostřené“ vidění, které od začátku nese jeho předmětné evokace a patří k jeho podstatným náležům. Mluví o něm i text na obálce (z pera Petra Zavadila): „*S úzkostnou pečlivostí vykresluje [...] něco, co postrádá pevné obrysy a uniká pod rukama*“, stojí tu mimo jiné. Rozostřenost básníkovy pohledu plyne i z jeho vlastní těkavosti, odhalující v okolním světě analogické „plandání“ a prokluzování identit; zvláště příznačné jsou tu právě paralely a přirovnání, jimiž propojuje různé přírodní říše, živočišné nebo rostlinné, a jejichž emblémem mohou být třeba „*rozštíplé kmeny plné kuřecího masa*“ z jedné z básní *Needle-booku* (2003, str. 60). Řadu nových příkladů obsahují i *Milostné básně*: sojka ze stejnojmenného textu tu „*vypadá jako opička*“, zpod hráze dobývané slávky jsou tmavofialová játra, v nichž to rupe (str. 51), jinde „*mladý kos zival do větru a vypadal*



i když nejsem na kluky / a nikdo mi nezemřel.“, zneklidňuje mě to a přináší mi to mrazivou slast. Zneklidnění místy přechází v zranění. Bolí mě poslední báseň sbírky, ve které Borkovec střílí ptáky a jeho dcery je „*sbirají a přinášejí / (nejvíc těch skleněných zelených s rudou přílbou), moje nerozlučné společnice. / „Jsou tak malí, jako sršni. / „Jsou jako krevetky.*“

/ jako tmavý kosatec než praskne“ (Výрек). Jsme tu daleko od vysokých plamenů všudypřítomné metamorfózy (drahé jistým surrealistům) i od (reverdyovských) blesků krátkých spojení mezi vzdálenými věcmi; jde právě jen o obrazné skluzy mezi věcmi, které k sobě nemají příliš daleko, a z jejichž srovnání tak vyvstane sotva mdlý zákmit světla. Je přitom a mírně nechutný, všem společnou živočišnost, již odhaluje, dalece nerozsvítí (na rozdíl od „strmého“ obrazu), spíš ji jen trapně a zblízka prozradí – trochu jako když si v malině kousneme do mšice.

Ambivalenci básníkovy světa – a jeho matoucí hemživost – ještě zvyšuje užití slovního drobení, jímž jsou zdrobněliny (v básni Lido di Dante jsou z nich složeny celé čtyři verše), a to, jak *Milostné básně* stírají rovněž hranice mezi „dospělou“ poesí a poesí pro děti. Té se řada básní zas blíží i stíráním předešlého mezi říšemi, v tomto případě mezi zvířecím světem a světem lidí. V jedné z nich ještě maluje v pleněru a chce si uříznout ucho jako Van Gogh (Bajka), v jiné se „*motýlice plácá v irisech*“ a doprovází přítelkyni k vlaku (Mezi motýlicemi); protějšek k jejímu pohádkovému zjevení přitom netvoří jen „*iris, / jenž v jejich stopách vyroluje list*“, ale i brutálně dospělé – byť sebeironické a rovněž přízračně nasvícené – sdělení: „*A v noci nabízím své ženě modrý / úd, měkký, se zeleným nádechem*“. Prolnutí zvířecí a lidské říše tu vzdor svému bajkovitému ladění není roztomilým a chlácholivým antropomorfismem, útešné není ani sblížení dětského prvku s dospělým; konfrontace, které se z obojího rodí, jsou natolik absurdní (a zjevně svévolné), že v básníkově světě dál posilují jeho „zcizující“ aspekt.

Trvalé prokluzování identit a jejich nedohledné vzájemné přelévání je jistě spojeno i se zpochybněním poesie a básníka samého. I to je Borkovcovo konstantní téma: vzájemná přirovnatelnost věcí, jeden z hlavních „motorů“ poesie, je u něj zároveň zabývá jedinečnosti, splývá mu s napodobováním a s nedostatkem původnosti. „*Vzdálená stvořiteli, blízká napodobitelům*“, ironizoval už dřív nad řádkou schodů na pláž, zatímco moře v něm budilo respekt svým pra-bytím, předcházejícím všem metaforám: „*Jako by samo sebe dávalo přirovnalo / ke všemu, co nyní připomíná*“ (Ostrov Ušedom, Vnitrozemí, 2005). Metafora, autorův

S animalitou je to v *Milostných básních* jako s jejich expresivitou, téměř úskočné básně podvazuje, proniká, pulsuje v nich jako krev, bytostně a přitom neokázale. Borkovec hýří barvami, faunou i flórou, místy i lidmi, a přeče si všechny básně zachovávají nedbale intimní ráz, své sevržené chvění, maximální prostotu. Toto napětí podlamuje a opanovává místy až zázračná, zázračně krutá krása: „*Vyschlé bekyně s vyraženým okem / a proti světlu ptačími letkami. / Zbylé oko je zaprášené zlatem, / kterým prosvítá černé jádro.*“ Není to ale dřívější chladivá krása, tentokrát vyvěra z existence samé. Přichází po bolesti. Je rozhrěšením, které přináší citlivost. „*Přišu své ženě e-mail: / Haló. Jsem tady. / Ale píšu to nahoru na strom, protože / tam je ten otvor, / co nařiká a přijímá / vysoko, nad achátovou vsí.*“

I přes svou šalebnou hravost (kterou autor recenze razantně pominul) je Borkovcova kniha podivně osobní. Nevím, jaké životní okolnosti stály u zrodu této syrové knihy. Nejde o básníkův psychologický profil. Toto osvobození – přerod, ztráta nadvlády básně nad básníkem, toto mrazivé drnění, smyslné syčení, bolavé chrčení, tato milostná noc ostře vtělená do lakonických slov přemáhá sama sebe. Nepotřebuje jiné proč než to, které si pokaždé vynucuje velká poezie. Protože *Milostné básně* Petra Borkovce jsou velkou poezií.

Adam Borzič

básnický nástroj, relativizuje i jeho osobu a „jáskost“; v *Milostných básních* se tak vidí „*s ničím hotový, / všem podobný*“ (Mezi motýlicemi), jedinečnost vlastní „pravé“ skutečnosti a jejímu prožitku se mu zdá možné hledat až mimo báseň, po protržení pletiva metafor: „*promluv na mě prosím dřív, / nežli mi připomenáš něco jiného!*“ (Cvičení). I u něj našťestí báseň do své sítě polapí jedinečný prožitek a chvíli, ať k nim došlo kdesi v Itálii (Giorgio) nebo v rodných Čechách: „*Co udělat? Vyjít a sáhnout na navátý sníh pod schody / jak na diamant*“ (Zimní den doma).

Také tam, kde je báseň záměrně jen stopou čtenáři neznámých událostí a fakt, je ostatně slova a způsob, jímž hmotnost evokovaných věcí spojují s vlastní konkrétností, dovedou nahradit stejně jedinečným „zlomkem skutečnosti“: „*tohle je poslední dopis pro tebe, / píšu ho na průsvitce vstupu, / pod borovicí, u kamen našeho kamene*“ (Zimní les). Vzdor ironickým hrám a rozostřujícím deformacím, jímž svůj jazyk podrobuje – i vzdor příležitostným chybám: „*poklepává s ním*“ (str. 30) – si Borkovec uchovává i dar vzácné muzické formulace s přesností vlasové kresby: „*umím tu slídovou rovinu, třesk*“ (Sovy), „*Večer co večer svítím v kopcích*“ (Malajsie).

Tísnivost, o níž básně svědčí, je posléze přeče jen hlavně tísní z uvěznění v bytí samém a v jeho vlastní mnohosti, v jeho hemživém, drobném bujení a jeho nedohledných posunech. A nejen v těch, o nichž mluví „nejdospělejší“ básně sbírky, v tom, jímž je „*den plný lásky s tebou*“ ztrávený místo s milovanou jen s obrazovkou počítáče (Zimní den), nebo v přemístění milostného života do osamocené sledování pornofilmů (Filmy); osudovou tíseň nakoněc vyvolává i báseň, v níž vidina postříbřené ruky umírajícího (snad básníkovy otce) přeje v představu rukou zlatých, jimiž se umírající s dnešním živým budou hladit po smrti. I tady jako by stříbro se zlatem – a nemocniční pokoj se záhrobím – spojoval jen ambivalentní, příliš vlahý a ne-reálně hebký skluz, který rozpaky buzené zdejší světem přenáší i na onen. Snad jen tiché, všech ozdob prosté oddechování mrtvých, jak je sbírka dá občas vyvstat z pauz v rejdení světa, tak od jeho vtíravosti nabízí skutečnou úlevu.

Petr Král



básník je ten, kdo za všechny a pro všechny udržuje přátelství s jazykem

ROZHOVOR S PETREM BORKOVCEM

Vždycky jsem cítil úctu k delším básnickým odmlkám. Současně mi něčím nahánějí strach. Tobě koncem roku vyšla nová sbírka veršů po téměř deseti letech. Co znamenalo to odmlčení, bylo-li to odmlčení, pro tvoji poezii?

K mé odmlce nemusíš mít žádnou úctu. Ani se jí neboj. Nevím, co znamenala pro moje básně. Pokud si někdo představuje, že se roky, kdy jsem nic nevydal, nějak zahustily do padesáti básní této knihy, že je to nějaká trest a výsledek složitějšího hledání nové poetiky, tak musím říct, že není. Prostě jsem psal, a když jsem dostal nápad, že by to mohla být sbírka složená ze samých krátkých básní, tak jsem trochu zabral. K faktu, že to trvalo dlouho, mě nenapadá žádný komentář.

V Milostných básních, jak ostatně prozrazuje i jejich obálka, došlo k jistému výrazovému posunu v tvé poetice. K zintenzívnění a pročištění. Jak bys ty sám tento posun popsal?

Neumím ho dobře popsat. Jsou to krátké básně, které se pokoušejí vtipkovat. Pro mě je posun v tom, že když je někde čtu, tak se posluchači takovým nejistým způsobem smějí. Což se mi líbí, protože je to pro mě nový zážitek.

Na Milostných básních mě mimo jiné fascinuje, že se v nich zvláštním způsobem, jakoby ve vrstvách, mísí předchozí podoby tvého díla, a zároveň je to kniha hodně odlišná od těch předchozích. V záchvěvech některých básní slyším i vzdálená echa tvého raného psaní. Jaký máš vztah ke svým prvním sbírkám?

Moc často se k nim (a k myšlenkám na ně) nedostanu. A když, tak je čtu spíš jako verše někoho jiného. Něco se mi líbí, něco vůbec, což se proměňuje. Nijak zvlášť ten vztah neprožívám.

Ještě k tvým raným básním: dříve byly v tvé poezii přítomné křesťanské motivy. Později ubývaly. Dnes jsou přítomny jen neznatelně. Je to v nějakém vztahu k tvé spiritualitě? Nebo tě jako básníka tyto motivy přestaly uspokojovat?

Vždyť v celé té knížce kážu ptákům, a ptáci kážou mně.

Odpusť téměř bulvární otázku, ale jak k tobě přiletěly sovy? Ve sbírce je jich hodně, proč se pořád vrací?

Dva měsíce jsem žil v usedlosti Hellebosch blízko Bruselu. V lesním parku bylo hodně výřích hnízd. Protože jsem měl čas a protože jsem byl v noci často vzhůru, poslouchal jsem je a špehoval (koupil jsem si kvůli tomu dalekohled). Pokoušel jsem se slovy popsat jejich zpěv a signály, jejich podobu, pohyby. A u toho mě začala napadat různá přirovnání a paralelní obrazy a historiky.

S Wandou Heinrichovou se přeme, zda je tvá kniha ze světla, nebo z tmy. Já si myslím, že její krystalčnost vyrůstá ze tmy, sova je noční zvíře. Žiješ v noci? Jak ji prožíváš?

Noc nemám rád a nikdy – s výjimkou času, kdy jsem delší dobu sám a mimo domov – v noci nic nepíšu. Když jsem pryč a sám, tak se všechno promíchá, to byl případ toho života poblíž Bruselu. Ráno, světlo, pravdu má Wanda.

Asi tak ve dvou Milostných básních je zvláštním způsobem přítomný internet. Filosof a sociolog Palo Fabuš se domnívá, že internet má hlubší vliv na naše bytí, než si připouštíme. Ovlivňuje internet naše jazykové vnímání nebo případně poezii? Proč se ve tvé sbírce objevuje právě tenhle motiv?

Internet je v té sbírce přítomný mnohem víc. Jsou tam citace z ornitologických a entomologických webů a blogů. Taky z karaoke stránek (dokola jsem si přehrával texty písní, které jsem měl rád v patnácti, na překladači), vůbec hodně textů v *Milostných básních* je prohnáných přes překladač a pak přepisovaných a dopisovaných. Seznamky a jiné stránky, nevyžádané e-maily, inzertáty, stránky s básněmi žáky středních škol a tak. Když například přeložíte celou *Vznešenost přirozenosti* Miloty Zdirada Poláka do japonštiny a pak zpátky do češtiny, je to malý divoký zázrak.

Jak píšeš?

No, můžu klidně obměnit vyznání skladatele Roberta Wyatta: Mám tři způsoby, jak psát báseň. Přečtu si (když je v jiném jazyce a když to dovedu i přeložím) nějakou pěknou báseň a pak se ji snažím na-



foto Ondřej Lipár

Petr Borkovec (1970) se narodil v Louňovicích pod Bláníkem, žije v Černošicích u Prahy. Vydal jedenáct knih básní, krátkých próz a zápisků. Překládal poezii Vladislava Chodaseviče, Vladimira Nabokova aj. S Matyášem Havrdou přeložil Sofoklova *Krále Oidipa* a Aischylovu *Oresteiu*.

podobit a samozřejmě mi to nejde, a tak z toho vyleze něco jiného, co můžu považovat za vlastní text. Druhá strategie je ta, že se pokouším vzpomenout si na nějakou báseň, která se mi líbila, a napsat ji znovu. Když o tom přemýšlím, uvědomuju si, že moje básně často vznikají z chybného přečtení cizího textu, z přehlédnutí nebo ze špatného porozumění nějakému místu. Do toho přepisování se samozřejmě mísí různé moje záliby, popisování věcí, pozorování zvířat, vzpomínky, aktuální tenze a slasti, slabý zájem o lidské vztahy, zájem o staré básnické útvary a tak. A pak je tu třetí možnost, kterou si nechám pro sebe.

Současně s tvoji sbírkou vyšla také kniha Jakuba Řeháka *Past na Brigitu*, kterou vydalo nakladatelství Fra. Uváděli jste sbírky ve stejný večer. U Jakuba též došlo k jistému básnickému vývoji vzhledem k jeho prvotině. Co říkáš jeho novým básním?

Jakub Řehák je takový Balthus ve městě po totální katastrofě. Začíná pro nás, co jsme zbyli, formulovat nové báje, zároveň pojmenovává, co vidí. Dovede být tvrdý a neproniknutelný, ale i chápavý a něžný, rozumí slabostem a posedlostem. Přidávám se.

V čem je – v roce 2013 – poezie nezastupitelná?

Báseň stále ukazuje slovo v plné síle, tak, jak ho nepředvádí nic jiného. V ukazování síly slova není pořad ještě nikdo lepší než dobrý básník. Nenazýval bych to „moci slova“, spíš jde o zdrcující kouzlo a půvab, s nimiž slovo v básnickové podání ukazuje svou bezednou hloubku, proplétá se s jinými slovy v pořad nových vztazích, přesahuje toho, kdo je napsal, a tak. Když pustím televizi, vnímám často, že básník je také ten, kdo za všechny a pro všechny ostatní s jazykem udržuje přátelství – ti, co tam většinou mluví, už vůbec nevnímají, že se jim jazyk neustále posmívá. Básně jsou z jazyka, který užíváme všichni – a tak bychom všichni měli mít před očima, jak to, s čím denně zacházíme, vypadá ve své nejzářivější podobě.

K jakým básníkům se opakovaně vracíš?

K mnoha. Teď zrovna k málomluvnosti Güntera Eichy a k nevyzpytatelné obraznosti Ilse Aichinger.

Co ti v současné české poezii chybí?

Básnířky, jako je například Irka Vona Groarke nebo Polka Justyna Bargielska.

Připravil Adam Borzič



foto Ondřej Lipár



z jarních básní petra motýla

Petr Motýl (nar. 1964) vydal řadu básnických sbírek. Otištěné básně jsou z rukopisné sbírky *Jarní* z roku 2012.

zátoka stínů v ohybu řeky
šelestí mokré vlasy vrb

pneumatiky zarůstají mechem
do masa břehu
a jako tekuté drahokamy
je na hladině olej

mrtvolný dech kafilérie
stoupá na nachové večerní nebe

šelestí mokré zelené a černé vlasy
a jako nůž v břiše
je jejich dech

za oknem magnolií plátky
jak Schikanederův sníh

a pávů křik a pávů křik

Herkules každé ráno znova kyj zdvihá
slunce a stín napolovic jezírko stříhá

za oknem v obleku ze služební látky
stojím jak na odstavné koleji vlaky

a jarní slunce střechu Mikuláše zlatí
padá a padá Schikanederův sníh

na břehu ulice

kde co ryby slíbí
odplývá s proudem jako dříví

kde vlhne žaludek
i ke zdi namočený stín

kde oheň
namísto jisker plive trsy slin

ryby ryby a úhoři

vlak
vjíždí potmě do stanice
s popraskaným betonem nástupiště

lampa v ulici
stráž nad ní
z hlohů a akátů

a z jara
z jara navečer

okradli chudého
s mrtvými mazali deku
v krechtu na brambory
žili celé roky
z trpytu čarovného kapradí

a křenili
křenili křenili křenili
křenili křenili křenili
křenili křenili křenili
křenili křenili křenili
se do tmy

pak svatého jeho umučením
doprovodili ke svatosti
při veškerém entuziasmu
[*křenili, okradli brambory*]
to ale šlo pomalu
pomaleji než olovené mraky nad řekou

ostrov lilií a těla
za mořem plným mědi

oblaka převrací rtuť
a vlci všechno vědí

za bouří se holub bělá
západ: purpurová huť

tak v osm u kostela
buď tam buď tam buď

den je prolomený obrysem oka

jistota
probublávající potrubí
obrusník

den je prolomený obrysem oka

pod javory se přibližovala stráž
okna zbledla stoly krvácely

štěrtek tekl úplňkem
příběhy přicházely zkrátka jako uši

mlha se srolovala jako duše
a vklouzla do pouzdra
které se suchým sklapnutím zacvaklo
prsty

za dveřmi stál večer a voněl česnekem
a rybám rychle jeden za druhým praskaly
švy:
tutenkámen tudleten bacíme ho
koštětem

oheň si klestil cestu vavřínovými věnci
slávy
zbývalo už jen málo – pak ještě miň

miň než předobrazy věcí
miň než fatum
miň než liška prokousávající se za obzor

podle hedvábných draků snů
poznáte je
nikoliv podle skutků
které mnou den smirkovými prsty

jarní déšť voní
v záhybu zahrady

po zářících očích poznáte je
a po slabikách
které protékají měkkým světlem Luny

po ranách které krvácejí
po přízni štěrku
po bolesti z které se kouří
na kovové hladině řeky

POEZIE Z VIRTUÁLNÍCH SÍTÍ

LUKÁŠ SEDLÁČEK / TARTARO

autismus; list na hraně deště

*a tento vítr je dívka
tvarem ruky hlídá opar nad stolem*

*vypaluje sítnice laková zrna
suky jsou oči a jeskynní lomození
listí v nánosech
a prostírání se sklady kde co bylo vysázeno*

můžu se vyznat v tom kývání se?
co jim v hlavě běží?

—
*kousek od srdce je herbář
a pralístí složené jak dětský hrad
žilky, vítr...*

...ten vítr, Judito

*držíš za ruce silnici
kropenatá maďla z nerez
letošní podzim*

(Mladeč 22. 9. 2012)

První dojem: skládám fragmenty, jimiž probíhají výboje, doteky s něčím živým. Musím je na sebe nechat působit, vyzkoumat, zda převažuje „hromada hoblin“ (metafora z jiné autorovy básně), nebo svět nahoblovaný do nezvyklé architektury. V jejich prolukách postupně rozpoznávám žádoucí prohloubení perspektivy. Co bylo obrázkem přilepeným k desce stolu, nabývá povahy objektu. Motivy do sebe nezapadají zcela, črtají linky a nechávají je doznívat do volného prostoru svíraného vlastními lomy. Vedou pohled z vydutého vnitřku do kulis

přílehlavého ročního období. Ani tam se tématu neztratí. Přihrávají si, odrážejí se od sebe, mění směr pod taktovkou nevyzpytatelného vtrhu, metafory dívčina duševna, jež je protnuto fyzicky konkrétním zobrazením. Význam symbolů je v úplnosti stejně neuchopitelný jako opar tvarovaný větrem, svět za lakovými zrny nebo nevtíravé odkazy na stopy minulosti. Líčení je proloženo otázkami a oslovením, prostředky oživujícími rytmus. Sledují zápas analýzy a syntézy, skládání protichůdných pohybů, z jejichž srážky vyrůstá znepokojivě rozechvělý mentální obraz. Zčásti důvěrně, zčásti cizí – dost na to, abych jej spontánně přijal za svůj a zároveň byl nucen poznávat a osvojit si jej. Jen zpočátku mě trochu rušilo sloveso *být* tam, kde nejde o výskyt. Kondenzace s elipsou by stály za zvážení.

JANINA BOROWSKA / SEPOTVKORUNACHSTROMU

Čas sněžných andělů

*Čučím do monitoru a myšlenky klubka hadů
bez ladu a skladu
múza furt na vandru
na balkoně řeší sýkorky nějaký závažný
problém
světlo má olovený nádech
vzduch inverzní výdech
a vrány jsou zatím nenápadné
jakoby nikdy nic
čekají*

*však vítr ještě neserval stromům všechny
listy
asi je líný jako já
a to není ten pravý čas havranů ani vran*

*jedna mi kdysi dávno ukradla přezku od
vázání kandahar
prostě ji čapla do zobáku
krá krá
a letěla kdovíkam
já byla nahraná
kopek u hřbitova se barevně hemžil
mráz kousal nosy i líčka
dole na bráně byly do kamene vytesané dvě
lebky
zkřížené hnáty a nápisy
„BYLI JSME JAKO VY, VY BUDETE JAKO
MY“
věřila jsem i nevěřila
mrázil v zátylku
asi ano
ten čas však byl tak daleko
nedal se dohlédnout ani myšlenkou
zatím byl časem hemžení
sněžných andělů a vražedného svištění
sáněk podél hřbitova
za plotem spaly zasněžené věnce
tak tiše a pokojně*

*už dávno vím, jak to s tím nápisem je
a dny sviští jako ty sánky
někde daleko zůstal čas sněžných andělů
tak daleko a přec na dohled*

Uvolněná neokázalost, jež se na první pohled rozplývá ve zlidovělé metafyzice, v odlescích reflexí podaných jinými na jiné úrovni, nebo v ověřených popisech každodennosti s přesahující paralelou, není bez tvaru, neukázněná ani laciná. Srovnání s poezií větší tonáže může odhalit postupy na hranici kliše či systémové zádrhly (andělé, hovorové obraty, laická póza maskující nepoučenost, naivní personifikace a metamorfózy), ale nevykalkulovaný, mírně ambiciózní, i když spíše bezelstný způsob, jakým jsou použity, vytyčí básni důvěryhodný prostor. A nejen to. Její styl vymezuje přechodovou oblast, v níž se „vysoká“ poezie setkává s „nízkou“, aniž by trpěla absencí sebereflexe či bezohledností vůči poetickým prostředkům. Autorka se vydává takové míře tajemství, jejíž zobrazení je schopna filosoficky unést a technicky zvládnout. Netřeba dodávat, že bez přítomnosti charakteristického autorského hlasu (výrazu, vidění) by to nefungovalo. Nenásilně podaný obraz sousedství života a smrti a jeho lidské zpracování má v sobě vklad, jež nelze jen tak minout.

Ladislav Selepko



Tvar můžete objednat e-mailem, telefonicky nebo poštou

redakce@itvar.cz

Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1,

tel.: 234 612 398, 234 612 399

Cena pro předplatitele 25 Kč



ze současné latinskoamerické poezie

MAURIZIO MEDO

Gilda

K čertu se špinavou zástěrou mého drába.
Trpaslík bez fištróna, co jen řve:
Fe ner gan pimpamperona.
Míří na mě tužkou v ruce a zahání mě
doprostřed mušího kruhu.
Soustředím se.

Ten parchant si ani nevšiml, že zdi
jsou z ledu? Třesu se.
Gildo, Gildo, hubuje, a ze mě raší
dva zkrvavené vangoghy místo uší.

Už nevím, jsem-li ona, nebo jen stín
natěsnaný v Zrcadle.

Je tu někdo, kdo není stroj ani přízrak?

Fe ner gan ner gan ner gan.

Ten odvedle si rozbíjí kosti o kámen
a s němým hřměním mu skřípe kostra.
Ten odvedle, potrhlý jak tango v Boce,
vyřvává do neviditelného megafonu
ženské jméno v obavě, že je zamění
za jiné, nepředvídatelné, něco jako láska.

Ať se přiženou Mandrily.

Ať z něj vypotí perlivé slzy.

Ať sešrotují do tich ostrou ozvěnu jeho hlasu.

Ner gan ner gan.

Mandile, Mandrile! Oblbni ho rohypnolem!

Zatřes s ním, až se mu oči otočí na rewind!

Polož tisíc tlumičů na jeho tenorové delirium!

Dante

Má drahá,
topím se v slzách, jež roním. Nevidím mezi
suhvězdími ten ráj, ve kterém pobýváš.
Tady, ve Firenze, mě obkličují mrzké davy,
svlékají mě.
Provádějí na mně křiklavé exorcismy.
A viní mě, Portinariová, soudí mě za to, že
chodím s Francescou, přesycen smilstvem,
do bordelů pekelných; že hraju poker
s neřestným komparsem chrličů a inkubů.
Jak jim jen vysvětlit hloubku své radosti?

Ach, Betti, drahá. Jak masařka bzučí
můj trest na vařící soli mé hořkosti.
Učenost kléru je záludná nevědomost,
obkličují mě, vyhošťují a zase umírám
a ani tě nevidím tančit ve svaté záři svíc.

Nevím, jak si počíhat na ráj.

Snad najdu spásu v tvé naději.

Snad najdu spásu.

Tempus

Obtížný je svět, když ti připoutají paže
k algebraickému jádru bytí.
Je obtížný, když Mandrily operaticky opakují:
šílená šílená šílená,
a jak při povodni mi pentaфонicky hrnou
tablety chlorpromazinu do otevřené pusy.
Nenávidím fluanizonový spánek, v němž
se topím a koptám pomoc mami, pomoc.

Schönbergovy disharmonie vibrují
v tom červeném kališku.

Mandrile!

Už nechci, aby tvůj žalářnický mandl
lígroval na klíč moje svědomí.

Shodila jsem tři centy lipidové hrůzy,
ale pořád se hrbím, když překračuju prahy,
jež se z nicoty, do nicoty, otvírají jak tlamy.

Pryč s těmi odpornými směskami.

Ne, ne, už žádný oxyperlin.
Má lebka padá tváří do talíře a mé tělo...
celkem šest Mandrilů mě poutá
k nerostnému koloidnímu prostoru.

– Nerozvalila ses, nádhero, na prostěradlech
nemocniční postele?

Já vím, vím, že na mě zírají.

Gilda je krásná, hezká, půvabná, šeptají.

(Pravda je, že většinou lezla po čtyřech...
a já jsem ji na chvíli naučil chodit...
jenže teď zase padla na čtyři,
tváří do žlabu... a navždycky...)

Ach, kdyby tak mých osm dětí...
Kdybyste viděli mé ratolesti, věděli byste,
že matka byla ve skutečnosti vždycky jiná.

A ty, Mountaine, mít špetku rozumu,
zmocnil by ses mě, když psi...
teď už je pozdě na milování.

Dřív tvrdila, že kdysi byla strom,
zaklesávala si do sebe větve
a zaplétala si do sebe kořeny.

Pak zjistila, že byla bělobřichá ryba
a prokluzovala si v prstech,
zmítala se ve vlastní pěsti,
její dřívější krása na chvíli utkvěla
na růžových hrotech její nové krásy.

Potom z ní byla malá holčička
zahnaná do lesa starým opilcem.

Mám sedm závor na hlasivce, další ve vrátníku

a oči přesycené mřížemi.

Ona není nic,
odsoudil mě můj žalářník.

Mandrile, ty kurvo, podej mi šaty z organzy
a nakadeřenou paruku.

Jak dopustit, aby nám shnily růže?

ERNESTO CARRIÓN

jejich hlavy leží zavázané na těchto plážích

1.
volal jsem tě tolikrát – hlavo – šplhaje po řekách, abych
věděl o sobě. Hlavo ohnutá jako rovina za slovy.
Dýchající bez hlasu. Zasazující úder. Hlavo rozechvělá
nad údolími a mezi skrytými větvičkami fial. Kutálející
se do mlhy v kryptě. Boxovací pytle. Hlavo číhající za
mým pohledem jako koza. Prchající, aby věděla o sobě.
Spící, abys věděla o sobě. Hledající na hvězdách svou
ruku plovoucí jako náhle zrudlý kaučuk. Kaučuk, který
z nás dělá rez a zimoviště. Zkrátka: hlava, která nespí ve
své hlavě, aby se cítila naživu.

2.
tolikrát – hlavo – jsem tě našel, když jsem ve hvězdách
hledal tvé panství. V bednách s pískem. V týdnech, které
se choulí na koních. Ale ty a já ještě nevíme nic o tomhle
světě: o té rostlinné tlapě, která si zoufá v řekách delších
než naše tělo. Ani my se neznáme. Společníci z tunelu.
Neslyšeli jsme vlastní pláč, neviděli jsme ho nebo

neplakali jako mastodonti, kteří se vracejí do jiných zemí
a dotýkají se čenichy mrtvých slonovin. Pod mým věkem
jen kov v plamenech kácející prales. Nad tím samozřejmě
chromové nebe, kam tě vrhám – hlavo –, abych věděl
o sobě. Abych si našel jméno.

3.
je vlas řeka? je řeka rys nekonečný jako člověk? je snad
člověk tenhle vzduch, který se zlehka chvěje v tvé dutině
jako ve flétně?

jsme člověk – hlavo – ?

co je to člověk?

4.
už si ani nepamatuju na den, kdy se z nás začala stávat
tahle kůže. Což vlastně znamená zahrada. Což znamená
bezměrnost, při usínání, bezútěšně. Jedno období, dvě
období, tři období, čtyři období jsem tě tisknul – hlavo –,
abych věděl o sobě. Snažil jsem se vymáčkat všechen ten
úhrn světla: obrazy a zvuky, které se dokážou vecpat i do
mých nočních můr. Jenže ty nechceš, abych na tebe mluvil.
Co tě to zadržuje? Co mě tu nechává čekat s tváří
ponořenou do vlastních dlaní? Učíš se snad číst naše
omyly? Číst mrtvé? Učíš se vůbec něco? Co se učíš?
A pokud ano, proč se o to nepoděliš – hlavo – ?

já ještě nejsem nikdo za každou flotilou otázek, na nichž
cestuji do prázdna.

temná řeka, která po sobě zanechává malátnost ptáků
spalených pod jejími lisovnamí.

5.
a ty mě nechceš slyšet a já tě nechci poslouchat, jak dý-
cháš. Ale tohle je naše země: Skřivan v kómatu. Tápavě
postupujeme dál a ani nechápeme, co děláme. Planou
naše kroky. Naše oči padají jako roztržené komety do
zářivé třtiny. Dej mi černou báseň. Nikdo nás nebere za
ruku. Psi se portréty svými geometrickými otvory.
Hnětou se v hltavosti. Podívej, jak se vydávají k proudu.
My ne. Nikdo nebere tuhle ruku. Dej mi černou báseň.
Viděl jsem na obrazovce ženu s vlasy osmahými jak liščí
kožich. To ona má být moje láska. Kdo jednou zastaví
tenhle způsob, jak se hledám v tobě. Jak si tolik poví-
dáme. Vyblednutí kamene. Ona žije v jiném čase: la-
guna, kde koroptev pomalu skřípá. Skřivan v kómatu.
Dej mi černou báseň. Dej mi černou báseň a neměř krok.

6.
nenávidím probuzení vedle tebe a nenávidím tvé sny –
hlavo – .

jsem šťastný jedině tehdy, když toho vypiješ tolik, že už
si nepamatuješ moje jméno: rakev, kterou neseš
v tichosti, plnou přízraků.

7.
kdo nad námi bude bdít, hlavo popoháněná do moře,
aby ses cítila součástí tohoto vesmíru? Kdo řekne, co
jsme nebyli nebo co jsi byla ty a já to nikdy nepochopil?
Kostry drobných ryb nám brousí nehty na ryzím písku.
Tady nebude ticho (alespoň *mezi námi* nikdy). Rodné
sítu. Nechceš pustit tohle nadměrné zavazadlo plné vin,
jímž jsem já. Když světlo zvedá síť rukama větru;
a rybář neexistuje, ale pokračujeme. Jako tvé funění,
které mizí, když na ně myslím. Jako můj hlas, který
mizí, když funíš. Vačnaté nářečí. Ukládám tě na písek –
hlavo namočená v zjezených olejích –. Drtím tě o písek,
aniž vím, kdo jsem.

8.
táhnoucí mrak musí být nějaká nemoc, když trvá celé
dopoledne. Na dlouhé hodiny objímám sám sebe.
V podpaží je prostor na umírání. V mé hrudi nebydlí
žádná opice, žádný štír. V mé hrudi: jerlín se suchým
listím, hlad, křivá temná ulička, mramorový hájek
z opuštěného akvária. Přicházíme do dne – hlavo
předstírající nadšení –, kdy se zářivý hmyz stává naším
nejlepším vývěsním štítem. Užij si to. Tvé funění musí
trvat celý život. Byli jsme nadaní schopností močit na
jakékoli pohoří. Křížit prsty. Chci odsud vypadnout.
Nechápu nic z toho, co mi říkáš, co děláš. Ale tvoje smrt
mi nezaručí mou utěšenou kůži. Chci odsud
vypadnout. Přestat jednou utíkat proti sobě.



JOSÉ CARLOS YRIGOYEN

Dobrý den, smutku

Pokud to, co nás žene objevovat svět, není strach, tak proč se teď třesu, když sedím na posteli a vidím, jak se přede mnou všechno otvírá a jasní? V noci byly dvojnásobné ty tváře, které mi oznámily, že jsem vyhoštěn z matky i z domu: proto jsem zde. A spal jsem a dýchal jak tvor porostlý očima. Zdálo se mi, jak mi vrážejí jehlu do šije a vzbudil se zpocený.

Neexistuje způsob, jak z toho ven. Přišel jsem na to, že mluvit sám v tomhle pokoji je jako dělat poezii. Rukama přezkoumám svou výraznou hubenost – ach, larvy moje, kolik dobra pro mě vykonaly. Jak vidno, věci se dneska moc nezmění: Doliprane ve čtyři, v sedm možná Borysterol. Cítím, že je čas odložit stranou naši laskavost, že přišel okamžik souzení viníků: Nepřijde sem dnes nějaký kritik poezie? Slibuju, že ho ozdobím šperky svých slin, jako to jakýsi mongolský kmen dělá s vepři. Zdá se vám to řečnické? Chcete mě vyzkoušet? Jak v jednom italském meziválečném filmu vám to vydloubne oči čajovou lžičkou. Neudělám to samé, to vás můžu ujistit, té dívce, co ji jednou přivedli k našemu stolu a která ignorovala tenhle posměšný škleb a vyprávěla, že nejnebezpečnější den jejího života se odehrál na elegantní jachtě u amerických břehů; mohl bych ji políbit, dobře víte, že bych mohl, jenomže teď musím vstát, odejít z domu a nedbat na hlasy, na ty věčné hlasy, a hledat ji, aniž mi vadí ztratit se ve městě, na těchto třídách, kde mě nikdo nepoznává, neboť v její náručí se probudím očištěný a už se ke mně nevrátí ty otázky, které mě drží v pasti a zoufalého jako krysu v bytě – To kvůli tomuhle jsem se tak úporně snažil žít? Nebude mi někdo chtít tiše zakroutit krkem, zatímco budu spát?

Hotel Amazonka

Tohle je ta píseň, dýcháme, tohle je píseň otce, který bije syna, píseň syna, který bije otce, je to píseň jich obou, když se zřítily ze schodů a vlétli do divokých milenců, co se nikdy neusmějí, a když, pak jedině s hlavou zabořenou do neurčitých znaků umyvadla:

město zavěšené v naději, že jednou mu bude patřit kratičká radost z příznivého snu a že v něm snad nalezne

úlevu, která ho vysvobodí z jeho zlých myšlenek – jako třeba vztáhnout ruku na otce, který má tajnou tvář toho, co jsme zapomněli.

Ale na tebe nezapomínám. Lesley Gore zazpívá tuhle píseň.

Staré rádio v tomhle pokoji ji nikdy nezahraje. Pamatuji si hlavně tvé staré poznámky o vlastním umírání.

Je to jako odejít ze země a vejít do jiné, říkalias. Vejdeme jako světlo do toho nebe z mokrého papíru? Ty víš, o čem mluvím: po té tvé nehodě na silnici jsem tě viděl zavírat a otvírat oči, prostřenou na pitevním stole, a po každém zamrknání jsi viděla jiný obraz. Měla jsi lebku rozšklebenou na očích jako vnitřnosti fotografického přístroje. Ústa plná popela. A podobně jako obvykle začínají policejní příhody, probudila ses jednou ráno vedle mě, zatímco jsem psal píseň, tu o otci, tu o synovi, tu, co ji nikdo nezanotuje, co se prosmýkne mezi námi jako plaz, který bezduše napodobuje pohyb řeky, povídala jsi mi o obraze, který bys ráda namalovala, *Zloděj v obchodě s deskami žadonicí o život*. Bude to veliký obraz, o kterém nebude co říct. Vyjádřit smrt v bázlivém těle, které úpěnlivě prosí na černobílých dlaždicích, pohroužené v pláči, by pro tebe byla studená, nečekaná pomsta. Co ta kubánská Němka? ptali se po tobě ostatní nemocní.

Tady je, rozvalená na svém lůžku, maluje, příkrývá čas od času tenkými a špinavými prostěradly statné muže, kteří se vedle ní rozkládají jako zakrvácené země na velikých postelích. Že otec umlátí syna k smrti. Že ho pak vydává za ženu a ponechává napospas větru, neboť každá dívka je krásná, když spatřila smrt, a ty už jsi ji potkala třikrát – co ještě mohu říct. Minulost se nás tu jako obvykle snaží pobavit,

abychom nemohli škodit. Čest jejímu nezdaru. Anebo si radši jen vzpomeň, co jsem ti vyprávěl, když jsme nazí leželi v hotelové vaně, vonná pryskyřice nás chránila

jako dobrotivý pohled nějakého světce a my se smáli a kouřili a kouřili ve vaně. Duševní utrpení a bolest při močení pak byly snadno zaměnitelné. Tohle žluté světlo nad námi – nic se nám neleskne na kůži,

jste omšelé kameny v chrámu – a já na tobě jako akrobat, který se shora usmívá na znavené publikum.

Že otec bije syna. Pořídme si jeho fotografii. Tehdy někdo zaklepal na dveře, schovala ses do dek a já šel vítat muže v uniformě, čekal na prahu s profilem šrafovaným jak obal desky, co jsme ztratili, velmi vážně, až ukončím báseň touhle smutnou litaní: Pane policisto, prosím, tohle je pouhý dým teatrálně stoupající z mého unaveného ducha, Pane policisto, prosím vás, musíte mě pochopit, mé tělo je příliš měkké na to, abych se jí zmocnil, co dělat, když čeká na lůžku jak guinejský Kristus, má v očích soucit i posměch a paže dokořán. Už není co říct, ó, Pane policisto, snad že je nevyhnutelná jak dvojnásobný sen oddělující nemocné od života.

Rozhovor s Lesley Gore

O tomhle nevím, co říct: náhle mě napadá, že by bývalo lepší nevsímat si těch chlápků, co tvrdili, že svět přetrvává právě v pohledu těch z nás, kteří v něj nevěříme. Bývalo by lepší přijmout od nich panáka nebo se nechat rozdrtit v jejich dlaních jako kostra ryby, však víte, nedomnívat se při procházce ulicemi a obchody, že unesu na víčku celý ostrov Wallis, a že když jsem v patnácti zpívala na požárním schodišti u nás v budově a věšela se při tom za ruce na staré železo, uměla jsem na nose – ohnutém jako u všech ruských imigrantek – balancovat ostrovem Paho. Každá část světa je přidělena někomu, kdo nevěří. Svátých měst se tahle záležitost samozřejmě netýká. Libertinské tváře mě ve dvaceti letech odpoutaly od těch dotěrných myšlenek, když jsem viděla, jak mi zírají na nohy za zvuku flašinetu na zakřiveném jevišti smyslného klubu, a pak jsem ucítila, jako si žena zvyká na tyhle bílé boty s vysokým podpatkem, jak ze mě vytahují paměť jako další z mnoha útrob z poháru krve. Zpívala jsem, protože se mi to líbilo: protože zpívat znamená po svém popisovat stíny, které mě zavřenou na záchodě potají nutily do pláče



Mikuláš: Z cyklu Železnice, nádraží, Berlín 2013

po nějakém telefonickém rozhovoru, telefonické rozhovory zamořené pokoutními potraty, jmény, která vyhodili z jejich bytů uprostřed noci. Za úsvitu jsem vcházela do své modravé ložnice s jazykem

únavou vyplazeným; tam venku krajina světelných reklam soutěžila s mým lesklým jazykem. V takových chvílích má

člověk chuť poslechnout radu mé matky, svalit se do křesla natočeného k oknu a cítit, jak srdce plesniví na své větvi jak jablko, které si nikdo nechtěl utrhnout. Dovolte mi říct pár slov o matce.

Měla hned několik dětí, vedená pověrou, že až vyrosteme, uvidí v našich očích legendy. A i když to jediné, co v nich nakonec našla, byla ona sama,

jak škrábe do zrcadel prvního příznaku svého šilenství, navzdory tomu i jejímu pochopitelnému zklamání mě a mé bratry uchránila před zlem. Za to jí děkuji. Taky jí chci poděkovat za tu neustávající tmou, která, jak se tak říká, nám patří, jakmile ji objevíme, tryskající z nehybného těla, jež ovládneme v posteli, když přitiskneme hlavu na jeho hrud a slyšíme jenom šramot kamení,

anebo za tu, která nás ne moc obratně vrhla do světa, zakrvácené a hanebné jako nějakou zkaženou vnitřnost. Ale hlavně jí chci poděkovat za tenhle způsob, jak psát poezii, pořád mluvit, pořád jen a jen o sobě, dokud si neublížíš.

Maurizio Medo (nar. 1965, Lima, Peru), autor zhruba tuctu básnických sbírek. Ukázky pocházejí z jeho emblematické knihy *Blázinec*.

Ernesto Carrión (nar. 1977, Guayaquil, Ekvádor) píše celý život jednu knihu, která se bude jmenovat Ø. Uvedené pásmo je součástí jejího druhého dílu, který vyšel pod názvem *Bolesti hlavy bez světa*.

José Carlos Yrigoyen (nar. 1976, Lima, Peru). Po čtyřech vydaných básnických knihách se přinejmenším dočasně odmlčel a věnuje se spíš literární kritice. Texty jsou z knihy *Lesley Gore v pekle*.

Básně pocházejí z připravované antologie současné latinskoamerické poezie, která vyjde v letošním roce pod názvem Tento chléb přežvykovat, psacími písmeny v nakladatelství fra. Ze španělštiny je přeložil Petr Zavadil.

ZKÁZA TITANIKU



HANS MAGNUS ENZENSBERGER: ZKÁZA TITANIKU

Zpěv šestý

V Německu, bez pohnutí, pozoruji tuhle holou místost, vysoký strop, co byl ještě před pár lety úplně bílý, saze, které se v drobných vločkách snášejí na stůl, a zatímco město se stále rychleji noří do temnoty, bavím se tím, že znovu skládám dohromady text, který možná nikdy neexistoval. Restauruji obrazy, falšuji svoje vlastní dílo. A ptám se sám sebe, jak to asi vypadalo v kuřáckém salonu Titaniku, jestli byl hrací stůl táflován či potažen zeleným ubrusem. Jak to bylo ve skutečnosti? Jak to bylo v mé básni? Bylo to v mé básni? A ten štihlý člověk, procházející Havanou, rozčilený, roztržitý, zapletený do sporů, metafor, nekonečných milostných avantýr – byl jsem to já?

Přísahat na to nemůžu. A za deset let nebudu schopen

přísahat na to, že tahle slova patří mně, slova zapsaná tam, kde je Evropa nejtemnější, v Berlíně, před deseti lety, tj. dnes, abych nemusel vnímat večerní zprávy, ty nekonečné přívaly nekonečných minut, které ještě zbývají a táhnou se, čím blíže nějakému konci, tím víc bez konce. Dva stupně pod nulou, za oknem černo, i sníh je černý. Najednou, nevím proč, zmocňuje se mě obrovský klid. Dívám se ven, jako Bůh. Žádný ledovec na obzoru.

Z němčiny přeložil Pavel Novotný

witold gombrowicz mezi východem a západem

Roman Kanda

Dne 8. dubna 1963 opouští Witold Gombrowicz (1904–1969) na palubě lodi Federico Costa argentinské břehy. Tímto dnem končí spisovatelův bezmála čtvrt století trvající jihoamerický exil, kde v ústraní a za mnohdy velmi obtížných materiálních podmínek napsal podstatnou část svého díla.

Z Argentiny odchází na pozvání Fordovy nadace, která mu – mimo jiné i díky nezištné podpoře Konstanta Jeleňského, Gombrowiczova přítele a neúnavného propagátora jeho díla – nabídl zhruba roční pobyt v Západním Berlíně. Po dvoutýdenní plavbě připlouvá Gombrowicz do Barcelony. A už druhého dne, 23. dubna, přijíždí z Cannes do Paříže, odkud se 16. května vydává na cestu do Západního Berlína.

Západ nic nepochopil?

Gombrowiczův pařížský pobyt¹ stojí za pozornost mimo jiné jako doklad vzrůstajícího zájmu o autorovo dílo u intelektuálů západní části Evropy, kontinentu tehdy už více než patnáct let rozděleného na dva nemiřitelné politicko-mocenské, ale i kulturní bloky. Argentinský režisér Jorge Lavelli zde, v Paříži, právě připravuje inscenaci Gombrowiczovy divadelní hry *Svatba* (autor předtím doslovný překlad rukopisu poslal Barraultovi a Camusovi). Představení získává cenu Jeunes Compagnies a v lednu 1964 je uvedeno v Théâtre Récamier. Ráz dobové kritiky – která hovoří povšečně o jednom z nejdůležitějších děl umělecké avantgardy posledního desetiletí, a přitom není schopna přiblížit se jeho smyslu – ukazuje na zásadní nepochopení mezi polským umělcem, představitelem „periferie“, a světem Západu. Otázka „co chtěl autor říci“ ztrácí v tomto světle svou prvoplánovou školometskou smyšlnost, stává se důležitým svědectvím o rozdílnosti obou kulturních kontextů.

Na tento aspekt neupozornil nikdo menší než Lucien Goldmann, známý francouzský filosof a literární teoretik. Na stránkách *France-Observateur* publikoval vlastní interpretaci Gombrowiczova dramatu s rozhodným názvem „Kritika nic nepochopila“. Autor podle Goldmanna vytvořil *Svatbou* cosi na způsob groteskní kroniky osudových událostí, jež začaly v Rusku po roce 1917 a ve střední Evropě po roce 1945, a kroniky ohlasů, jaké měly ony události ve vědomí lidí: „*Tak tedy Svatba je kronika Dějin, které uvízly ve slepé uličce, dějin, jež zesílely [...], a která právě proto nabývá podoby snu nebo noční můry; a přesto Dějin nadále velmi blízkých oné sérii mohutných společenských otřesů, jaké nastoupily [...] v průběhu posledních padesáti let.*“ (P, 25) Goldmann čte výstavbové prvky dramatu – otcův dům (tj. místo děje), matčin jazyk, svatbu atd. – jako znaky nesoucí samostatné významy. Řečené významy však vztahuje k určitým sociologicko-historickým realitám, takže jeho čtení hry je spíše alegorické: „*Nikoho z kritiků nenapadlo, že otcovský dům může být otčinou, matčina mluva – mateřským jazykem, svatba – legitimací mocenské autority atd. Nikdo se ani slůvkem nezmínil o revoluci, stalinismu, socialitech, kteří odmítli kompromis a skončili sebevraždou. Mezi dílo a zdravý úsudek se vkradl návyk, teď už téměř reflex, odkazování – když nějaký text vyžaduje okamžik reflexe – na Freuda, Ionesca, Junga, zformovaný do pohodlných schémat, šikovných pakličů, které samozřejmě dovedou otevřít každý zámeček.*“ (P, 28–29)

Goldmannovo sociologické čtení znamená v konečném důsledku zúžení Gombrowiczova díla na dokumentární výpověď, Goldmann v něm hledá svědectví „skutečnosti“. S tím také souvisí i jeho kritika a vlastně odmítnutí psychologizujících a kulturních schematizací. Je sice do značné míry dána Goldmannovou osobní

metodologickou i světonázorovou orientací. Avšak je také příznačná, zdá se, pro západní recepci nezápádního autora: hledají se specifika, hledá se individuální zkušenost a jedinečný prožitek, hledá se geografické či historické vymezení; to obecné, univerzální se naopak zhusta pomijí – od toho tu je přece západní kultura.

„Absolutní autor“ a „spisovatel pro Západ“

Ve své reakci, rovněž zveřejněné ve *France-Observateur*, Gombrowicz na jedné straně dává Goldmannovi za pravdu v tom, že *Svatba* je ovlivněna historickými událostmi nedávných desetiletí; nemohla nebyť (a autor přiznává, že myslel spíše na Hitlera než na Stalina). Na straně druhé se mu zdá, že Goldmann zašel ve svých konkretizacích příliš daleko. Smysl dramatu je podle Gombrowicze univerzálnější. Krouží kolem otázky, která jako by vypadla z románů Dostojevského, tj. kolem otázky světa bez Boha – otázky nikoli náboženské, nýbrž etické. „*[J]estli není Bůh, tak o tom, co je nevinné a čisté, rozhodují lidé. Tehdy já převzmu vládu, stanu se despotou, a sám sobě udělím svátost manželskou... všechny donutím, aby mou nevěstu uznali za nevinnou a čistou. Když ji všichni za takovou uznají, ona taková bude... (podobně jako v pohádce je nahý král králem oblečeným).*“ (P, 30) Základním smyslem *Svatby* je podle autora spor mezi sakrálním světem a světem profánním, společností bez Boha, v jejímž čele stojí zbožštělý člověk – neomezeně vládnoucí despota. Smysl dramatu směřuje k axiologickým otázkám, sleduje přechod od hodnot absolutních, zakotvených v duchovním transcendentnu, k hodnotám lidským, člověkem stvořeným, jež však chtějí mít absolutní nárok. Ovšem nejde o žádnou spekulaci či filosofující alegorii, nýbrž jak dodává Gombrowicz, o kus společné generační skutečnosti (P, 31).

Gombrowiczův návrat do Evropy je tudíž také vstupem do určité hermeneutické situace. Goldmannova interpretace představuje pokus o racionalizaci (jistý typ racionalizace) Gombrowiczova dramatického textu, pokus o vztažení mnohoznačné významové struktury ke kontextu, který se jeví jako zřejmý, historický, „objektivní“. Ale je to taktický pokus o lokalizaci Gombrowicze na Východ, do jiné části Evropy, než je ta západní, ve smyslu geografickém, politickém a kulturním (mimoходом: sám Goldmann byl bukureštským rodákem). Gombrowicz přitom nikdy nebyl a nechtěl být autorem, jenž si klade za úkol zprostředkovávat zkušenost „Východoevropana“ západním čtenářům. Nepíše literaturu pro Západ. V tom ostatně spočívá kritika, kterou adresuje Czesławu Miłoszovi a určité části soudobé literatury, která údajně „žije pouze jediným problémem: komunismem“ (D, 35). Gombrowicz rozlišuje mezi Miłoszem-absolutním autorem („východním“) a Miłoszem-spisovatelem stávajícího historického momentu („západním“ či „pro Západ“).

Skutečné (neboli „absolutní“) umění má podle Gombrowicze dichotomii Východ–Západ napadat, a ne ji potvrzovat; má ji odhalovat jako pomíjivý, historicky podmíněný stav. Gombrowicz v podstatě opakuje avantgardní premisu, když prohlašuje, že umění nemá být uměním dneška, nýbrž má anticipovat zítřek, předbíhat svou dobu: „*Umění proto musí rozmetat dnešní pojmy ve jménu pojmů nadcházejících.*“ (D, 37) Gombrowicz se v této souvislosti

vymezuje proti Miłoszově kritice dramatu *Svatba*, v níž prý Miłosz bezpečně identifikoval aktuální dimenzi díla, „*ale nepoznal, jak dalece se rozkoš a zábava skrývají za tou dnešní fasádou, připraveny kdykoli povýšit člověka nad jeho prohry*“ (D, 37).

Východ: zrádce národa překročil Jordán

Můžeme proto považovat za ironii dějin, že sám Gombrowicz se coby stipendista Fordovy nadace stal obětí vládnoucí polarizace Východ–Západ. Z Gombrowiczova třináctiměsíčního pobytu v Západním Berlíně se totiž vzápětí stalo žhavé politikum. Stránky polských oficiálně vydávaných periodik, zejména varšavské *Kultury*, zaplnila ostrá protigombrowiczovská kampaň. Za její počátek bývá obvykle pokládán text Barbary Witek-Swinarské, otištěný ovšem v krakovském periodiku *Życie Literackie* (P, 143–151). Avšak geneze sahá vlastně až ke Gombrowiczově článku „Brak“, publiko-



foto Bohdan Paczowski, Wikimedia Commons

vanému v pařížské *Kultuře* (P, 15–22). „Brak“ je jedním z příkladů, kdy se Gombrowicz přímo a otevřeně vyjadřuje ke společensko-politické situaci v Polsku. Píše na obranu „vyššího“ člověka, umělce a intelektuála, o jehož likvidaci Gomuškova vláda usilovala. Není tu ovšem řeč o likvidaci fyzické, „*rok 1963 není rok 1918*“ (P, 19). Namísto revolučního teroru nastoupila bezduchá byrokratická opatření: cenzura, zákazy a přísný ideologický dohled nad vším, co se vydává. Těmito zásahy, soudí Gombrowicz, ale komunistický režim skutečnost neproměňuje, nýbrž falšuje. Je-li nadstavba závislá na základně, musí se uskutečnit dialektika mezi „vyšším“ a „nižším“ ve společnosti – intelektuálovi či umělci by tak měl být dovolen svobodný kontakt s dělníky a rolníky. Komunistická politická praxe podle Gombrowicze dospěla ke znehodnocení intelektuální práce tím, že nastolila absolutní primát práce dělnické, chápaný zcela doslovně, čímž došlo ke znevážení filosofie, umění a literatury a k jejich zapřažení do služeb propagandy.

Takováto kritika polské kulturní politiky musela samozřejmě narazit na tvrdou reakci ze strany gomuškovského režimu – třebaže autor byl přesvědčen, že v jeho textu „*není ani jedno slovo, které by nemohlo být řečeno na plénu*“ (P, 22). Reakce to však byla podivná, jako by chtěla potvrdit Gombrowiczova slova o falšování skutečnosti. Měla

totiž podobu rozhovoru-podvrhu. Než přejdeme k již vzpomenutému textu Barbary Witek-Swinarské, podívejme se krátce na článek Stanisława Zielińskiego (P, 137–143), který si mírou demagogie s výtvořem Witek-Swinarské příliš nezadá a jehož rétorická výstavba je v mnohém příznačná. Ústřední pozici tu zaujímá metafora Gombrowicze překračujícího řeku Jordán, metafora, která znamená překročení hranice mezi Východem a Západem. Tím, že Gombrowicz svou lásku „*věnoval Němcům, své srdce německé mládeži a svobodu umístil v Západním Berlíně*“ (P, 142), na sebe přivolal neodvolatelné důsledky. Gombrowicz „*sám sobě vybral Jordán protékající Západním Berlínem*“ (P, 143). Tak se podle Zielińskiego definitivně odtrhl od Polska a nyní pramálo záleží na tom, jaký Gombrowicz se z jordánské koupele vynoří.

Míra demagogie a nacionalistického patosu by nás neměla překvapovat, neboť tvoří stěžejní rys protigombrowiczovské kampaně. Witek-Swinarská hovoří ve stejném duchu jako Zieliński. Neskrývá se však za více či méně umně konstruovanými metaforami, nýbrž volí až brutální

doslovnost. Formou rozhovoru vstupuje do textu spisovatelův hlas jakoby bezprostředně – co na tom, že uvedená slova ve skutečnosti nikdy nevyřkl. Gombrowicz zde vystupuje v téměř karikaturní podobě nekritického obdivovatele německého národa: „*Němci jsou národ hluboce morální. V soukromém životě, v práci, v mezilidských vztazích.*“ (P, 148) Naopak jeho hodnocení Poláků je zdrcující, místy až urážlivé. Gombrowicz údajně vytyká Polákům, že jim chybí odstup od válečných událostí. Když Witek-Swinarská namítne, že je těžké mít odstup od pěti milionů zabitých, falešný Witold Gombrowicz odpovídá: „*Vy se stále neskromně chvástáte tím číslem. Je vidět, že na téma okupace nemáte co jiného říct. Němci zabíjeli, protože jim to přikazovala jejich morálnost. To je tragické. Já se dívám z perspektivy, a proto obsáhnu celek.*“ (P, 149) Obviňuje Poláky z nacionalismu, ba dokonce z přehánění (*sic*).

Marně adresoval pravý Witold Gombrowicz redakci krakovského *Życia Literackiego* veřejný dopis (publikovaný ovšem nakonec v pařížské *Kultuře*), v němž výroky obsažené v článku Witek-Swinarské dementoval a označil je jako autorčiny smyšlenky.² Lavina následných protigombrowiczovských útoků se už dala do pohybu. V pozadí nechutného tažení jako by se vznášely fotografie staré, dávno zaniklé Varšavy, o nichž se zmínila Witek-Swinarská v zá-



věru svého „rozhovoru“ s Gombrowiczem – obrazy, které se staly prostředkem vyjádření morální převahy nad spisovatelem – „odpadlíkem“. Gombrowicz, jehož život byl bytostně spojen s intelektuálním ruchem meziválečné Varšavy a jehož dílo je od tohoto ruchu neodmyslitelné, se pojednou ocitl v pozici nepřítel hlavního města, nepřítel Polska. V textech, které napsali Ludwik Hieronim Morstin, Józef Jenne, Karol Lewkowicz, Jan Zbigniew Słowjowski či Krzysztof Teodor Toeplitz, postupně narůstá politický rozměr kampaně. V tomto ohledu vyniká zejména Lewkowiczův článek, v němž se již otevřeně hovoří o německém revizionismu a nacionalismu, zatímco „případ Gombrowicz“ se ocitá víceméně v pozadí (P, 174–176).

Na Gombrowiczovu obranu vystoupil Konstanty A. Jeleński (P, 154–158), jenž reagoval na výpad Stanisława Zielińskiego. Jeleński přiznává prvotní údiv nad tím, zda vůbec někdo může uvěřit nesmyslům o tom, že přijetím stipendia Fordovy nadace zradil Gombrowicz Polsko a stal se přísluhovačem hitlerovců. Přitom Fordova nadace, zdůrazňuje Jeleński, usiluje o oživení kulturní atmosféry Západního Berlína, který ulbrichtovský režim zardil, doufaje v jeho izolaci. Přijetím stipendia stanul Gombrowicz vedle takových tvůrců, jakými byli Oskar Kokoschka, Michel Butor či André Masson. Avšak kulturní ob-

last se zde osudově střetává s politickými motivy. „Ulbricht počítá s pomalým »vykrváčením« Západního Berlína. S únavou, která způsobí, že všechny živly se přenesou z Berlína do SRN. S tím, že se Západní Berlín stane místem úředníků a správy, důchodců a starců.“ (P, 157) Uvedenou argumentací tak Jeleński vlastně nepřímo uznává, že kulturní činnost nadace, a tudíž i Gombrowiczův pobyt v Západním Berlíně, má neodmyslitelnou politickou rovinu, jejíž popírání by podle Zygmunta Byliny bylo „vlamováním se do otevřených dveří“ (P, 191). Platí slova Juliusze Mieroszewského, dalšího z aktérů gombrowiczovské polemiky: „Gombrowicz v Paříži, v Londýně nebo ve Washingtonu je skvělým spisovatelem, ale rovněž Východoevropanem. Nemám ani stín komplexu méněcennosti, ovšem geografie je všude důležitou determinantou. Ale Gombrowicz v Berlíně je někým nepoměrně důležitějším než spisovatel francouzský či anglický.“ (P, 182)

Dusné léto 1969

V čase zániku střední Evropy a bolestného rozlomení Evropy na Východ a Západ přestala být geografie geografii a kultura kulturou. Vše se stalo součástí nesmiřitelného politického boje v rámci nastoleného antagonismu, který se sám proměnil – jaký smutný paradox – ve vševládnou Formu svírající historickou skutečnost do zmrtnující nehybnosti.

Gombrowicz na svůj pobyt v Berlíně nevzpomíná v dobrém, jeho závěr strávil v nemocnici. Poté se na čas stěhuje do Royaumontu. Poslední roky života strávil v příjemném prostředí prosluněného francouzského jihu, v městečku Vence. Jeho zdravotní stav se však vinou silícího astmatu neustále zhoršoval. V červenci 1969 panovala neobyčejná vedra, která mu ztěžovala dýchání. „Počasí je stále nešťastné.“ poznamenal si na lístek z 8. května 1969 (GwE, 396). Byla to jedna z posledních slov, která napsal.

Bibliografická poznámka

Většina primárních textů byla citována z knihy Witolda Gombrowicze *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963–1969: Dzieła XIV* (= P, Wydawnictwo Literackie,

Krakov 1997), jejich překlad pořídil autor této studie. Zásadní publikací, shrnující informace a dokumenty z Gombrowiczovy závěrečné životní a tvůrčí etapy, je obsáhlé dílo Rity Gombrowiczové *Gombrowicz w Europie: Świadectwa i dokumenty 1963–1969* (= GwU, Wydawnictwo Literackie, Krakov 1993). Úryvky z cenných dobových materiálů přináší také monografie Joanny Siedlecké *Jaśnie Panicz: O Witoldzie Gombrowiczu* (Wydawnictwo MG, Varšava 2011). Český čtenář má k dispozici překlady jen některých, zato však určujících nefikčních textů Witolda Gombrowicze: dva svazky *Deníku* v překladu Heleny Stachové (= D, Torst, Praha 1994), *Vzpomínky na Polsko* (= VnP, přel. Iveta Mikešová, Periplum, Olomouc 2001) a útlý výbor *Varia* (přel. Helena Stachová, Revolver Revue, Praha 2011).

¹ Gombrowicz navštívil Paříž poprvé v roce 1928 a jeho vztah k ní (a k francouzské kultuře) byl silně ambivalentní: „Musel jsem, jako Polák, reprezentant slabší kultury, bránit svou suverenitu – nemohl jsem dovolit, aby nade mnou Paříž zvítězila! A v průběhu boje jsem si povšiml, že co mi až dosud bránilo, abych se Paříži kochal, abych si Paříže užíval, bylo právě toto: nutnost zachovat si svou nezávislost, hrdost a sebeúctu, strach, abych se nestal žákem, napodobovatelem, akolytou, obdivovatelem, čumilem.“ (VnP, 81)

² Gombrowicz se snaží uvést na pravou míru obsah textu, který B. Witek-Swinarská odeslala redakci krakovského časopisu zcela bez spisovatelova vědomí, natož se souhlasem s jeho konečným zněním: „Není to žádný rozhovor se mnou (jak se mylně uvádí v několika polských novinách), ale jen popis soukromého setkání se mnou. [...] Ve svém fejetonu p. Witek-Swinarská vkládá do mých úst názory, které jsem nikdy nevyslovil.“ (P, 164–165)

CO TÍM CHTĚL BÁSNÍK ŘÍCI?

O básních se toho dá říci poměrně dost, dokonce i ve škole. Jsme přesvědčeni, že zejména ve škole by se o básních povinně mluvit mělo, ovšem v žádném případě plytce či v nezávazných frázích. Následující rubrika je cyklem komentářů, inspirativních v tomto směru nejen pro učitele. Poprosili jsme tři spolupracovníky *Tvaru*, kteří poezii nejen píšou či recenzují, ale snaží se ji také v rámci své profese zpřístupňovat studentům, aby postupně některé básně či tankového kánonu podle svého nejlepšího pedagogického svědomí interpretovali. Jejich naturel i přístup se samozřejmě liší, i proto budeme publikovat ke každému autorovi nejméně dva komentáře, zvědaví, zda a jak se budou jejich pohledy navzájem doplňovat či dokonce svářet. Nyní se pouštíme do dvojice básní Paula Verlaine – tentokrát je vykládají Igor Fic a Jakub Chrobák. Básně, na něž reagují, jsou součástí projektu P407/11/0594 (GAČR), Výzkum recepcí poezie u pubescentních a adolescentních čtenářů (řešitel J. Vala, Ph.D.).

Spleen (P. Verlaine)

*Růže se rděly jako zrána,
břečtan však splýval skoro s tmou.*

*Jen řasou hneš, má milovaná,
hneš se – a zjitříš úzkost mou.*

*Nebe se příliš něžně klene,
i vzduch voní až přes příliš.*

*Mám obavy, dost oprávněné,
že záhy jinam zacílíš.*

*Jsem syt všech krás, jichž jsem si povšim
v kouzelném zdejším okolí.*

*Jsem přesycen vším, naprosto vším,
jen tebou, běda, nikoli.*

Igor Fic:

Na první pohled je patrný významový paralelismus: krása přírody – krása ženy. Nejenže je dominantní na celé ploše básně, ale tvoří i kompoziční strukturu textu, z šesti dvouverší jsou probouzející se přírodě věnovány tři (1, 3, 5) a spící ženě také tři (2, 4, 6). Příroda i žena jsou krásné a básník je velmi zúčastněným pozorovatelem. Podstatný je čas; počátek nového dne před rozbřeskem, kdy noc pomijí a přichází nový den, který změní skutečnost. Staré odchází a nové začíná. On jediný si uvědomuje tento okamžik. Zde se otevírá konflikt přítomný už v původním srovnání přírody a ženy: příroda ve své kráse zůstává, žena ve své kráse s ránem odejde. Příroda je konstantní veličina, milovaná žena – zdroj činné lásky – je fakultativní. Muž je závislý na lásce a i jen představa její ztráty a rozloučení navozuje pocit smutku, úzkosti, trápení a bēd.

Jakub Chrobák:

Na této básni je patrná především základní metoda Verlainova psaní – dokázat vidět za, ať už to znamená cokoli. V tomto případě je tu ten pohled hned dvojí – na jedné straně se subjekt třepe před pohledem za tento okamžik, za tuto drahou chvíli – kterou nechá stát mimo čas, kterou znehybní ne tím, že jmenuje konkrétní čas, ale že jej rozmělní – celá ta situace se může dít na večer stejně jako ráno, protože růže se rdí „jak zrána“. A tma, jak známo, obtéká úsvit i soumrak rovnomocně. Druhý pohled za je vlastně výkrokem z lidské situace toho, jenž v básni cítí. Paralelismus příroda–žena je jistě podstatným rysem básně, jen s malým dopovězením – podobně jako v krajině nikdy nevíte, kdy se strhne lijavec, kdy vás naopak sežehne prudké slunce, je tu vnímána i láska – ne jako klidné zahledění se do vlastní radosti těch dvou, ale jako vědomí, že toto všecko není samozřejmé, že to může s každým výdechem, úsvitem či soumrakem zmizet. Důležité je být tu připraven na každou z těchto možností, ostatně už i s mírným ironickým šklebem: „Jsem syt všech krás, jichž jsem si povšim / v kouzelném zdejším okolí.“ Ano, i jemně dávkovaný ironický odstup je nakonec prostředkem jitrání – láska je tu položena jako úkol, nikoli cíl či dovršení.

Podzimní píseň (P. Verlaine)

*Ó podzime,
tak dlouze tvé
housle lkají,
mou duši tou
hrou unylo
utýrají.*

*Dýchaje tíž,
zesínám, když
orloj slyším,
vše je to tam,
ten žal, co mám,
neutiším.*

*I odcházím
povětřím zlým,
jehož svistem
jsem hnán sem tam,
jak byl bych sám
suchým listem.*

Igor Fic:

Motiv typický pro všechny dekadenty. Pokud dekadence znamená odcházení, je podzim příkladným odchodem léta, života přecházejícího do smrti, ubývání času, které si vždy uvědomujeme více na konci než na začátku. Proto tak trýznivě tklivá atmosféra, melancholická nálada, v níž se naše srdce koupe ve vlastní bolesti a úzkosti a obavách a strachu. Autor klade velký důraz na čas; ubývající čas je všudypřítomný a zde je navíc umocněn odkazem a odbíjející orloj, který měří s pravidelnou přesností odcházející okamžiky. Výsledný dojem básně je zcela zřetelný: není žádný prostředek, jak tomuto procesu zamezit, jak zabránit času, aby nás vzal s sebou, smetl z tohoto světa jak bezvládný odumřelý suchý list a uvrhl nás v zánik a nicotu. Děje se tak zákonitě, stroze, věcně a přesně, o to více jsou však zjitřeny naše emoce. I forma je stručná, věcná, přesná, a tudíž rytmicky důrazná jak rány na buben v pohřebním průvodu. Tři šestiveršové strofy a každý verš pravidelně čtyřslabičný; výrazné rýmové zakončení nápadně kontrastuje s vokalicou kvantitou realizovanou buď diftongy, nebo dlouhými samohláskami, což zase odpovídá tklivé a žalné chvíli.

Jakub Chrobák:

Erbovní báseň moderní poezie vůbec. Nemohu si odpustit připomínku překladatelkou. V českém prostředí ta báseň rezonovala téměř okamžitě, ale také si na ní řada překladatelů vylámala zuby. To trvání na čtyřslabičných celcích nejen že neodpovídá originálu, ale také trochu nadnáší základní vzkaz básně. Jaroslav Seifert například překládá: „Dlouhý ston táh / na violách / jeseně, / podivný žal / srdce mi jal / znaveně.“ A opravdu – na bolestné nepatřičnosti těch tříslabičných celků, navíc ještě sestupných, proti-jambických, ukazuje se ne-exkluzivnost zprávy. Vůbec tu nejde o nějaké dekadentní cinglárko, je to prostá a čistá situace člověka: ten český zřejmě daleko zřetelněji zakouší tikot hodin či času (rozhodně ale ne nějakého vznešeného orloje, ten se v překladech de facto neobjevuje a v originále nemá žádné opodstatnění) v rytmu sestupném, trochejském, ještě tak občas protáhlém o třetí tichou slabiku daktylu. Proto je ale zároveň jamb většiny veršů namístě. Protože podzím, to není jen klidné opadávání frajersky vybarvených listů, to není dozrávání jablek a ukládání se ke spánku či smrti. To je taky šleh, šleh času, který se do nás právě tady a právě teď zarývá hlasitěji. Dobrá je úvaha o odcházení – ano, právě vedle této básně jsme blízko tomuto stavu. Ale teprve tehdy, pokud mu rozumíme též jako gestu, v nejlepší slova smyslu – celý svět se tu najednou ve veliké a všeobjímající personifikaci sešel, aby nám skrze všechny smysly řekl: jo, odejdeme, ale ještě ne, ještě pořád jsme alespoň tím suchým, napospas povětří vydaným listem – jenže to k nám patří stejně jako láska. Vzkazem té básně je podle mě hrdinská vzpoura (proto to střídání, proto ten vlom tříslabičných celků, proto ta potřeba rozbíjet pravidelné rytmování, ale ponechat bohatý rým i kouzelný, jináč málokdy slyšený zvuk, tón těch veršů): ano, o svém odcházení vím od chvíle, kdy jsem se narodil, ale to ještě není důvod posrat se z toho. Ještě pořád je tu na světě a v člověku dost věcí, pro které má cenu tuto divnost držet, a jedna z nejkrásnějších je rozmluvený podzím.



kultura jako veřejný statek? Ondřej Buddeus

NĚKOLIK POZNÁMEK K SOUČASNÉ SITUACI

V posledním čísle *Tvaru* položila redakce šéfredaktorům literárních časopisů několik otázek, k nimž stojí za to se vrátit v trochu širší perspektivě. Opět jsme se ocitli v situaci, v níž nekomerční kultura hledá způsob, jak se ve stávajícím klimatu udržet jako „veřejná služba“ a jak chronicky kritickou situaci řešit. Domnívám se, že nehlédáme nějaké trvalé řešení, ale řešení, které bude pro nejbližší roky stabilní.

Kulturní politika státu?

Všechny tři výrazy v sousloví *kulturní politika státu* tvoří docela třeskutou směs. Měli bychom se ptát politologů, co v roce 2013 znamená výraz *stát*, co znamená výraz *politika* (míní se ještě správní péče o obec, nebo mechanismus vládnutí mezi voličstvem a korporátními zájmy kapitálových center?), a konečně – jak oba dva výrazy koriguje adjektivum *kulturní* a co vlastně znamená.

Přidruženým problémem je historické zatížení termínu *kulturní politika*, které patrně vedlo k tomu, že se kulturní obec až na výjimky o tento pojem spíše nestarala a ten pak v rukou politiků a soudobé politické ideologie zplanel do podoby, která je restriktivní. To, že je v našem regionu financování kultury tradičně napojeno na státní podporu (ani Národní divadlo se nepostavilo jen z lidové sbírky), má za následek, že sponzorský ani mecenášský systém z roku na rok fungovat nezačne. Sousloví *nezávislá kultura*, někdy používané jako argument proti živé kultuře („Chcete být nezávislý, tak na co prachy od státu?“), neříká, že se kultura obejde bez financí, ale že stát nespojuje s podporou žádný ideologický předpis: to je *kulturní politika* státu.

Zároveň nedávná historická zkušenost ukazuje, že vždycky ještě zbývá undergroundová kultura. Hlasy volající po jejím návratu – nemyslím nezbytný a svobodný „undergroundový postoj“, ale tento kulturní model – poslední dobou sílí. V doposud kulturním, demokratickém státu, který je spojený s ostatními zeměmi Evropy nejintenzivněji za posledních 60 let, mi ekonomicky vynucený underground ovšem připadá absurdní – jako jakési vyklizení pozic.

Biodiverzita profesionálního živého umění vznikajícího principem „zdola“ (nemyslím teď důležité příspěvkové organizace státu jako NG, ND ad.) vytváří ve své *veřejné* podobě nejenom snadno dostupný korektiv dalších reprezentačních modelů společnosti, ale i poměrně kompaktní model soužití různých perspektiv kultivovaný kritickou reflexí: svět s prostupnými hranicemi, který není, jak se nám občas vnucuje, jen sám pro sebe. Dalo by se o něm dokonce uvažovat jako o zvláštním typu společenského modelu, který operuje s kultivací a rozvojem jiných hodnot než modely založené na kvantifikačních kritériích. V tom je živá kultura přibuzná například s oblastí vědy. Živá kultura má specifickou „hmotnost“ danou tím, že se historicky podílela na moderní definici územní, jazykové, kolektivní a individuální identity i u nás (jediné mně známé území, jehož novodobá historie byla založena výlučně na ekonomickém modelu, je západoafrický ostrov Gorée, který byl tržištěm s otroky). Postupné vylučování tohoto modelu (jedno jestli prostředky ekonomickými nebo ideologickými) z oblasti *res publica* a jeho vytlačování do podzemí se – možná neúmyslně – řídí pragmatikou totality, která nutně okleštuje alternativní modely.

Kultura v konfliktu definic?

Zdá se, že jsme se ocitli v situaci, kdy ve společnosti neexistuje alespoň přibližně, dílem konsenzuální porozumění pojmu kultura s relativně zřejmým poměrem mezi jeho invariantním jádrem tvořeným *tradicí* a variantní složkou, do níž spadá právě *živá kultura*, tedy jakási nárazníková zóna mezi nějak stabilním minulým podléhajícími současné interpretaci a proměnlivým současným, které svou interpretaci teprve

předjímá. Je přirozené, že v prostředí současného umění (napříč druhy a žánry) neexistuje žádné jasně dané pojetí toho, co je kulturní počin, případně „co je umění“ – mimo jiné právě tato nejistota a přirozená nedůvěra k normám je motorem kulturního dění (tím se stává přesným opakem konzumní kultury, která se nutně řídí sázkou na jistotu a pevnými normami). Takové prostředí negeneruje žádnou pevnou kulturní definici, nýbrž ztělesňuje „definici v pohybu“. Totéž prostředí ovšem v postkomunistické současnosti ani negeneruje osobnosti, které by ji reprezentovaly v oblasti reálné politiky. Neexistuje tedy účinný korektiv „insiderů“. Současná ideologie manažerského ideového vakua vytvářejícího zisk i z dluhu („Neexistují špinavé peníze.“) pak přichází s náhražkovou definicí kultury jako velmi specifického prostředku zmnožování financí („kulturní průmysl“).

V perspektivě ekonomického jazyka pak například zaniká rozlišení mezi živou a konzumní kulturou/šoubyznyssem, která je jedním z výkonných partnerů marketingových a reklamních „lepších zitrků“. (Ponechám stranou fenomén popkultury, která zdaleka nemusí mít jen hrůznou podobu šoubyznysu a dokáže obě sféry i kultivovaně spojit.) Současný boj o živou kulturu tak chápu jako střet dvou definic, z nichž ani jedna není jasně stanovená, ale obě obrazně visí ve vzduchu. První se opírá o jazyk vystavený na tradici a kontinuitě proměn svého výrazu (včetně jeho kritiky), druhá spočívá v jazyce soudobé ideologie, jenž se z veřejné živé kultury (která v sobě skrývá i nepochopitelný a okázalý převod hmotných/finančních zdrojů v nehmotné hodnoty) pokouší vytvořit efektivní mechanismus, nebo ji zrušit. O tom svědčí pokles podpory živé kultury za poslední léta o zhruba 50 %.

Zdá se, že právě v dnešní situaci se tyto volné „definice“ začínají vzájemně vylučovat. A vzniká tedy otázka, jak odvrátit jejich úplný konflikt.

Hm. A dál?

V první řadě mi připadá důležité se opět vrátit k pojmům *kultura* a *živá kultura* a uvažovat o jejich významu „up to date“. Dokument *Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013* pozbuje svou platnost s příštím rokem. Tento 76stránkový soubor se v praxi státní podpory umění neprosadil. Leží před námi tedy nejen nutnost nového pojmenování „souboru hmotných a nehmotných děl, která jsou utvářena umělci, vycházejí z uměleckohistorické tradice a vztahují se k určitému společenství tím, že reflektují jeho kulturní a společenskou identitu“ (str. 51), ale především takového, které nezůstane jen kusem potlačeného papíru, jak se to stalo stávající *Koncepcí*. Ani v systému praktické politiky (o němž stejně jako o kulturní sféře panuje předsudek, že je, či dokonce má být, oddělenou oblastí veřejného života) se něco takového nedá vytvořit bez korektivu „zdola“ a zároveň to nelze prosadit bez posílené pozice správní instituce, již je ministerstvo kultury.

Zcela reálným a v současnosti nesnadno prosaditelným prvkem kulturní politiky ČR by mělo být přeházení podpory živé kultury z nenárokových položek rozpočtu MK mezi položky nárokové. Jinými slovy – ze souboru živé kultury vytvořit celek vedený v rozpočtu MK se stejnou platností jako příspěvkové organizace. A zabránit stavu, kdy je živá profesionální kultura až tím, „na

co zbylo“. Kulturní politika státu by měla být jednou z jasně vyslovených priorit. Takový krok by dle mého soudu vedl ke křehké stabilitě ve vztahu mezi MK a kulturní obcí a k předvídatelnější finanční situaci center a fór živé kultury od malých po největší. Něco takového ovšem předpokládá kontinuitu kulturní politiky nehladě na to, kdo je zrovna ministryní či ministrem.

Také bych rád připomenul možnost daňové asignace, tedy systému, kdy občan převádí menší procento z daní přímo do některého sektoru (v oblasti školství, kultury, zdravotnictví, sportu atd.) či adresně do některé organizace. Závěst takové opatření je ovšem se současnou politickou reprezentací z oblasti utopie, jelikož chtít po ministerstvu financí, aby se dobrovolně vzdalo vlivu na část daňových poplatků, je jako žádat po absolutním monarchovi demokratickou ústavu. Když rozvinu poslední přírůstek: tak jako suverénní vládce potřebuje poddané a nikoli občany, právě tak potřebuje současná politická špička „daňové poplatníky“ a „voliče“ (jako by tím jen nahradila ideologické floskule „pracující lid“ a „lidové masy“). Občanství jako kulturní status se totiž v praxi zatím nehodilo do krámu monarchovi, socialistovi, konzervativci ani liberálovi. Zatím se hořdilo jen do fikčního světa volebních programů, slibů a plánů.

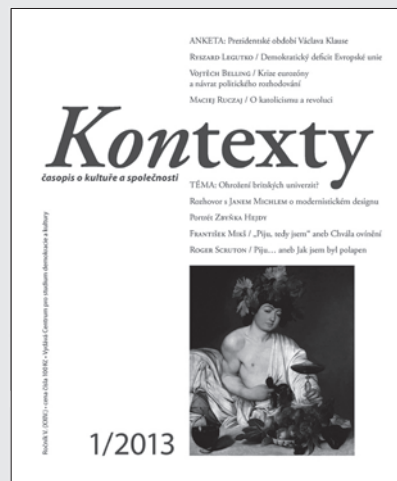
Kultura jako problém zvaný občanská společnost

Jedním z aspektů, který se promítá nejen do letošních protestů kulturní obce proti způsobu, jakým politická reprezentace rozkolísává a stresuje společnost, je i konflikt mezi řízením „shora“ a aktivitou, která vzniká živelně a nepředvídatelně „zdola“. Profesionální i neprofesionální kultura je jedním z projevů občanské společnosti, která bohužel tvoří neinstitutionalizovanou opozici politickému establishmentu. Proč bohužel? Vysoce infekční arogance moci klausovského typu uměle vytváří z celé této sféry mocenského protivníka, místo aby právě tato oblast byla bytí nepřehledným a živelným, ale přesto primárním partnerem politických aktivit. Po únorových protestech kulturní obce můžeme ministerstvu kultury připsat k dobru to, že chce se zástupci iniciativy průběžně jednat. Prostředky alespoň ve výši krizového roku 2012 snad nakonec budou. V současnosti jsme na cca 80 % loňska a ministerstvo kapitolu „nepovažuje za rozpočtově zavřenou“, tzn. dál se hledají prostředky. To není dobrá zpráva. Dobrou zprávou bude, když se v co nejkratší době nejen podaří chybějící finance do této oblasti dovést, ale vyvodit z jednání i nějaký stabilní výstup, který nerozkolísá ani situace po volbách. Paralelně s tím se ještě šíří hlasy, že to, jak se propojili zástupci napříč uměleckými druhy a obory, je za posledních 23 let bezprecedentní. Ze by to mohlo být jedním z přínosů aktuální krize? Zatím těžko soudit, vypadá to nadějně. Pro mě osobně je ale příjemným zjištěním ještě jiná věc: od naranosti tradičně ventilované v hospodě je k jakékoli konkrétní akci mnohem blíž, než by se mohlo zdát.

INZERCE

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti



Časopis navazuje na to nejlepší z oblasti filosofických, politických, společenských, kulturních a literárních textů časopisů *Střední Evropa – brněnská verze*, *Proglas* a *Revue Politika*.

Vychází 6x ročně v rozsahu přibližně 100 stran + barev. přílohy.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč, sponzorské 1 000 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na knihy vydané CDK

Ukázkové číslo zdarma!

Z obsahu čísla *Kontexty* 1/2013

ANKETA: Prezidentské období Václava Klause

RYSZARD LEGUTKO / Demokratický deficit Evropské unie

MACIEJ RUCZAJ / O katolicismu a revoluci

TÉMA: Ohrožení britských univerzit?

Rozhovor s JANEM MICHLEM o modernistickém designu

Portrét básníka ZBYŇKA HEJDY

ROGER SCRUTON / Piju... aneb Jak jsem byl polápen

Nový ročník 2013, ukázkové číslo zdarma!

Objednávky předplatného nebo ukázkového čísla:

CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno,

tel.: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz





Ladislav Selepko: veverky v parku hu /6

Ahoj. Absence jména není náhodná, záleží na vzdálenosti. Skládají se mi na sebe tvé různé podoby. Nemohu ti psát jako někomu, koho jsem potkal před měsícem, ačkoliv svým způsobem jsem tě znovu potkal. Někdy si říkám, že ti nebudu psát. Zvláště když čtu, že ti z mého světa něco chybí, otevíráš mi k sobě cestu a začínáš mě vzrušovat. Bývaly doby, kdy jsi mě vzrušovala natolik, že jsem nevěděl, co dělat, a musel za tebou jít. Vyděsil mě tvůj náhled na náš bývalý vztah. Pokud měl tak přirozený počátek vést k tomu, co bude jednou vnímáno veskrze negativně, měli bychom roztrždit, co mezi námi bylo dobré a co ne. Některé věci sdílet už nemůžeme, proto váhám, ale když si představím tvůj dopis, chci se ti dát a moje zábrany odpadají. Přál bych si, abys tu byla.

Vzpomínám na svou poslední návštěvu v maringotce, když za námi přišla Lu. Nevěděla, že tam jsem. Byl jsem na ni nastvovaný, nechťel jsem se s ní bavit. Podezíral jsem ji, že přišla, aby překážela našemu soukromí. A přece za mým chováním byla potlačena touha. Jiná než ta, kterou jsem kdysi cítil k tobě. Snažil jsem se ji ignorovat, opakovaně se přesvědčoval, že chci být s tebou, ale něco silnějšího mě usvědčovalo z toho, že chci být s ní. Měl jsem pocit, že jste obě proti mně a držíte mě v pasti. Než Lu přišla, bavili jsme se uvolněně, v mezích možnosti. Potom však nešlo pokračovat jakoby nic. Musel jsem utéct.

Začínáš odznova v bídě a zoufalství, chceš se od něčeho oddělit. Co znamená tvoje zoufalství? Nikdy jsme o něm nemluvili. V mém psaní bylo často. Říkáš, že musíš někam jít – to by svědčilo o opaku. Připadám si, jako bych s tebou stále šel na našich výletech, kde jsme se vzdalovali uzavřené maringotce. Myslíš, že se sblížíme? Nedivil bych se, kdyby se ukázalo, že jsme oba přes nějaký konec přešli. Ačkoliv já na svojí cestě takové přerušování nevidím. Vnímám ji jako kontinuální pohyb. Jdu tam, kam mě to zrovna táhne, a nepřemýšlím nad tím, jestli něco někam vede. Nikdy nevím, proč a jak dlouho má něco trvat. Události představují cykly, jejichž počátky a konce jsou stejně důležité jako prostředky. Jakkoliv náhle mohou být strihy, jsou jedním plynutím skládajícím se z proudů vystupujících na povrch.

Jeví se mi čím dál jasněji, že bys v Londýně být neměla. Nechceš tady do budoucna žít. Na podzim se mi zdálo, že jsi vlasek od toho, aby ses nadobro ztratila. Nyní mi připadáš nalezenější, vnímám tě jinak než před rokem, lze s tebou mluvit. Kdyby byla na chvíli zpátky, přiložil bych se k tobě, jako se teď přikládám slovy. Mívám při těch tvých pocit intimní blízkosti a zapomínám, že v dopisech jsi jiná než ve skutečnosti. Tahle důvěrnost mi s Lu chybí. Když ses při svlékání prohýbala, měla jsi nejtoužebnější nádra, jaká jsem kdy viděl. I teď mnou při té představě prochází drobné jiskření. Musel bych se tě hned zmocnit. Vím, že bys mi opáčila řadou jiných případů. Tvé tělo na mě nakonec působilo víc eroticky než sexuálně, jako by se něčeho nedostávalo, avšak citové bezpečí mi nechybělo.

Co se dá dělat, jsem nerozhodný. Chťel bych být s vámi oběma, každá jste něčím jedinečná. Raději skončím. Vzdávám se a jdu ven, kde právě svítí slunce, i když za patnáct minut má pršet. Nechám si něco na příště, bude-li. Ať se kočky nažerou. Zkusím sem nalákat toho kocourka, který vypadá jako Myšpulín. Ať se ti daří jít tam, kam potřebuješ. Musíš přece někam jít, ne?

Dopisy nemají konce ani začátky, vplouvají pod hladinu a vyplouvají proti vůli pisatele. Vrátil jsem se z Foyles, kde jsem prostál hodinu u regálu s poezií. Vracel

jsem se pěšky po nekonečné Caledonian Road a rozhodoval se, zda mám dopis poslat. Naše cesty se rozešly několikrát. Není marné psát někomu, kdo zde nemůže a nechce být? Uvnitř sebou ještě cukne podrážděná tkáň zabitého kapra, přičemž je jasné, že ryba už nikdy plavat nebude. Lepší nechat si psaní pro sebe.

Přijel jsem vlakem na venkovskou stanici na kraji kopců, údolí a lesů. Měl jsem jít na výlet, o němž jsem předpokládal, že bude trvat déle než den, přinejmenším přes noc. Zjistil jsem, že nemám peníze a nic na spaní. Znepokojilo mě i to, že jsem nebyl moc oblečený. Celkový pocit ze situace byl ale osvobodivý. Zůstal jsem poblíž nádraží, abych si uchoval možnost dostat se pryč, pokud by se situace vyvíjela neuspokojivě.

Ká mě před časem vyhodil ven, když jsem neměl kde bydlet. Chťel mě potrestat, abych si uvědomil, co nastane, nebudu-li chodit do práce. Každému normálnímu člověku by to došlo. Pro Ká je moje psaní jen zábavnou hrou. Zastává názor, že literatura kromě Holana a Čechova je činnost přidružená k zaměstnání. Kabeš, Hejda, Skácel – všichni se přece museli něčím živit. Zapomíná, že v té době nemít zaměstnání bylo trestné. Také naznačuje, že jejich psaní ve srovnání s mým jim dávalo více pomyslného oprávnění do práce nechodit. Kdo nepracuje, ať nebydlí! Takový je závěr. Kdybych nepsal, měl bych v Čechách kde bydlet a všechno by bylo v pořádku.

Myslím si totéž. Můj otec ve mně si to také myslí. Ale já vím, co udělám: rozmlátím a podpálím kuchyň! Budu žít ve vyhořelém bytě, abych mohl říkat, jak jsem nešťastný a chci skočit pod auto, spíš než abych je poslechl. Vypěstuju si zoufalství, které mi poskytne jistotu v rozkolísaném světě. Nebo budu spolu s Ká říkat, že všechno je hra, a nebudu si jistý, zda jsem kulisák, či zda mnou někdo hýbe. Hlavně abych zněl zajímavě jako on. Prohlásím, že jevístě je všude, že se nedá přestat hrát a něco změnit. Dvacet třicet let budu opakovat, jak je všechno žumpa, ve které žiju, a budu se zuby nehty držet jistoty před smrtí, před netolerovatelným faktem vlastního zániku. Je mi z obou blbě. Nenávídím se za fiasko svého života. Nic jsem nedokázal, za nic nenesl odpovědnost, nic se mi nepodařilo udržet. Všechno se v mých rukou rozpadlo, vypadlo z nich, rozdrtil jsem to, praštil s tím, abych světu ukázal svoji všemohoucnost. Dokážu zničit úplně vše, a to, co nedokážu, od toho umím utéct. Rozdupu, co mi přijde pod nohu! Stojím majestátně v troskách, antický bůh zkázy, a vyzářuji spokojenost. Jediná slabost, která mi zůstala, je psaní. Nedokážu si ji nechat pro sebe, i když nepíšu proto, aby mě někdo slyšel. Vytvářím monolit pro sebe sama. Být Gabčík nebo Kubiš, jednal bych jinak. Ale já jsem Val a jednám jako Rambousek.

Možná jsem někdy věděl, co je láska. Někdo moje srdce semlel na nudličky, já sám je semlel, možná jsem žádné neměl a nikdo je neselel. Až mě odsud prozřetelnost odvolá, protože jen díky příspěvku rodičů mohu být v tomto Londýně, stáhnou se, kam bude třeba: do kanálu, rakve, mixéru nebo skříně. Nepodařilo se mi pochopit, že bych si měl na sebe vydělat. Nedošlo mi to. Nebo ano, ale podcenil jsem ten fakt. Z nejasně spekulativních pohnutek jsem dal přednost tomu, co jsem v danou chvíli považoval za životně a zábavné. Materiální okolnosti jsem zvažoval, ale k ničemu. Nakonec jsem je nezávil. A pokud ano, nedokázal jsem je zakomponovat. Řídil jsem se touto zhoubnou *taktykou*, jež dala přednost v jízdě duševnímu životu. Každý nad tím kroutí hlavou. Vybavuje se mi dávný okamžik, když jsem byl s matkou na cha-

lupě, pohyboval se ve fantaskních světech a neměl přátele. Zatoužil jsem být jinde, třeba v Praze, mezi lidmi svého věku, žít v něčem opravdovém, kde bych mohl potkávat skutečné lidi a ne středověké vozové hradby. Kde bych dokázal milovat ženu a mít s ní děti, nebýt zrůda a nečekat na příspěvek – ano, říkám jasně a důrazně – OD RODIČŮ. Nehnul jsem se ani o píď z plácku, který tam po chlěvu zbyl. Zato píšu jako počuraný tím rychleji, čím méně peněz na účtu mám, v iracionální naději, že mi tam tímhle způsobem přibudou. Moje bída je perpetuum mobile. Recykluji události z bídy, abych vytvářel novou bídu, kterou budu po čase recyklovat. Žiju z prázdna, jsem na prázdninách, na několikaletém neplaceném volnu. Kdybych od sebe mohl utéct, jako ode mne utekla Al, bývali bychom to udělali spolu a nechali mě napospas mrazům. Ani já s ní nemohl vydržet, ale zatnul jsem zuby a řekl si, že musím, neboť jsem neměl kam jít. Stále jsem k ní přilepený, jí prorostlý. Je to takový bolák, z nějž vyplouvají další obrazy, ke kterým je nutné se vracet a procházet jimi. Mám pocit, že ten průvod nikdy neskončí. Někdy se krátce překryje jiným. Pouze překryje. Protahovaná agónie je horší než odpoutávání od matky, neboť tam bylo jasné, že s ní se žít nedá. Stačila jedna jistota a zbytek byl otázkou času. V tomto případě jistota chybí. Něco se znovu připomíná, nechce to jít spát, protože to tady jednou bylo, i když nedokonalé. Nedá se to odehnat, otočit se k tomu zády ani vysvětlit tomu, že to do přítomnosti nepatří. Skáče mi to do cesty, kamkoliv se otočím. Na pouti k moři mě to pronásledovalo a potom mi to jednoho letního večera nadběhlo v zahradních terasách na pobřeží v Lyme Regis. Štěstí okamžiku zmizelo v přílivu.

Někdo by se mohl ptát, proč v tom teda žiju. Odpověděl bych, že žít se v tom nedá, jenom odhrnovat vrstvy, jež zůstaly tak hluboko, že pod nimi, zdá se, nic není. Pod listnatými lesy okolo Sovince, děravou asfaltovou cestou vedoucí z Jiříkova mezi pastvinami a starými ohnutými lípami, odkud je výhled ke hradu v údolí a dál do zamžené roviny. Obývali jsme v duchu ty holé kopce s alejemi. Zvažovali, že se tam přestěhujeme, hlouběji proti proudu času, do rozbitého baráku po Němcích. Jezdili jsme tam alespoň pro dřevo a chodili se vystavovat větru, ve kterém se Al usmívala. Možná víc být nemohlo. Chťel jsem ji víc a blíže, aby dokonale splýnula s mým životem, aby se obětovala. Šli jsme na Červenou horu v době, kdy jsme ještě byli spolu nebo se o to snažili. Čaj byl v termosce. Na protější stráni skoro pod hřebenem se vyjímalo zákoutí stříbrných buků a popelavých jasanů. Představoval jsem si, že tam stojí naše maringotka, mezi barevným listím, daleko od lidí. Přemýšlel jsem, kam bychom chodili pro vodu, a zahlédl pramen mezi kameny, ovce, kozy a kočky. Psa. Děti. Nebyli jsme spolu vždycky, když jsme spolu byli. Od nějaké doby se něco změnilo a nešlo to vrátit. Kolik let jsme se ještě mohli takhle ploužit? Chťel jsem v tom věčně umírat, mít alibi a naplň přejít.

Nejdůležitější je v každém okamžiku vědět, že cesta nevede nikam. Ty, které někam vedou, jsou imaginární. Je třeba žít v nejistotě, na nic se nespolehat, stáčet svět nečekaným směrem, překvapit přítomně. Jít do Tate Britain po ustáleném střídání National Gallery a Tate Modern. Napsat zprávu někomu, kdo na ni za boha nečeká. Být konečně hodný. Utírat si po každém slově zadek. Odsoudit střídání nálad jako industriální přežitek na tváři hyperburžoazie. Položit se na téma, jež potřebuje více tíhy a kamení. Jet metrem do Greenwich na velikonoční pondělí, cestou

vykonat odhodlanou přísahu za každou cenu se vyhnout parku s turistikou a hvězdárnou. Minout bez povšimnutí výhledy na skladiště a mrakodrapy rozsázené v podkově Isle of Dogs na protějším břehu. Nenadbíhat narostlým, oteklým a bolavým stromům v parukovém věku. Dát si v pákistánské kavárně zvěznané kafe a počkat do jeho vypití. Kličky starým městem při setrvalém útěku, udělat neplánovanou zacházku do sousedního Deptfordu. Na High Street tam v jamajské hospodě vylemcat půl pinty bavlny. Ze zahnědly cihlových, počasím očesaných zdí domů dávno utopených námořníků vypořozovat stopy života. Zaváhat nad podivně nízkou cenou balených paprik před vietnamským obchodem. Z náhlého vnuknutí se vychcat do hrobového ticha v keřích za kostelem, perlu georgiánského baroka. Plout dál po beránkovém větru v polovičním slunci. V jiném hřbitovním parku zpět v Greenwich se nechat překvapit kvetoucím a pučícím obrazem Sovince. Nevstávat z mrtvých pod sněhem shazovaným z nebe. Na levé straně slyšet hlas rozumu, na pravé hlas citu. Chťel zavřít definitivní dveře, bát se zrady, nechat je otevřené. Přecházet mezi patry skutečnosti, prochodit vědomí. Vrátit se stejnou cestou do reality.

Vysvětlil jsem Ojovi, že můj život je metafikcí. Cokoliv reálně žiju s ostatními, stává se potenciálně fikcí. Tím dostává naše dění smysl, jenž vykupuje dobré i zlé. Naše existence jsou umělecká díla. Zda bude na mé plátno patřit i placené zaměstnání, je otázka. Dost mě zaměstnává tuto fikci žít a zaznamenávat ji. Když mluvil Ká o tom, jak je všechno hra, z níž nelze vystoupit, nepřímou potvrzoval, že on svoji hru sice žije, ale v jádru o ní neví, tudíž pro něj přestala být hrou. Neboť nemá nástroj, jenž by mu umožnil udělat krok stranou a nahlédnout ji (a sebe v ní) z fikčního světa, nemůže se stát uměleckým dílem, které by jeho životní hru přesáhlo a povytáhlo jej z pozice útrpného aktéra do role tvůrce. Stěžoval si na nemožnost takového odstupu. Dospěli jsme k názoru, že v dané situaci rozlišování hra–nehra pro něj ztratilo smysl a bytí ho pozřelo jako ryba fatální návnadu. Tím, že slovo *hra* vůbec použil, ale mimoděk přiznal, že z jeho mysli nevytizela jistá vzpomínka.

Mne naopak fikční světy nepustí. Nutí mě, abych se jim věnoval a vtahoval do sebe jejich návnady. Sahají na druhé lidi a chťejí po nich, aby se mnou žili. Nemyslím tím na ony dvě ženy, které to už, ještě, nebo vůbec nechtějí. Řekl bych, že to také nechci. Bylo by z nich příliš únavy, když mám na práci ty světy, které nejsou o nic méně náročné než ženská. Myslím na to, že až opustím mateřskou školu, nechám se zapsat do první třídy. Stoupnu si s Myšpulínem do výlohy v hračkářství a budu taky tak strakatej s bílema packama.

Nemožno nyní vystopovat, které kroky strhly plentu z těla skutečnosti a odřely jí kůži. Následovala druhá a třetí vrstva, x-tá rovina příběhu se zakroucenými rohami, nemytýma Kazimíšovými ušima. Představy získaly navrch. Jejich svět byl lepší než ten vydávající se za skutečný, jenž pomalu přestal existovat. Jaká úleva, když si vzpomenu, že nic nešlo a najednou se možnosti otevřely! Učil jsem se na zkoušku z britských reálií, skláněl se nad mapou centrálního Londýna a utíkal v představách do velkého světa. Už podle jmen a geometrických tvarů se mi líbily oblasti jako Bloomsbury nebo Marylebone, jež jsem blíže poznal mnohem později. Bavilo mě vyhledávat názvy ulic a podle zvuku si představovat, jaké to v nich je.

Pokračování příště

ventimiglia aneb o duchu pohraničních stanic

Za podzimních odpolední, kdy je slunce při postupu od jihu k západu už dostatečně nízko na to, aby prozářilo celý vagon, by člověk jedoucí podél břehů Ligurského moře vydržel u okna vlaku celé hodiny. Hleděl by do nevýslovného jasu, který sjednocuje moře s nebem, tunely by čas od času daly jeho očím odpočinout a cestující by ani nevnímal názvy zastávek a stanic: nevěděl by, zda je ještě ve Francii, nebo už v Itálii, případně zda nepropásl jediné nádraží Monackého knížectví, protože výjevy za oknem by byly téměř neměnné.

Věci se ovšem mají jinak. Nejde jen o to, že tu na podzim přece jen občas prší. V blízkosti celého pobřeží od Marseille až za Janov sice odedávna vede hlavní železniční trať, ale nejedí po ní žádné přímé spoje. A musel jsem tedy za takového podzimního odpoledne při návratu od Atlantiku přestoupit nejprve v Nice, následně popojet do podzemní stanice v Monaku a tam chvíli počkat, aby mě další zastávkový vlak dovezl na první italské nádraží, tedy do Ventimiglie, kde je nutno vyčkat do odjezdu některého ze spojů, který míří dále po italské části pobřeží.

Zde je tedy rozlet železničního cestujícího zaražen: na strohém pohraničním nádraží ve Ventimiglii, mezi skupinkami spěchajících místních a zmatených cizinců, pod elektromechanickou odjezdovou cedulí, která vyzývá zanechat veškeré naděje na okamžitý odjezd do Janova. Zůstává dost času na krátkou pěší cestu k moři, nad nímž poletují hejna racků.

Dějí se v životě i v dějinách větší katastrofy, než je přestup. Zároveň však platí, že není přestup jako přestup; že záleží na tom, proč a kde se přestupuje, čím a kým je tento přestup vyžadán a jakých poměrů je výrazem. Není totiž tak docela samozřejmé přestupovat ve dvou pohraničních stanicích na dvou stranách vzájemných hranic zakládajících států Evropské unie.

Ventimiglia je jedním z řadových, a tedy tranzitních, průchozích a průjezdných míst na ligurském pobřeží, na římské silnici *Via Julia Augusta*. V hornatých a pobřežních oblastech železniční síť často kopíruje římské stezky a Ligurie není výjimkou. Města a městečka jsou na pobřeží seřazena, jako by přímo čekala na lineární propojení, tak jako osamocené očíslované body v dětských cvičebnicích. Vlaky však na tento úkol rezignovaly a spoje italských a francouzských drah už několik let spojují vždy jen pár pobřežních bodů. Při cestě z Marseille do Janova ukládá jízdní řád cestujícímu přestup v Nice nebo Cannes i ve Ventimiglii, někdy dokonce i v Toulonu nebo v Savoně, a nedávno i v Monaku.

V posledních letech téměř každý nový jízdní řád pohřbil některý z dálkových spojů. Už léta nejedí rychlík *Ligure*, jehož konečnými byly skutečné metropole: Milano a Marseille. V roce 1958 začal jezdit pod značkou *TransEuropExpress* – tato síť expresů byla jedním z raných plodů evropské integrace, byť trpkých pro ty, pro něž byla 1. třída příliš drahá, neboť ta zde byla také jediná. Změna přišla s přechodem do kategorie *EuroCity*, ale i to už je minulost. Také noční vlaky z Nice do Říma či do Benátek byly jednoduše zrušeny. Dnes ve Ventimiglii takřka všechny vlaky z obou směrů končí. Nádraží – zvláště na hlavních tratích – vonívají dálkami; někdy jsou to však dálky, do nichž nemůžete jet.

Ivan Bunin v jedné povídce z roku 1940 popisuje cestu bohémské dvojice v luxusním kupé vlaku z Moskvy do Nice. Tak jako mnoho jiných Buninových povídek skončí

i tato tragicky, nicméně jeden z protagonistů do Nice dorazí – a přinejmenším z Vídně bez nutnosti přestupu. Cesta se odehrává těsně před první světovou válkou, kdy z Ruska na Azurové pobřeží skutečně jezdil přímý vlak; přejezd hranic (tehdy byly po cestě jen troje, dnes šestery, Monako vyjímaje) v povídce není žádnou nepřijemností, pouze „*kolem dveří po koberci měkce procházely a cinkaly ostruhy pohraniční strážce*“. Je ovšem pravda, že Buninovi hrdinové nejedou třetí, ba ani druhou třídou.

Dnes je jediným spojem, který ve Ventimiglii nekončí, opět rychlík Moskva–Nice, obnovený ruskými drahami v roce 2010. Je příznačné, že tento spoj, kterému se délkou trasy a počtem projetých zemí v Evropě žádný nevyrovná, jezdí jen jednou týdně a není uveden v běžných jízdních řádech. Pro představu: cena jednosměrné jízdenky začíná na 320 eurech, a to jen mimo rekreační sezónu. – V něčem se situace před sto lety od té současné příliš neliší: tehdy jezdila přímým luxusním spojem zanikající ruská šlechta, dnes jím jezdí vznikající ruské zbohatlivost – zatímco druzí přestupují.

Přestup ve Ventimiglii je sám o sobě nevýznamný, ale upozorňuje na něco závažnějšího: hranice jsou stále tu, nebo: hranice jsou *opět* tu, navzdory proklamacím a zdání. Nevím, kolik strašidel obchází Evropou, ale znovuvytváření hranic a partikularismus jednotlivých států a národů mezi ně patří.

Marginální příhoda, okolo níž tu kroužím, se udála na konci roku 2010, při cestě z Francie, v jejímž čele tehdy stál Nicolas Sarkozy, do Itálie v područí Silvia Berlusconiho; čili z poměrů nevalných do poměrů tristních až skličujících. Nedostávám se běžně do situací, na něž by se hodily Nezvalovy verše, ale ty o Ventimiglii by měly být připomenuty právě teď:

Sotva jsem vstoupil do Ventimiglie dav sbohem Francii a jejím věžím ihned mě sklíčil fašistický režim smuteční barvou černé košile.

(Sbohem a šáteček, 1934)

Nemám dost údajů o přeshraniční dopravě za Mussoliniho. Pokud však jde o Silvia Berlusconiho, svůdníka a mediálního magnáta, právě v jeho dosud doznívající době zmizela z Itálie velká část přeshraničních vlaků do Francie, Rakouska a Slovinska. Ovšemže nikoli na jeho příkaz, nicméně v souladu s jeho viděním světa, kde mezinárodní komunikace, veřejná doprava a veřejné statky vůbec jsou omezením a ohrožením svobody. Na druhé straně bychom předsedu strany *Lid svobody* neměli vinit z nenávisť k železnici: svému příteli Muammaru Kaddáfimu totiž nedlouho před osudnou občanskou válkou v Libyi věnoval luxusní vlakovou soupravu, určenou původně do Dánska. Silvio Berlusconi by proti chybějícím mezinárodním spojům nejspíš nic neměl, pokud by se podařilo zajistit, aby jezdily pouze jedním směrem a odvážely z Itálie imigranty, komunisty, soudce, ženy odmítající premiérovu milostnou přízeň a jiné podvrtné živly.

At tak či tak, Ventimiglia není jedinou bariérou na cestě přes italské hranice, stejně jako Itálie není jedinou zemí, která zřejmě považuje solidní síť mezinárodních vlaků za přežitek. Několik příkladů:

Už několik let nejedí vůbec žádné vlaky mezi Itálií a Slovinskem; kdysi rušný Terst se stal železniční výspou; časy nočního

rychlíku z Budapešti do Benátek jsou zkrátka pryč.

Ze Španělska do Portugalska jezdí od loňska už jen jediný dálkový vlak.

V Řecku v roce 2011 na doporučení Mezinárodního měnového fondu zrušila



foto Michal Špína

Papandreouova administrativa *veškeré* mezinárodní vlaky, čímž se Řecko naprosto izolovalo od zbytku evropské sítě. Vlaky z Bělehradu byly jednoduše uťaty v maďonské pohraniční stanici Gevgelija, pouhých 75 kilometrů od Soluně.

Slovensko za vlády Ivety Radičové přivedlo zpustlost svých pohraničních stanic hluboko pod úroveň období ČSSR: celou hranici s Polskem lze překonat pouze u Čadce; další možnost směrem na východ je až v Čierné nad Tisou. A přes maďarskou hranici snad poprvé v historii nejedí žádné regionální vlaky, zůstávají jen *EuroCity*, které ovšem příliš nepomohou například maďarským rodinám žijícím po obou stranách hranic.

A konečně Chorvatsko se připravuje na vstup do Evropské unie tím, že trhá pouta, která ho s Evropou spojují: mezinárodní vlaky. I zde jsou důvodem údajné úspory. A tak po někdejší hlavní trati Jugoslávie jezdí denně jediný rychlík Záhřeb–Bělehrad, a Bosna, odkud se jinam než do Chorvatska nedá vlakem jet, je odkázána na jediný spoj.

Tolik k souladu ekologické dopravy a evropské integrace.

Vycházím ven z brány Berlusconiho Itálie, z nádraží Ventimiglia. Když tudy projížděl Nezval a sklíčil jej fašistický režim, bylo to ještě v době, kdy ve Ventimiglii nestálo nádraží fašistického stříhu, jaká v Mussoliniho době rostla po celé Itálii. Sebevědomý stát s koloniálními ambicemi opožděnými o několik set let potřeboval reprezentativní vstupní brány s monumentálními travertinovými oblady. Pravda však je, že Ventimiglia měla zůstat ve vnitrozemí, neboť Mussoliniho režim se – opět poměrně pozdě, v roce 1942 – rozhodl okupovat Nice.

Na rakouské hranice si troufnout nemohl, neboť Rakousko patřilo Hitlerovi. Na jaře roku 1938 k těmto hranicím přijel Witold Gombrowicz – jednak chtěl na jihu nabrat síly, jednak byl prý zvědavý, „*jak fašismus vlastně vypadá*“; jistý nesnesitelný Brochwicz však trval na tom, aby cestovali spolu, a Gombrowicz podlehl. „*Na hranicích*

v Tarvisiu nás k mému úžasu vůbec nekontrolovali a za Brochwiczem přišel přednosta stanice a nabídl nám samostatné kupé“, píše Gombrowicz a dodává, že teprve v Římě mu došlo, že s ním cestuje hitlerovský agent. Potom už jen bloudí ulicemi a přihlíží, jak nějaký Polák u trafiky shání portréty Mussoliniho, protože v Polsku by taky někoho takového potřebovali, a na konci scény jak Polák, tak trafikant extaticky volají „*Mussolini! Mussolini!*“ – zatímco Gombrowicz se vrací do Vídně, nyní již nacistické.

O dva roky později na pohraniční stanici jiného skličujícího režimu – v Portbou, vstupní bráně frankistického Španělska – dorazil na svém útěku před nacismem Walter Benjamin. Ještě téže zářijové noci jeho život skončil.

Co je to vlastně pohraniční stanice? Je to stanice, která leží nejbližší místu, kde dráha protíná státní hranici; stanice na střetu dvou linií: jedné, která spojuje, s druhou, která rozděluje.

Zůstává tu však otázka, koho a jak železnice spojují – stejně jako dálnice, ropovody nebo optické sítě. Civilizační optimisté devatenáctého století opakovali, že železnice spojují národy a ruší hranice, z čehož je ovšem občas vyrušily válečné události, které železnice dokázala podstatně popohnat. Soukromé společnosti, které mají na kontě stavbu většiny drah před první světovou válkou, je nezřizovaly proto, aby propojily národy, nýbrž zejména proto, aby propojily oblasti produkce s odbytišti, například doly s hutěmi, a aby tím urychlily směnu a zvýšily zisk. Na tom ještě samo o sobě není nic tak špatného – jen je třeba mít tento účel na paměti a nevěřit řečem o sbatřování, které nepřešlo ve skutek. Proč by jinak česko-německá hranice byla z obou stran lemována obrovskými budovami pohraničních stanic z dob císařů Františka Josefa a Viléma? V místech, jako je Varnsdorf, Dolní Poustevna, Moldava, Vejprty nebo Klingenthal, tyto stavby dodnes stojí, zpravidla nevyužité a chátrající; neví se, co s nimi, neboť vznikly jen proto, že tu dráha překonávala hranici dvou mocnářství.

Takových míst je v Evropě hodně. Terešpol, Mostyska, Komárom, Curtici, Giurgiu, Gevgelija, Villa Opicina, Portbou, Hendaye, Emmerich, Padborg, Čop. Nebo Vetimiglia. Nebo Hegyeshalom. Tato místa zná nejspíš jen ten, kdo strávil dlouhé hodiny v železničních kupé a v jehož pase musel celník listovat, aby našel místo pro razítko. V některých z těchto míst nadále vlaky stojí, cestujícím jsou kontrolována zavazadla, kladeny



podezíravé dotazy. Stojí zde strážní budky, obrněná auta, občas je k vidění i kus ostnatého drátu, zakazuje se vstup osobám, jež zde nekonají službu ani dozor, v chodbice vlaku i dnes pochodují pohraničníci, sice již bez ostruh, zato s elektronickými databázemi. Ovšemže je na takovém přejezdu hranic cosi vzrušujícího, alespoň zpočátku; zároveň však cestujícímu dělá společnost tíživý duch hranic, který často ustupuje teprve hluboko ve vnitrozemí.

S podobnými místy nás seznámí málokterá kniha. Zástupy evropských spisovatelů popisují své cesty, křížují metropole, aby se nakonec stejně usadily v Paříži, ale málokdy do jejich kupě přijde celník. Vladimír Nabokov si pamatuje interiéry vlaků, kterými jezdil do Evropy, ale z přejezdů hranic zbyla jen výměna podvozků z ruského rozchodu na evropský. Očekával jsem v tomto směru něco například od Franze Kafky – ale je až překvapivé, s jakou lehkostí Kafka s Maxem Brodem referují o svém železničním přemístování z jednoho státního území na druhé. Takto například začíná záznam cesty z rakouské Prahy do říšskoněmeckého Výmaru v roce 1912:

„Pátek 28. V. Odjezd Státní nádr. Dobře jsme se sešli. Sokolové zdržují odjezd vlaku. Natáhli jsme se po celé délce lavice. Labské břehy. Krásná poloha obcí a vil, jako na březích jezer. Drážďany. Všude spousty čerstvého zboží.“

Kde zůstali celníci? A pohraniční stanice Děčín-Podmokly? Máme tyto zámlky připisovat euforii z odjezdů na cesty? Nebo prostě přeháním a obtěžuji čtenáře něčím, co je hodno nanejvýš mávnutí rukou?

Ale na zkušenosti z pohraničních stanic coby zlých míst jsem přece jenom narazil. Jednu z nich popisuje Imre Kertész: „I já jsem se vydal do širého světa, abych dojel do špinavé železniční stanice, do zapadákova na

hranicích, kde jsem doma – bídě, osudově, smrtelně.“ Tou stanicí je Hegyeshalom na cestě z Budapešti do Vídně. Ještě v roce 1991, po začlenění Maďarska do „svobodného světa“, je tu Kertész vystaven šikaně celníků, kteří z něj chtějí vytáhnout nenahlášený obnos rakouských šilinků. Kertészovi, který přežil internaci v koncentračních táborech, se nucený pobyt v maďarské pohraniční stanici okamžitě asociuje s traumatizujícími prožitky: „Za zákeřnou otázkou tohoto celníka, za otázkou předem předpokládající hříšníka, mi v uších zněl dupot vojenských bot, ryk budovatelských písní, zlověstné řinčení domovního zvonku nad ránem, před očima se mi tyčily mřížce cel a ostnaté dráty.“

Takové příběhy jistě znají i československé hraniční stanice, stejně jako mnohá nádraží kdesi uprostřed Německa, kterým se v určité chvíli stalo to, že se oclta na hranicích poválečných okupačních sektorů a posléze dvou německých států. Tak jako na mnoha jiných místech přitom žijí na obou stranách čáry lidé téhož jazyka. A tak jako na všech místech žijí na obou stranách čáry lidé.

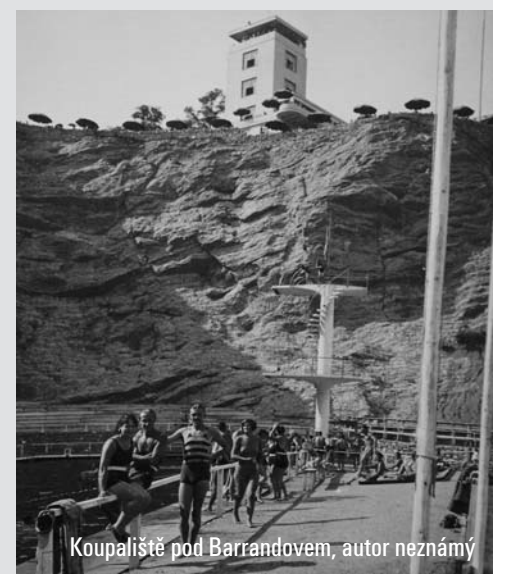
Uhlí má svůj vagón, v němž putuje z dolů až do elektráren bez ohledu na hranice, ale syn člověka musí přestupovat. Treno regionale z pohraniční stanice Ventimiglia do Janova stále ještě nejede. Zbývá tedy dost času projít těch několik ulic směrem k moři, nechat za zády nádraží a masu pobřežních hor za ním. Slunce stále ještě svítí.

Ligurské moře už je chladné, ale klidné. Hranice jsou na jeho mírných vlnách vidět o dost méně než na souši. A nad ním polehují rackové se svým výsměšným křikem: snad vědí, že tak jako pro ryby pod nimi je moře jen jedno, ani nebe rackům nikdo nepřetíná.

Výstavy a knihy představující historické fotografie zmizelých či starých míst naší vlasti se staly v poslední době velmi populárními. Mezi tyto počiny se zařadila také druhá část cyklu **Fotografování pražské architektury**, prezentující vývoj přístupů a metod zachycování pražských staveb a nabízející tentokrát časový výsek mezi lety **1922–1968**. Expozice, jejímž autorem je Pavel Scheufler a kurátorkou Klára Halmanová, přináší jak snímky z hledáček renomovaných fotografů, jakými byli například Jaroslav Bruner-Dvořák, Karel Plicka, Emila Medková či Milada Einhornová, tak obrázky anonymních autorů pořízené do rodinného alba. Exkurzi do stavebního vývoje našeho hlavního města nabízí foto staveb již zmizelých, poničených, dávno opuštěných či naopak rozestavených nebo těch, jež ve své době představovaly přední počiny technického pokroku. Do první kategorie můžeme zařadit řetězový Štěfánikův most mezi Revoluční třídou a Letnou, kavárnu Union, kam docházela celá řada intelektuálů a umělců, či nádraží Těšnov, jež muselo roku 1985 ustoupit stavbě pražské magistrály. Jako objekty nově budované jsou zde k vidění například rozestavený Jiráskův most a panelová sídliště Červený Vrch nebo Invalidovna. Vedle budov bouraných je mimořádně depresivní také série snímků zachycujících dvě bombardování roku 1945, při nichž byl dne 14. 2. poničen mimo jiné klášter Emauzy a 25. 3. lehla popelem široká oblast průmyslové zóny v Libni a Vysočanech. Hlubku této tragédie mohou snad našťastí v oku divákově vyvážit bezstarostné žánrové scény Pražanů, kteří sáňkují na Petříně či se koupou na bývalé plovárně pod legendárními Barrandovskými terasami. Zvláštní umělecký požitek nabízejí některé až surrealisticky vyznívající fotografie z pražských periferií, křížení drátů elektrické dráhy nebo snímky oblíbeného objektu české meziválečné avantgardy, kterým byl libeňský plynojem (fotografie Miroslava Háka). Na snímcích zachycujících výzdobu v ulicích od první republiky po

období pražského jara se také promítá měnící se politická a ideologická situace pomocí propagandistických symbolů hákového kříže či srpů a kladiv. Výtvarná koncepce výstavy v prostoru Sálu architektů ve 4. patře Staroměstské radnice v Praze je příjemně strohá. Obrázky jsou umístěny na průhledných plexisklových deskách, takže zážitek z prohlídky nenarušuje zbytečný dekor. Její autoři M. Kinterová a J. Fabián ji ale také obohatili o milé a nápadité detaily, jakými jsou stará kuchyňská kredenc, jež ve svých útroběch skrývá snímky interiérů (technické zázemí pro poštovní poštu v Klementinu, bufet na chodbě univerzitní knihovny), či makety krabic od negativů nabízející posezení a doprovodné texty pojaté jako louže vývojky rozlité na podlaze. Výstava potrvá už jen pár dní (do konce března), proto si pospěšte. Vstup je volný. ■ Galerie v Klatovech/Klenová připravila výstavu prací, které za posledních osm let vytvořil mladý malíř a scenograf Martin Šarovec. Přehlídka nazvaná **Echoes** potrvá ve výstavním prostoru U Bílého jednorožce na náměstí Míru 149 do 1. dubna.

Vladka Kuchtová



Koupaliště pod Barrandovem, autor neznámý

ZA HUMNY V RUSKU, ÁZERBAJDŽÁNU A NA UKRAJINĚ

O nejnovější absurdní zkušenosti s cenzurními byrokraty se na svém blogu podělil ruský spisovatel Zachar Prilepin. Terčem „morálních strážců kulturních svatyní“, jak je nazývá, se stala divadelní hra s názvem *Parchanti*, napsaná na motivy jeho románu *Saňka*, kterou hraje moskevské divadlo Sedmé studio společně s akademickým činoherním studiem MChAT. (Čeští diváci ji mohli zhlédnout loni v září na plzeňském festivalu Divadlo.) „*Rádio Echo Moskvy* oznámilo, že hra má být provedena, jestli není protistátní. Druhý den mi volali asi z pěti rozhlasových stanic, co si o tom myslím. Říkal jsem si, že se asi v Moskvě vydal do divadla nějaký úlisný úředník ze zapadlé gubernie a nestačil se divit, jaké lumpárny se to dějí prezidentovi přímo pod nosem,“ napsal Prilepin, „protože i ten nejtupější moskevský návštěvník divadla ví, že inscenace získala prestižní divadelní cenu Zlatá Maska, takže to nebude jen tak prostě ji zakázat. Pak ovšem vyšlo najevo, že speciální tým policie do divadla vtrhl na udání jedné z hereček.“

Cenzori skutečně vyšli naprázdno, zakázat hru, napsanou podle románu přeloženého do mnoha jazyků a ověřeného spoustou cen, se totiž ukázalo nad jejich síly. „Lidé jsou už úplně zblblí médii, jak uslyší moje jméno, hned je začne brnět ruka, musí si sednout a sepsat udání,“ uzavírá krátkou epizodu z každodenního života ruského spisovatele Zachar Prilepin.

Živý ohlas vyvolal román spisovatelky Jekatěřiny Šergové s názvem *Podzemní koráb*, který právě vyšel v Moskvě. Jde o první umělecky hodnotnou a formálně zdařilou knihu, zrcadlící ruskou společnost po roce 2000. Zatímco o 90. letech, plných divokých změn a mafiánských válek, byly napsány mraky knih, do tohoto období,

kterému Rusové říkají „nultá léta“, se zatím nikdo nepouštěl. Byla to doba omámení konzumem a nadšení individualismem, doba soukromých vrtulníků a luxusních obytných komplexů se jmény jako Patriarcha, Favorit, Cokoláda nebo Oněgin, obehnaných vysokými zdmi a hlídaných ochrankou. V jedné z podobných staveb, nesoucí jméno Madagaskar, si koupil velkánský byt hlavní hrdina knihy, sedmatřicetiletý velkopodnikatel Mstislav Morochov. Ten ke svému zděšení brzy zjistí, že mrakodrap s butiky (bez nakupujících), garážemi (bez aut) a bazénem (bez vody) je liduprázdny, protože byty v něm si všichni koupili jen jako výhodnou investici do budoucna. Ocitá se sám v orwellovském prostředí opuštěné budovy, kde se navíc dějí věci na hranici reality a snu.

Petrohradským blogerům se podařil dobrý skutek, když minulý týden sesbírali přes 20 tisíc rublů na podporu místní charismatické postavičky: dvaosmdesátileté básničky a překladatelky Galiny Usovové. Ta každý den v nouzi a o hladu postávala u jedné ze stanic metra a prodávala knížky vlastních básní a překladů (W. Scotta, G. G. Byrona, A. Christie), protože jí vydavatelé přestali platit honoráře. Jednu z prokřehlých básní Usovové si autor těchto řádků dovolil přeložit pro čtenáře *Tvaru*: „Na západě se šedě šerí / nebo popelavě kmitá / Luna svítí zamkla za sta dveří / Obloha clonou neprosvítá // Všude je šed a vlezlá zima / vše stichlé v němých souzeních / nedokonalost světa vnímá / ukrytou v přímých liniích // Město mé stěná odevzdaně / Všechno se třpytí jako lak / a prokleté mé zkřehlé dlaně / nezahřejí se tak či tak // Snad v teple roztají a znova / Pro všechno najdu ta správná slova / Kdo nežije, ten netoužívá / Takže jsem ještě stále živá.“

V Ázerbajdžánu vypukl skandál po zveřejnění románu Akrama Ajlisliho (nar. 1937) *Kamenný sen* v ruském literárním časopise *Družba národů*. Uznávaný ázerbajdžánský spisovatel v něm nebyvale otevřeně vypráví o válce v Náhorním Karabachu na přelomu 80. a 90. let, mimo jiné popisuje i zvěrstva, kterých se dopouštěli Ázerbajdžánci na Arménech. Kniha vyšla loni v prosinci a během letošního ledna a února začali její rozhořčení kritici, skupiny nacionálně zaměřené mládeže, pořádají protestní akce, na nichž pálili výtisky knihy i portréty jejího autora. V únoru se konala mimořádná schůze ázerbajdžánského parlamentu, která přijala usnesení, v němž označila Ajlisliho za zrádce. Prezident země mu následně odebral titul „národní umělec“ a spisovatelství důchod, spisovatelovu manželku i syna vyhodili z práce. Provládní strana Moderní rovnost dokonce vypsalá odměnu 10 tisíc manátů (asi 13 tisíc dolarů) pro toho, kdo

Ajlislimu uřeže uši. Po protestech ochránců lidských práv byla výzva oficiálně stažena.

O kandidatuře na titul UNESCO Kreativní město literatury začali vážně uvažovat v ukrajinském Lvově. Půvabné město plné barokních a secesních staveb, stinných zákoutí a parků, literárních kaváren, koňakových náleven, divadélek a antikvariátů v krivolakých uličkách pod starým hradem se vždy na podzim promění v metropoli literatury a divoce slaví Festival básníků. Lvov je místem, kde na vás dýchne příjemně rozespálá atmosféra důvěrně známá z českých a moravských měst 70. a 80. let minulého století. Cílem literárních poutníků je zejména Café Masoch, zasvěcené zdejšímu slavnému rodákovi a autorovi skandálního „masochistického“ románu *Venuše v kožichu*, nebo tradiční trh se starými knihami pod širým nebem na náměstí Ivana Fedorova.

Ondřej Mrázek



Lvov 2007, foto Františka Dvorská

stefan grabiński: mrtvá trať

(ŽELEZNIČNÍ BALADA)

Trať mezi Orszawou a Byliczem prošla regulací. Mokřiny nad Wierszou byly zasypané a u tak zvané „Planinky“ proběhla nivelace. Díky tomu se dráha značně zkrátila, takže vlaky nemusely objíždět bahňatý úsek velkým, výrazně na sever stočeným lukem, ale šly nyní po jeho těživě, míříce jako střela přímo k cíli.

Zkratka byla ve všech ohledech výhodná. Železniční doprava značně získala na rychlosti a okolím, jež bylo dosud malarické vlivem bahenních výparů, zkrátka dostalo podobu suché a zdravé roviny, která se hned pokryla hustou zelení.

Drívější objížděná trať, nyní nazývaná „mrtvá“, byla uzavřena a izolována. Ředitelství hodlalo přistoupit k rozebrání kolejí a odstranění železničních staveb teprve po nějaké době. Nebylo kam pospíchat; je ostatně známo, že se snadno boří, hůře buďe...

Za rok po oficiálním uzavření staré trasy se stalo něco zvláštního a nečekaného.

Jednoho dne se u ředitele příslušného oddělení v Orszawě přihlásil nějaký Šimon Wawera, vysloužilý železniční invalida a průvodčí v důchodu, s prosbou, aby mu svěřili do péče „mrtvou trať“, vyřazenou ze železniční dopravy. Když mu ředitel vysvětlil, že je to úplně zbytečné, protože oblouk bude v nejbližších měsících rozebrán a funkce hlídače by z tohoto důvodu a za této situace neměla smysl, dokonce by byla směšná, Wawera prohlásil, že je ochoten starou trasu hlídat úplně zadarmo.

„Prosím vás, pane náčelníku,“ vysvětloval zapáleně, „v dnešních těžkých časech lidé ukradnou i kolejnice. A to by byla pro železnici, pane náčelníku, velká ztráta. Zkuste si sám spočítat, kolik toho dobrého železa je! Je tam více než dvanáct kilometrů kolejí! Takže je čím se obohatit. A já tam budu strážit věrně jako pes, pane náčelníku. Nedovolím ukrást ani jeden metr! Vždyť jsem starý průvodčí Wawera! Ani cent za to nechci, ani zlámanou grešli. I kdybyste mi, pane náčelníku, sám dával peníze do ruky, nevezmu si nic. Dělam to jenom pro velkou lásku k povolání, pane náčelníku, a kvůli cti bych se chtěl stát strážníkem na »mrtvé trati«.

Ředitel se nechal přesvědčit.
„Dobře, jestli je to tak nevyhnutelné a zadarmo, hlídejte si tu trasu na nějakou dobu. Takže vás nyní,“ dodal s posměškem jemné ironie a plácnul Waweru po rameni, „jmenuji hlídačem »mrtvé trati«.

Wawera se slzami v očích stiskl ruku ředitele a odešel z kanceláře šťastný jako nikdy v životě.

Druhého dne šel „do služby“. Vzal si s sebou z Orszawy nějaké krámy – pár kusů nábytku, postel, několik knih a kuchyňské náčiní. Celý svůj chudý majetek naložil na vozík a přestěhoval se do nového domu, jímž se stal domek bývalého hlídače vyřazený z provozu na dráze. Byl to malý, více než rok neobývaný domek, čímž poněkud utrpěl a byl poníčený, ale v neobyčejně pěkném prostředí.

Domek s červenou střechou z břidlice byl vmáčknutý do prohlubně úvozu několik metrů nad úrovní trati a vypadal jako kouzelná chaloupka z pohádky. Malý jedlový lesík vyrostl v půlkruhu na vrcholu strže jej objímal v ochraňující náruči a bránil před severními větry. Do vybitých oken nahlízely zlaté hlavy slunečnic, propašovaly se širokolisté lopuchy a v roztodivně pokřivených rýnách se líhla písklata vlaštovek. Osamocený topol se poddával vůli větrů na divoce zarostlé zahrádce před domem...

Po svém příchodu pohlídl Wawera laskyplným pohledem nové bydliště, začal čile

uklízet a dělat opravy. Bylo to zapotřebí, protože jeho předchůdce opustil už před rokem své stanoviště po uzavření trati, domek tak byl ponechán napospas osudu, vystaven vlivům počasí a utrpen lidskou chtivostí. Wawera však neztratil duchapřítomnost a vrhl se do práce.

Vsadil znovu okna, která byla buď vybitá, nebo ukradená, zalátal díru ve střeše, správil dveře vysazené z pantů. Po těchto nejdůležitějších opravách bylo třeba se pustit do dalších – do obnovy téměř úplně rozbité podlahy a přidělení chybějících tyček v oplocení zahrady. To mu zabralo několik dní času, jelikož všechno dělal sám, ale neztrácel optimismus, naopak si při práci ve sebe pohvizdoval jako stehlík. Ke konci týdne se k němu zatoulal nějaký pes bez pána a zabral si prázdnou boudu u kůlny za domem. Wawera ho rád přijal, protože zjevení zvířete považoval za dobré znamení do budoucna.

První neděli na novém stanovišti strávil Wawera na modlitbách a v přemýšlení. Odpoledne se natáhl na trávu při úbočí skalní průrvy nedaleko domu, zahleděl se do modrého blankytu nebe a upadl do dlouhého rozjímání, z něhož ho vytrhl teprve zvuk večerních zvonů přicházející od Orszawy... Na druhý den ráno zahájil vlastní službu kontrolou svěřené trati.

Oblouk byl poměrně dlouhý, více než dvanáct kilometrů, a od počátku do konce vedl hlubokou, úzkou roklič, jejíž stěny tvořily rozestup v šířce dvou tras kolejí. Hlídačův domek byl postaven víceméně v polovině „mrtvé trati“ na místě, kde se oblouk jeho zakřivení nejvíce stáčel k severu.

Revize zabrala Wawerovi víc než pět hodin, protože mu plášť dosahoval až pod pravou nohu, která byla kratší, což mu výrazně překáželo v chůzi. Nakonec důkladně prohlédl trasu na jedné i druhé straně a spokojený s výsledkem se vrátil do domku, aby něco pojedl.

Nakonec se trať nejevila v nejhorším stavu. Jenom na jednom místě chybělo několik metrů kolejnic, ale ty by se daly nějak doplnit.

Lidé nejsou svatí, pomyslel si, když krájel chleba a zapíjel ho nějakou imitací boršče. Někdo má zubní protězu, takže proč bych nemohl přidělat několikametrový kus kolejnice?

A přidělal. Někde pod železničním náspem, pod nějakým kamenným mostem našel několik už zrezivělých železnych tyčí, očistil je, překoval na ohni u nýtů, připojil ke zbytku a díru v kolejnici zalátal k nepoznání. Podobně se mu povedla oprava staré výhybky nedaleko domku s vybitým okem dvou „staničních“ lamp. Zanedlouho stavědlo fungovalo jako za starých dobrých časů a od sedmé hodiny večer se lampy rozhořely příjemným, byť poněkud slabým světlem.

Wawera byl na své dílo pyšný a zamilovanýma očima brouzдал po své „strážnici“, po dráze udržované v čistotě a po lesknoucích se železničních kolejích. Jeho trati se nedalo nic vytknout. Všechno zde bylo jako kdekoli jinde na provozovaných trasách. Byly tu dvě koleje, krátký tunel poblíž domku, dokonce stavědlo, skutečné, vybavené hradlovým přístrojem s pákami. Tato stavbička vzdálená několik metrů od bydliště strážního tohle místo vlastně povyšovala na „staniční“. Ostatně byla tu před léty malá stanice, na níž hlídač zároveň zastával funkci přednosty. Prý snad ještě před rokem, než byl oblouk vyloučen z provozu, se zde občas na krátkou dobu zastavovaly nákladní vlaky.

Tato informace ve Wawerových očích zdůraznila význam jeho stanoviště a důle-

žitost úkolů s tím spojených. Od té doby začal svůj domek chápat jako stanici a rozhodl se udělat všechno, aby ji udržel na úrovni jejího určení. Začal se také pečlivě věnovat stavědlu a předměty, které obsahovalo, hlídal jako oko v hlavě. Aby sobě i jiným zdůvodnil existenci této stavby a navrátil jí smysl, rozšířil koleje před stavědlem o jednu, která tady určitě musela dříve být, ale později byla odstraněna.

Jelikož tento poslední úkol byl nad jeho síly a technické schopnosti, požádal o pomoc jednoho z kovářů v železniční výtopně v Byliczi, nějakého Lušnia, a za balíček dobrého tabáku ho přemluvil k navrácení jeho „stanice“ do dřívější podoby. Kovář provedl opravu odbočky podle hlídačových pokynů a od té doby se stali srdečnými přáteli.

Lušnia přicházel k hlídači na návštěvu v podvečer, po skončení práce. Posadili se spolu na zápraží domku nebo na kládu pod stavědlem, povídali si až do nešpor a pokuřovali z dýmky.

Tehdy také během přátelského hovoru, vrzání usínajících polních koníků a kuňkání žab došlo na vzájemné svěřování.

Postupně vyšlo najevo, že Šimon Wawera nebyl vždy „sám jako kůl v plotě“, ale měl kdysi hezkou ženu a několik dětí s hlavičkami jasnými a hedvábnými jako len. Jenomže štěstí pominulo, zmizelo v nenávratnu! Ženu svedl rozmazlený boháč, děti si vzala smrt. Od té doby ho nikdo při návratu ze služby v prázdném a chladném bytě nečekal... Pak došlo k úrazu pod Wolí. Tehdy ztratil jak nohu, tak práci; musel odejít na penzi. A jak rád by ještě pracoval...! Jenomže těžko zavádít o práci – to proklaté zmrzačení!

A přitom ho pořád něco táhlo na železnici. Nemohl se s ní žádným způsobem rozloučit. Několik let po odchodu do důchodu ještě pracoval jako pomocník ve skladech nákladního nádraží, kde přikuloval sudy a bečky po můstcích, pak, když noha odmítala poslušnost, pracoval ze dne na den ve výtopně na nádraží ve Zbąszynu jako pomocník zámečníka. Vždycky byl na dráze, pořád poblíž milovaných vagonů, lokomotiv a tratí. Bylo to sice vzdálené původní profesi průvodčího, daleko jako nebe od země, ale aspoň byl blízko železnici.

Není nad úděl průvodčího! Člověk jede do dálky, jede kilometry a míle daleko před sebe... Svět se mu točí, dálka odsekvá, města se míhají v letu, májejí pole, hostince... Průvodčí jede, vážení, průvodčí – věčný člověk-tulák...!

Tak ubíhala léta, čas plynul nenávratnou vlnou... Až když před půl rokem zaslechl v jednom rozhovoru něco o „mrtvé trati“ mezi Orszawou a Byliczem, odešel z výtopny a přestěhoval se sem, aby bděl nad opuštěnou trasou.

A teď je hlídačem, dokonce přednostou stanice. Lidé se mu určitě smějí, že hlídá a brání před větrem „mrtvou“ trať. Ať se zdraví smějí. On také ví své. Nenechá v noci rozkrást koleje a udrží pořádek. Znovu slouží na železnici, kam se vrátil po letech jako marnotratný syn do otcovského domu. Má střechu nad hlavou, stanici a trať, dohlíží na majetek železnice – co je mu víc zapotřebí...?

Lušnia naslouchal tomuto svěřování s úsměvem na rtech, čas od času pokyvoval hlavou. Když přítel na chvíli umlkl a zahleděl se někam k horizontu trasy, vytáhl lulku ze zubů a zeptal se:

„Takže ty jsi tady, Wawero, hlídačem – jak to jen říci – z velkého stesku po železnici, že?“

Wawera odtrhl oči od kolejí:

„Tak jest, milý kováři, tak jest.“

„No ale vždyť – při Bohu a pravdě – ty si, Šimone, něco nalháváš. Ty jsi tady ve skutečnosti zbytečný. Vždyť je to mrtvá trať a vlaky tady už rok nejezdí. Není zde co hlídat. Trochu toho železa na kolejnicích? A co je komu po tom? A i kdyby je ukradli? Pro dráhu by to nebyla nějaká velká škoda. To je jenom zábava a nic víc.“

Jako by Wawerovi někdo vrazil nůž do srdce. Zesmutněl, stiskl rty a zvedl se z místa:

„Je-li tomu tak, odejdi, ksakru! No tak, slyšel jsi?! Pryč odtud, říkám, ještě po dobrém! Když jsi tak chytrý jako jiní, jdi si mezi ně a směj se mi spolu s nimi. A dobře mi tak, starému hlupákov! Proč jsem se otevíral prvním zkráje? Tak to je moje odměna – dobytek ti naplival do tváře a pošpinil duši. Ven odtud, povídám, nebo si to budeš pamatovat!“

Lušnia upadl do rozpaků, zrudl a byl hrozně vyveden z míry. Přerušovaným hlasem, plným lítosti a žalu, se začal ospravedlňovat a omlouvat.

„No no, starouši, nerozčiluj se, nezlob se tak strašně. Chtěl jsem říct v podstatě něco jiného. Jenom jsem nevěděl jak. Jsem obyčejný člověk, kovář. Pokud jde o tebe, to je něco jiného – jsi průvodčí; viděl jsi kus světa, čteš knihy. Jenom jsem nechápal, proč ses zašel na stará kolena právě tady. Jenomže teď to vidím, takřka v srdci cítím proč. Jsi jiný člověk než ostatní.“

Wawera se na něj podíval úkosem a s určitou nedůvěrou, ale už smířený:

„No tak to jo, to je něco jiného. Pokud sám přiznáváš, že jsi hloupý a nerozumíš tomu, protentokrát ti prominu. Protože, poslouchej, Lušnio,“ dodal a tajemně ztišil hlas, „je tady ještě jiný důvod, který mě tu zdržuje. Určitě existuje – a já to dobře cítím tady, v hloubce prsou – jenom ho neumím dobře pojmenovat, nedokážu zachytit do řetězců slov. Jenomže to existuje, ta podivná příčina, je, určitě je.“

Lušnia hleděl na přítele se široce otevřenými, zvědavými očima:

„Máš teď na mysli nejen ten stesk po železnici?“

„Ne, ne. To je něco jiného. Něco, co je s tím steskem spojeno, ale také existuje beze mne, samo pro sebe.“

„A co je to, Wawero?“

„Psst! To je tajemství! Tajemství »mrtvé trati«.

Oba náhle zmlkli vlivem neurčitěho strachu, zabořili zrak do už se stmívajícího pásu rokliny. Nenadále do bezedného ticha srpnového večera zazněl od dráhy tichý, ale výrazný šramot a šelest. Nějaké ztlumené šišláni, jakési báznivé šepoty, drnkání...

„Slyšíš, Lušnio?“ prerusil hlídač ticho.

„Kolejnice si povídají.“

„Obyčejně se kvečeru na konci léta kroutí chladem, proto drncí.“

„To si povídají kolejnice,“ zopakoval Wawera a kovářova vysvětlení si nevsímal. „Po horkém dni si večer povídají.“

„Kolejnice rozmlouvají,“ zopakoval jako ozvěna Lušnia.

„Tak, tak,“ potvrdil podivně zasněný hlídač. „Myslíš si, že nežijí stejně jako my, lidé, zvířata nebo stromy?“

Kovář byl otázkou zaskočen.

„Žijí, Lušnio, žijí, jenomže svým vlastním, od ostatních se lišícím životem.“

To už bylo úplně mimo kovářovo chápaní. Starý poutivec pohlédl s údivem na svého druha jako na blázna, zavrtěl hlavou, znechuceně si odplivl bokem a odsedl si trochu víc vpravo.

„A myslíš si, že dráha nežije, co?“ zaútočil na něj Wawera rozpalený trpným odporem. „A ta roklna, stanice se stavědlem a celá ta trať, že?“

„Mrtvá trať,“ poznamenal polohlasně Lušnia.

„Mrtvá, říkáš? Mrtvá a pořád mrtvá? To vy jste hlouzí, vy hloupí, pitomí lidé, kteří neumíte naslouchat Božím hlasu!“

Kovář strnul.

„Já už nic nevím,“ koktal a napolo při

smyslech hleděl na svého druhu. „Tomu nerozumím, ale v Boha věřím!“

Hlídač se zapáleným zrakem, s úsměvem, změněný ukázal rukou do prostoru, jenž se už nořil do večerní tmy:

„Všechno tohle žije a vzpomíná.“

„Vzpomíná?“ živě promluvil Lušnia. „A na co vzpomíná?“

„Na to, co uplynulo. Co tu bylo před léty. Tak jako my, lidé, vzpomínáme na minulost,“ dodal po chvíli se změněným hlasem.

„To jako ta tvá trať vzpomíná na dávné časy?“

„Ano, Lušnio, ano, konečně jsi mě pochopil. Vzpomíná na dobu minulou.“

„Na staré, dobré časy...“

„Tak, tak. Když tady ještě byla doprava, když vlaky létaly jako blesky, kola vagonů hluše duněla, pískání lokomotiv proráželo prostor.“

„Na to tvá trať.“

„O tom sní ta moje trať, neustále sní za slunečného dne i za dlouhých, černých a slepých nocí...“

„A co ty, Wawero, co ty?“

„A já spolu s ní jako spřízněná duše.“

„Oba dva sníte a vzpomínáte?“

„Sníme s velkým smutkem a čekáme.“

„A na co? Copak tu vyhlížíte?“

„Splnění toho, o čem sníme.“

„Zbytečné čekání – dávné časy se nevrátí.“

„Kdoví, starý kolego, kdoví? Jsem tady proto, abych je vzkřísil.“

Vstal z klády, podal kováři ruku na rozloučenou a po chvíli mlčení ještě dodal:

„Myšlíš si, že vzpomínání nic není, že je to jenom takové prázdné slovo?“

Vrhl bystrý pohled pod sebe na dno rokle, na násyp, kolejnice a zastavil se na stěnách úžlabiny:

„Tady všude ty vzpomínky žijí; procházejí se neviditelné lidskému zraku mezi stěnami této strže, sunou se po třech kolejnicích, toulají se tam po celé trați. Jenom se musíš umět dívat a naslouchat.“

„Vzpomínky z dávných let?“

„Vzpomínky – nezastřené stopy. Vždyť si jenom představ, Lušnio, jenom si představ, copak je možné, aby po tom všem nic nezůstalo?“

„To jako po čem?“

„Jenom si pomysli! Tolik let, tolik desítek let projížděly vlaky tím hrdlem úvozu, naplňovaly jej rachotem kol, lomozem železničních kolejnic, tolik let si úbočí této rokle navzájem házely ozvěnu jako míčky. Den po dni, noc za nocí se v tom úzkém, těsném hrdle rodily a umíraly víry vzduchu, po pilířích se věšely cáry kouře, jejich mlhavé smotky se tiskly k násypu, skrývaly pod sklepením tunelu...“

„Co jsi tím chtěl říct, Wawero?“

„Jenom jsem chtěl jasně říct, že vzpomínky nemizí. Dobrou noc ti přeju, Lušnio, dobrou noc!“

A takto se ten večer rozloučili...

Mezitím skončilo léto a nastal podzim. Hlídač stále věrně strážil svůj úsek trati. Pozorný jako jestřáb nepřehlédl nejmenší závalu na trase. Pokud se někde sesypal povrch, ihned nasypal čerstvý štěrk a srovnal ho s původní vrstvou. Když jedné zářiové noci prudký liják podemlel kolej a vyhloubil do násypu velkou díru, na druhý den hlídač pracoval bez odpočinku, dokud nenapravit škody. Na několika místech zatačky zesílil vydrolené podloží, jinde nahradil staré, červotočem nahlované pražce novými. Nesnášel trávu a býlí – pokud se někdy na kolejnicích objevily, nemilosrdně je vytrhal.

Díky tomu trať a stanice vyhlížely po sedmi měsících Wawerova „úřadování“ vzorně. Stuhly kolejnic běžely do dáli po povrchu posypaném čistým a jako písek měkkým štěrkem, s lehkým chřestěním se přestavovaly řádně namazané páky a kladky, stavědlo vykonávalo své pohyby lehce jako kůň při drezuře v manéži. Dvakrát za den a jednou během noci Wawera prováděl takzvaná „cvičení“ a „manévry“, které spo-

čivaly v řadě činností a pohybů obvykle vykonávaných hlídači v době před průjezdem vlaků jejich stanovištěm. Hlídač vycházel před stanicí rázným krokem starého veterána, bral do rukou návštěvku – široký, červený nebo zelený terč na bílém poli – a stál napjatý jako struna mezi výhybkou a domkem.

Jindy dával do pohybu na stavědle železné páky na kladkách a přehazoval koleje na trati. Večer rozsvěcoval zelené světlo na výhybce a druhé podobné nebo bílé na semaforu daleko před stanicí u tunelu. Občas při „nočním poplachu“ měnil světla návštěvnic, která už z daleka varovala rubínovou barvou...

Nicméně na stanici bylo smutno. Přestože hlídač předstíral provoz a pořádek, trati se neslo prázdno a jakási mrtvolnost. To musel bezděčně cítit i Wawera, jelikož když se na chvíli odtrhl od práce a zrakem bloudil po kolejích, v očích se mu zračil stesk a jakési hluboké zamyšlení. Po krátkém odpočinku se tím horlivěji pouštěl do práce.

Postupně se během měsíců mezi ním a trati vytvořil neuchopitelný, ale velmi důvěrný vztah. Wawera se po čase stal jeho svědomím ztělesněným v lidské podobě. Se svým územím žil téměř nepřetržitě a vstřebal všechny zde skryté tajemné stopy minulosti a poté, co jimi nasákl, vracel je zpět znásobené smutkem, pulsující živou, horkou krví milujícího srdce.

„Počkej, sestřičko,“ nejdouše septal a upíral zamyšlením opojené oči do šedé dálky krajiny, „ještě trochu počkej, holubičko! Dočkáme se nakonec, dočkáme!“

A přitiskl se ke kolejím, přiložil ucho k zemi a naslouchal, poslouchal se zatajeným dechem. Po chvíli se na jeho žluté, vráscitě tváři rozlil ukřivděný výraz rozčarování a ze svrásťelých, ochablých úst splynula slova odporu:

„Ještě ne... Ještě je brzo...“

Večer po západu slunce nejdouše upíral celé hodiny smutné oči do otvoru tunelu, jenž se z dálky černal a na něco čekal, čekal bez konce...

Tou dobou přišly z města špatné zprávy. Jednoho dne přinesl Lušnia osudovou informací, že ředitelství drah v Orszawě chce nejpozději na jaře přistoupit k rozebrání trati. Wawera to hrozně prožil a onemocněl. Za týdne sice vstal z postele, ale strašně změněný. Byl vždycky nevyřechný, ale teď se v sobě úplně uzavřel a vůbec s nikým nechtěl hovořit. Dokonce ani Lušniu k sobě nepustil, a když ho z dálky spatřil přicházet, mával na něj, ať se vrátí. Byl zasmušilý, zamračený a v očích mu hrálo jakési divoké a zlé světlo...

Až se jednoho bouřlivého listopadového podvečera během „manévru“ s výhybkou náhle zachvěl.

„To se mi zdálo, nebo co?“ zabručel a pustil z rukou rameno přístroje.

Najednou se jeho oči rozzářily. Proud obrovské radosti mu projel srdcem a otrásl jím do základů. Mezi vytím podzimního větru, uprostřed svistoty vichřice poprvé zaslechl...

To už nebyl přelud, ó ne! Šlo to odtamtud, od tunelu, nejméně na světě! To bylo to, tentokrát určitě to...! Ach! Znovu! Trochu blíže... Sladké, milované dunění! Drahý, nejmilejší hrmot, nádherný, rytmičká rachot...!

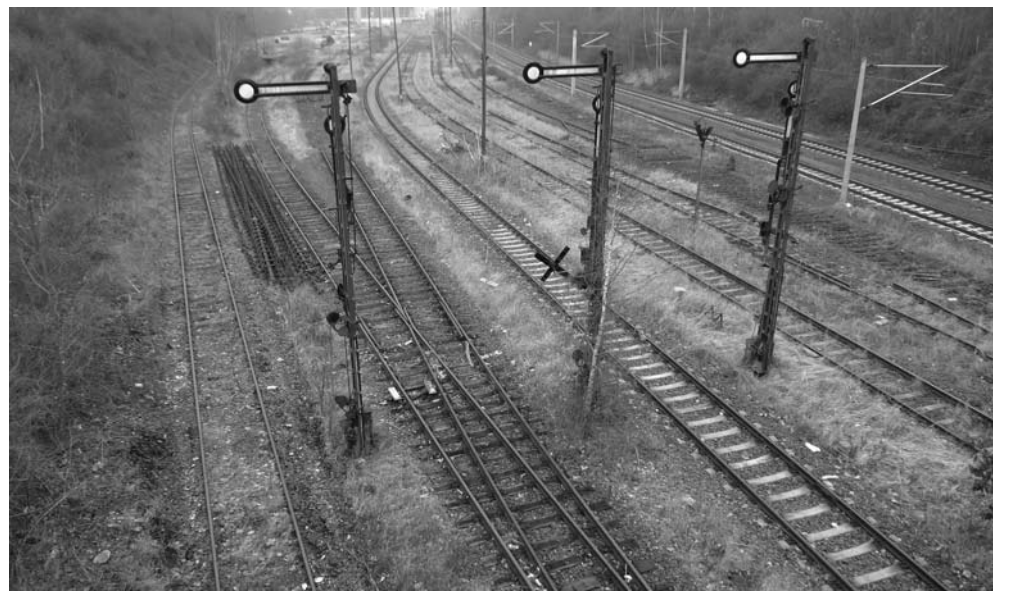
Ta, ta, ta...! Ta, ta, ta...!

To je on! To je on! Bepochyby!

A vyběhl na setkání. Vítr mu serval čepici, strhl plášť z ramen, vášnivě, nelitostivě jím zmítal... Nevšímal si toho. S rozevlátými vlasy, sněhobílými vousy, s rukama radostně nataženými před sebe naslouchal podivnému ohlasu té nejkrásnější hudby...

Ta, ta, ta... Ta, ta, ta... Ta, ta, ta... Ta, ta, ta...

Avšak za chvíli vše utichlo; znovu jenom hvízdal vítr ve vzteklych přeháňkách, vrány křičely pod olověným nebem...



Mikuláš: Z cyklu Železnice, nádraží, Berlín 2013

Hlídač se vrátil zpět do svého domku se svěšenou hlavou...

Jenže od té doby, od onoho památného večera se v jeho duši zrodila světlá naděje a čekala na své naplnění. Jelikož to každý den slyšel stále zřetelněji, stále blíže a stále silněji. Za okamžik to skutečně umklco, někde mizelo, rozplynulo se, ale další den k večeru, během té podivné hodiny zápasu dne s nocí se vracelo stále silněji, hlasitěji, téměř hmatatelně...

Až nadešla hodina naplnění.

Během jedné sněhem zaváté prosincové noci, když hlava unavená bděním klesla hluboce na prsa, zazněl signál...

Wawera se otrásl a probral:

„Co to je?“

„Bim-bam...“ zaznělo znovu. „Bim-bam...“

Budík drnčel. Poprvé od doby převzetí služby uslyšel hlídač bití kladívek...

Celý zrudl, třesoucíma rukama si nasadil čepici, přehodil plášť přes ramena, sebral svítilnu a vyběhl před domek.

„Bim-bam...“ cinkalo na sloupu.

„Už jdu, už jdu,“ zašeptal a vzrušením se při tom potácel na nohou.

Veškerou silou vůle se ovládl, napřímil se do služebního postoje, vysoko zvedl návštěvní svítilnu a čekal.

Ta, ta, ta...! Ta, ta, ta...! dunělo na trati.

Tuc, tuc, tuc...! Tuc, tuc, tuc...! rachotily kolejnice.

Hlídač zabořil lačný pohled do ústí tunelu...

Ta, ta, ta...! Ta, ta, ta...!

Konečně to uviděl. U ústí tunelu zasytěl pár obrovských, zlatožlutých očí, které se zvětšovaly a přibližovaly...

Hlídačovi se prohnala hlavou myšlenka rychlosti blesku:

„Projede, nebo se zastaví?“

V tom okamžiku se rozlehlo kvílení prudce brzděných kol a vlak se zastavil před stanicí. Wawera se ani nezachvěl, nepohnul z místa. Hleděl...

Ze služebního vozu vystoupil vlakvedoucí a mířil směrem k hlídačovi. Ze stupínku vagonů seskočilo několik průvodčích, nějaký revizor ve službě a šli k němu.

„Dobrý večer, Wawero!“ pozdravil vlakvedoucí a podal přátelsky ruku na přivítanou. „Čekal jsi na nás dlouho, starochu, co? No tak ses nakonec dočkal.“

Wawera stiskl podanou ruku. Slzy štěstí a radosti dusily slova:

„Podle rozkazu, pane přednosto, na stanovišti.“

„Dobrý večer, kolego!“ vítali ho průvodčí. „Vítej, starý druhu!“

A obklopili ho kolem dokola. Někdo mu vzal návštěvní světlo a na prsa připjal svítilnu, jiný mu dal kleště průvodčího.

„Tak, pánové,“ zazněl silný hlas vlakvedoucího. „Kdo si pospíší, ten nezamešká! Wawero, jedete samozřejmě s námi?“

„Proč bychom sem jinak přijeli,“ zazněl souhlasný sbor kolegů. „Už máš asi dost toho hlídání?“

Ve Wawerově hrudi něco plakalo nesmír-

ným štěstím. Ještě jednou se podíval jako v mlze na stanici, na svůj sněhem zasypaný domek, na osamocené topol v zahrádce a vykročil k vagonům:

„Jedu s vámi, kolegové, jedu s vámi na život a na smrt!“

Stoupl si na stupínek vozu tak jako před léty, zamával svítilnou směrem k lokomotivě a vykřikl silným hlasem:

„Jedeme!“

Vlak se dal s dlouhým hvizdem do pohybu a rozplynul se v prostoru...

Zitřejšího dne za mrazivého prosincového rána našel Lušnia hlídače před domkem ve služebním postoji s rukou nataženou vzhůru a zhaslou svítilnou ve zmrzlých prstech.

„Wawero, co je s tebou?“ zeptal se a zkoumavě hleděl do přítelova obličeje, na kterém zmrzl úsměv. A dotkl se jeho ramenou. Vtom se mu hlídač ztuhlý jako kámen svalil pod nohy.

„Zmrzl na kost,“ zašeptal kovář a vzal mrtvolu do náruče, „umrzl na stanovišti.“

A opatrně ji položil v domku na gauč...

Zpráva o plánovaném rozebrání tratě se ukázala předčasná – terén přežil ještě jeden podzim a zimu. V okolí se však začalo povídat, že po Wawerově smrti oblouk jako by ožil. Zejména k večeru se roklí rozléhala ozvěna podivných zvuků. Duněly nějaké vlaky, drnčela rozjetá kola, oddechovala těžce namáhaná lokomotiva. Odkudsi z tratě se na křídlech větru nesly nějaké signály, rozléhaly se dlouhé hvizdy píšťal, neviditelné trumpety troubily k odjezdu... Této straně se lidé raději vyhýbali, ustrašeně ji obcházeli. Dokonce ptáci vyplašení zvláštním duněním vzlétli nad podivnou roklí a odletěli do jiných, pohostinnějších končin.

Teprve když byly na podzim dalšího roku odstraněny kolejnice a hlídačův domek rozebrán, všechno se uklidnilo a „mrtvá trať“ utichla navždy.

Z polštiny přeložil Libor Martinek

Prozaik a dramatik **Stefan Grabiński** se narodil 26. 2. 1887 (Kamionka Strumiłowa), zemřel 12. 11. 1936 (Lvov). Vydal sbírky novel *Z wyjątków. W pomrokach wiary* (pod pseud. Stefan Żalny, 1909; *Z výjimek. V soumraku víry*), *Na wzgórzu róż* (1918, *Na růžovém návrší*), *Demon ruchu* (1919, *Démon pohybu*), *Szalony pątnik* (1920, *Šílený poutník*), *Księga ognia* (1922, *Kniha ohně*), *Niesamowita opowieść* (1922, *Neobyčejný příběh*) a *Namietność* (1930, *Vášnivost*), je autorem dramatu *Willa nad morzem* (1920, *Vila u moře*), dramatu *Larwy* (*Kukly*), jež nevyšlo tiskem, dramatické trilogie *Zaduszki* (1921, *Dušičky*), románů *Salamandra* (1924, *Mlok*), *Klasztor i morze* (1928, *Kláster a moře*), *Cień Bafometa* (1926, *Bafometův stín*) a *Wyspa Itongo* (1936, *Ostrov Itongo*).



čínské revoluce

Olga Lomová

Dálný východ, po mnoho staletí pro Evropany uzavřený, neznámý a nepochopitelný, vstoupil ve 2. polovině 19. století do „globální epochy“ a i dvě tamní nejsilnější a konkurující si civilizace, japonská a čínská, se začaly otevírat vlivu západního politického myšlení. Westernizace starobylé Číny ovšem probíhala odlišně od japonského případu: starý císařský režim se bránil politickým změnám natolik, že jejich komplikované prosazování umožnilo teprve jeho svržení. Spleťtým peripetiím čínských revolučních hnutí 1. poloviny 20. století se v širokém záběru, všímajícím si i kulturních souvislostí, věnuje doc. Olga Lomová z Filozofické fakulty Karlovy univerzity.

V dějinách Číny se obvykle zmiňují dvě revoluce – revoluce z roku 1911, tzv. sinchajská, která svrhla císařství, a Kulturní revoluce, která vypukla roku 1966 a o níž panují pochybnosti, v jakém smyslu byla revolucí. Kupodivu se označení „revoluce“ neuzívá pro převzetí moci komunisty v roce 1949 (to se nazývá Osvobozením). Přívlástek „revoluční“ zůstal vyhrazen zápasům, které vedla komunistická strana Číny dávno před tím, než roku 1949 vyhrála občanskou válku. Přesto je pojem revoluce jedním z klíčových slov moderních čínských dějin, přičemž jeho obsah se postupně naplňuje různými významy.

Ke-ming – změna mandátu Nebes

Podobně jako v případech jiných pojmů popisujících moderní společnost, *ke-ming* („revoluce“) obohatila slovník čínštiny až na přelomu 19. a 20. století, v době, kdy v Číně započala pod vlivem Západu dramatická proměna tradičního náhledu na svět. V tradičním politickém myšlení byly události, které by bylo možné označit slovem revoluce, chápány veskrze negativně, jako „rozvrat“, „chaos“ či „vzpoura“, tedy cosi, co narušuje řád a harmonii a přináší neštěstí. Teprve koncem 19. století, na počátku procesu modernizace podle západního vzoru, se prosazuje představa revoluce jako pozitivní osvobozující síly, která rozbíjí starý a zkostnatělý řád a přináší pokrok a štěstí celému lidstvu.

Samo slovo *ke-ming* máme doložené v čínských pramenech od starověku, původně však znamenalo „změnit mandát Nebes“ a používalo se v souvislosti s pádem panující dynastie a nástupem dynastie nové. Politická teorie císařské Číny předpokládala, že vladař je u moci na základě toho, že svými osobními kvalitami získal mandát Nebes; jakmile dobré vlastnosti ztrácí a přestává být dobrým vladařem, mandát vyprchá a přechází na novou dynastii.

„Revoluce“ se dostává do čínského jazyka spolu s tím, jak její vzdělanci začínají studovat a překládat díla myslitelů francouzského osvícenství a vědeckého poznání 19. století. Je to doba, kdy v Číně vzbudila obrovský ohlas teorie evoluce v aplikaci na vývoj společnosti, s níž se Číňané seznámali v překladech Spencera (*The Study of Sociology*) a Huxleyho (*Evolution and Ethics*) do elegantní klasické čínštiny. Čínští reformátoři, kteří hledali cestu, jak vyvést

Čínu ze všeobecného kulturního i společenského úpadku a zároveň s obavami sledovali úspěšné tažení západních mocností (a posléze i modernizovaného Japonska) prosazujících v Číně silou svoje ekonomické zájmy, přijali myšlenky evoluce, boje o přežití, nezadržitelného pokroku. V nich nalézali vysvětlení pro stávající neutěšenou situaci i naději na možnost pozitivní změny a vývoj směrem k lepší budoucnosti. Naplnění této naděje však podle jejich názoru předpokládalo radikální změnu, revoluci v myšlení a hodnotách, od níž se očekávalo, že přeroste v revoluční změny v celé společnosti.

Revoluce v poezii

První vlna čínských revolucí se vzedmula v disciplínách, v nichž se čínští literáti, úředníci státního aparátu a politici v jedné osobě angažovali nejvíce – v písemnictví. Poté, co v roce 1898 proběhl neúspěšný pokus o modernizační reformy shora, které iniciovala skupina literátů blízká císaři Kuang-sümu (tzv. 100 dní reformem), rozvinula se zejména v exilové komunitě Číňanů v Japonsku politická a kulturní publicistika. V tomto prostředí mladý reformátor Liang Čchi-čchao (1873–1929) zakládal noviny a věnoval se horlivě propagaci nových myšlenek. Pokud lze soudit z dostupných pramenů, právě on začal jako první soustavně užívat slovo revoluce, a to ve vztahu k literatuře. Psal o nutnosti provést revoluci v poezii, revoluci v románu a posléze také v historiografii.

Nadšení pro myšlenku revoluce v poezii s ním sdílel i jeho přítel a básník Chuang Cun-sien (1848–1905), autor známého verše „*necht' moje ruka píše, co říkají moje ústa*“. Jak naznačuje Chuang Cun-sienův verš, revoluce v poezii se měla konat ve znamení přiblížení literatury, vyrůstající z tisícileté tradice a pěstované v úzké vrstvě vzdělané elity, současnosti a širšímu publiku. V praxi to tehdy znamenalo nebat se témat ani slovní zásoby neposvěcené tradicí a psát o dobových politických událostech, o vědeckých poznacích a technických vynálezech, o moderním světě za hranicemi Číny.

Skutečná „literární revoluce“ vypukla však až po vzniku republiky, a to na stránkách časopisu *Nové mládí*, který roku 1915 založil na Pekingské univerzitě Čchen Tusiou (1879–1942). Teprve na stránkách tohoto časopisu se prosadilo nové – a ve

srovnání s Liang Čchi-čchaovou revolucí v poezii ještě radikálnější – pojetí literatury psané jazykem blízkým hovorové řeči a zacílené k zásadní proměně jak čínského duchovního světa, tak i čínské společnosti. Během 20. a 30. let na myšlenky literární revoluce navázaly i „revoluce“ v jazykovědě, ve filosofii a v umění.

Všechny revoluce ve sféře kultury si kladly za cíl odpoutat Čínu od břemene tradice, nasměrovat ji k budoucnosti, k pokroku, k nezávislosti (individuální i národní) a k síle; někdy se v této souvislosti hovoří o osvícenských snahách čínské inteligence. Podobně jako jejich francouzské vzory se čínští „osvícenci“ odvolávali k autoritě rozumu a humanismu a používali metaforiku světla poznání, které rozežene temnoty nevědomosti, útisku a nesvobody. Nádvkem pak horovali pro lásku k vlasti a hovořili o potřebě „spasit Čínu“ před záhubou. Analogii k osvícenskému zápasu s náboženstvím se v Číně stalo tažení proti konfucianství zakládajícím patriarchální morálku neslučitelnou s představou moderního, nezávislého a do budoucnosti obráceného muže či ženy. V době čínské republiky se totiž největší revoluce odehrávala ve vztazích uvnitř rodiny a jedním z nejpálčivějších témat bylo právo na svobodnou volbu partnera.

Jako zlomová událost v procesu čínského „osvícenství“ a revoluce v kultuře se uvádí *Hnutí 4. května 1919*, které vypuklo v Pekingu a záhy se rozšířilo do dalších měst. Pod jeho tlakem byla vláda přinucena, aby v rozporu s dohodou mocností z Versailles Čína Japonsku nepostoupila koncese v provincii Šan-tung. *Hnutí 4. května* povzbudilo na celostátním měřítku mladou generaci v emancipačních a modernizačních snahách. Jeho výsledkem bylo zavedení nového jazyka blízkého hovorové řeči do škol, rozšíření „nové literatury“, ale také přijetí moderního životního stylu ve městech, včetně způsobu bydlení a módy. Počínaje *Hnutím 4. května* se duchovní a kulturní revoluce v Číně nesla v duchu mobilizačních hnutí (*jün-tung*), jejichž iniciátory a nejodvážnějšími vykonateli byli studenti. Ti – zpravidla s podporou svých učitelů – demonstrovali v ulicích, šířili osvětu, apelovali na spoluobčany, aby se vlastním úsilím začali podílet na realizaci osvícenských ideálů, a také aby činili nátlak na vládní orgány tehdy, když se vlast zdála být v ohrožení. Ve své původní podobě byla tato hnutí důsledně mírumilovná, neuchylovala se k hrubé síle, nýbrž apelovala na svědomí spoluobčanů a smysl pro to, co je správné a pokrokové.

„Vraždit a zapalovat!“

Na počátku 20. století, víceméně paralelně s původní Liang Čchi-čchaovou revolucí v poezii, se myšlenka revoluce začala šířit i v tajných spolcích a politických kroužcích, které kolem roku 1900 připravovaly svržení císařství a nastolení republiky a z nichž se vytvořila později vládní politická strana Kuomintang. Revoluce těchto skupin byla revolucí krve a ohně, teroristické akce a také revolucí sebeobětování. Roku 1903, krátce před svou smrtí, Cou Žung (1885–1905), mladý radikál a žurnalista, napsal ve vězení pamflet s názvem *Revoluční armáda*. Odvolává se zde na příklad anglické, americké a francouzské revoluce, které představuje jako události

posouvající lidstvo „od barbarství k humanismu“, a vzápětí na adresu revoluce pateticky volá: „*Přináší vraždění a zapalování! Ach, revoluce! Přináší svobodu a rovnost!*“ Ústřední myšlenka Cou Žungova vášnivého vyzývání revoluce však byla nacionalistická. Je to nenávisť k Mandžům, hovoří o nich jako o cizí a barbarské rase, která utlačuje čínský národ, a volá po násilném svržení jejich dynastie.

Cou Žungův pamflet se záhy šířil po celé zemi a stal se manifestem republikánské revoluce. Cou Žung mimo jiné obrátil pozornost veřejnosti k tomu, že revoluce znamená také násilí a ničení. Tématem ničení se Cou Žung zabývá podrobněji a jednu chvíli hovoří o revolucích barbarských a ničivých, sám se však přihlašuje k revoluci jiného typu – revoluci „civilizované“ (nebo snad „civilizační“?), která ničí jen proto, aby mohla budovat a aby zkázou vykoupila svobodu a rovnost. Nastihuje zde také představu fungování nové porevoluční společnosti, které připomíná cosi jako permanentní revoluci. Cou Žung si představuje, že občané republiky, která vznikne násilnou revolucí, budou neustále dbát na to, aby o republikánské výsady nepřišli, a kdykoliv by se spravedlnost a rovnost ocitly v ohrožení, ubrání je novou revolucí.

Cou Žung vlastním osudem – zemřel ve vězení ve věku pouhých dvaceti let – ztělesňuje ještě jednu hodnotu později v Číně úzce spjatou s představou revoluce: obět vlastního života, který revolucionář klade na oltář vlasti.

Cou Žungovo krvavé a patetické pojetí revoluce se plně rozvinulo koncem 20. let. Poté, co došlo k brutálnímu potlačení několika studentských demonstrací, zmizela původní důvěra v možnost revoluce prostřednictvím nenásilného mobilizačního hnutí. Ve stejné době se vyostřily vztahy mezi Kuomintangem a Komunistickou stranou Číny, dvěma politickými silami, jejichž ideologie si v počátku byla blízká a které obě zakládaly svoji legitimitu na myšlence revoluce. Po roztržce mezi někdejšími spojenci dal Čankajšek povraždit tisíce komunistů a odborových předáků, zavedl cenzuru a postupně se v zájmu udržení stability začal ohlížet po konzervativních hodnotách. Tento vývoj vyvolal protireakci v podobě představy revoluce jako ztělesnění násilí, které jedině dokáže zastavit jiné násilí a přivést Čínu k lepší budoucnosti. Marxistický literární kritik a člen ilegální komunistické strany Feng Süe-feng (1903–1976) bezprostředně po masakru komunistů v roce 1927 prohlásil: „*Revoluce je krutá a bezcitná, ničí životy i svědomí. Vše, co nám kdy bylo drahé, je náhle mrtvé.*“

V Číně nastala zvláštní situace. Kuomintang, politická strana, která se stále odvolávala na hodnoty demokratické revoluce a jejíž představitelé v různé míře sympatizovali s revolucí v oblasti kultury, vraždil ve jménu pokroku a humanismu komunisty; komunisté ve jménu stejných ideálů organizovali proti Kuomintangu partyzánskou válku. Když pak v roce 1949 válku vyhráli, stala se „revoluce“ nejvyšší hodnotou nové Číny – vše, co bylo dobré a obdivuhodné, získalo přívlástek „revoluční“, a naopak, vše špatné a zatraceněhodné dostalo nálepku „kontrarevoluce“.

V této atmosféře se po roce 1949 rozvinula praxe shora řízených politických kampaní, během nichž docházelo k veřejnému ponižování a někdy i likvidaci vytipovaných obětí. Čínsky se těmito kampaním říká *čeng-č' jün-tung* (politické hnutí) a v tomto názvu se s krutou ironií dějin ozývá reminiscence na někdejší studentská hnutí (*jün-tung*), prosazující ve 20. letech myšlenky humanismu, demokracie a pokroku. Největším „hnutím“ se nakonec stala v letech 1966–1976 nechvalně známá *Kulturní revoluce*.



Mikuláš: Z cyklu *Železnice, nádraží, Smíchov 2013*



VÍTEJTE V AUTISTÁNU

Tak by se dal charakterizovat projekt na podporu osvěty autismu, který pod názvem *Putování s básníkem* zahájil v pátek 1. března v Knihovně K. H. Máchy v Litoměřicích básník Mnoháček Zgublačenko (vl. jménem Pavel Hlušíčka). Putovat – pěšky! – hodlá celý měsíc až do 2. dubna. Za tuto dobu navštíví asi čtyřicet míst, kde bude na základě vlastní zkušenosti besedovat v různých kulturních zařízeních o problémech jedinců s Aspergerovým syndromem, a urazí pěšky 610 kilometrů. Délka jeho pouti souvisí s číslem 610 560, což je počet hodin, který právě 2. dubna uplyne ode dne, kdy o autismu vyšla zásadní práce H. Aspergera *Die Autistischen Psychopathen im Kindesalter*. Básník tak symbolicky ujede za každou uplynulou hodinu metr. Cílem projektu je ukázat, že i s autismem je možné žít plnohodnotný a nezřídka i bohatý tvůrčí život. On sám se dostal k básnické tvorbě na základě meziních situací, které prožil v psychiatrických ústavech. Jeho texty, jimž dominuje hra s jazykem, jej přivedly až k účasti v respektované antologii české naivní poezie 20. století *Kámen do voda* (Clinamen, Praha 2005), jakož i ve sborníku *Kalné vody. Marginální autoři Ústeckého kraje* (Grafobal Pres/Concordia, Ústí nad Labem/Praha 2005). Ale nejen to. Vymyslel také tzv. kuffnerské nářečí, k němuž jej inspirovala zvukomalba polštiny. Například:

JAZYKOLAMSKÁ BÁSEŇ

*Scényšča a zžycényšča,
ščeščónach a zneščěščónach.
Zwezdnesces a znewzdnesces,
es uj pánes jačezdnesces.*

*Ščánušča a zžyščánušča,
zlywnešča a zžylywnešča.
Sčezdnesces a sačezdnesces,
es un táles račezbnesces.*

Tyto a podobné texty vydal samizdatově v letech 2000–2001 ve vlastním, dnes již zaniklém nakladatelství Pampeliška pod

názvy *Kuffnerské nářečí, Vyprávění člověka Kuffnerského a Tři léta ústavním činitelem a přesto nikdy nebyl politikem*. V roce 2009 získal za obětavou pomoc lidem ve svém okolí Cenu Jiřího Šedého (kadaňský výtvarník postižený Downovým syndromem) s podtitulem *Nejsem na světě sám* – podporoval především svou přítelkyni, která měla potíže s vyslovováním (psal pro ni tzv. logopedické básně), a pomáhal také s vydáváním básnických prvotin autorům s různým druhem postižení.

Jak na večeru v litoměřické knihovně uvedl, to, že je autista, mu umožňuje slyšet ve vyřčených slovech jiné významy, než jaké v nich slyšíme my ostatní, u nichž Aspergerův syndrom diagnostikován nebyl: „Autisté chápou určitá slova a věty jinak, než je jejich skutečný význam. Já mám situaci daleko horší, chápu totiž obě varianty (tu správnou, ale i tu autistickou). Pak lidé nevědí, jestli jsem skutečný autista, nebo si z nich jen dělám legraci. Některá slova mi připadají nedokončená, třeba RESTAURACE – RESTAU-RACEK nebo RECYKLACE – RECY-KLACEK. Také některé věty mi připadají nedokončené, například: ODPOČÍVEJ V POKOJI – ODPOČÍVEJ V POKOJI, JÁ ZATÍM NĚCO DOBRÉHO UVAŘÍM.“

Ale protože už má za sebou dlouhodobé léčení a práci na sobě, vyvinul se ve svébytného tvůrce (natočil několik „autistických“ CD a videoklipů, je autorem básnické hymny *K. H. Mácha* apod.), kterému jeho nemoc umožňuje hrát si se slovy a jejich významy zcela osobitým způsobem a pozvat tak své posluchače (neboť dává raději přednost živému přednesu), případně čtenáře do nového a neznámého světa plného neobvyklé, pro nás „normální“ místy poněkud úsměvné imaginace. Například:

*Argu-mentální postižení:
Trpí jím člověk, který na všechno hledá
logické argumenty.*

*Kdo má na starosti naše nové klienty?
Kly máš jen ty, slone!*

*Vy jste měli k obědu pečenou pizzu,
my jsme měli grilovanou slepici.*



foto Tvar

Mnoháček Zgublačenko

Po úvodním večeru v litoměřické knihovně odstartoval M. Zgublačenko svou pěší „autistickou odysseu“ 5. března v Roudnici nad Labem, kde ji poté, co projde všechna místa na vytyčené trase (Mělník, Mladá Boleslav, Nymburk, Český Brod, Sázava, Vlašim, Votice, Příbram, Beroun, Kladno, Mšené Láně, Třebenice – vybíráme pro představu jen některé záchytné body), opět zakončí. Celý projekt zaštiťují asociace pomáhající lidem s autismem APLA a občanské sdružení Adventor, jejichž členové a příznivci se 23. března přidají k putujícímu básníkovi v Berouně a projdou s ním úsek do Svatého Jana pod Skalou.

Svatava Antošová

NEPROMLČENÉ LÁSKY
ANEB
ÚNOR V ŽELEZNIČNÍ ZEMI

Koncem minulého měsíce jsem se vydala vlakem do Ústí nad Labem trochu si zavzpomínat na básníky, kteří mě svými texty dodnes obohacují. Pořad recitátora Mirka Kovářika *Nepromlčené lásky* byl k této romantické nostalgii více než ideální a sněhové vločky, snášejí se na zčernalou průmyslovou krajinu za okny vagónu jakbysmet. Ale hrkotající, posprejovaná souprava, v níž silně táhlo a kterou ani neprocházel průvodčí, ve mně vyvolala vzpomínku ještě na jiný text, který mě před časem velice zaujal. Byla jím kniha francouzského autora B. Duteurtra *Dráhy* (Atlantis, 2010) – recenzovali jsme ji ve Tvaru č. 5/2011 (str. 20). Autor v ní psal kromě jiného o tom, jak se ve Francii transformují dráhy ve styl: *tratě a vlaky TGV = Potěmkinovy vesnice, vedlejší tratě a vlaky na odpis. A zaujal mě také termín „deklasovaný vlak“, tedy oficiálně vlak, v němž byl zrušen rozdíl mezi první a druhou třídou; ve skutečnosti to však znamenalo, že takový vlak už nepodléhá žádné údržbě. V Duteurtově knize se snaží tímto termínem průvodčí cestujícím vysvětlit, proč je ve vagónech zima, nepořádek a ucpané WC, z něhož šplouchá páchnoucí voda na podlahu a zaplavuje přilehlá kupé. No, přece jen jsme na vedlejších tratích za Francouzi ještě trochu pozadu, říká jsem si s ulehčením, když jsem po necelé půlhodině vystupovala...*

To jsem ovšem netušila, že ve znamení drah se ponese i část programu Mirka Kovářika. Kromě poslechu tradičních básní beatniků a Václava Hraběte, jakož i úryvku z prozaické prvotiny Alexandry Berkové knížka s červeným obalem mohlo publikum „absolvovat“ také Podvečerní zimní jízdu vlakem v Čechách 1969 – což je básnická skladba, či přesněji temná dobová freska Josefa Kainara, reflektující atmosféru v české společnosti po činu Jana Palacha. Pro mě osobně byl tento text nejmocnějším zážitkem celého večera, přestože můj vztah ke Kainarovi byl a stále je jaksi neurčitý, ambivalentní. Ale jak to tak bývá, prožíváme-li něco až příliš intenzivně, neseme si pak svůj prožitek dál, i když to, co jej vyvolalo, odezní, a my máme jeho prostřednictvím moc jakoby ovlivnit další dění, či určité dění, byť třeba ve zkarikované podobě, přivolat. A tak se stalo, že po našem (mém a Mirkově) odchodu na vlak jsme byli na ústeckém hlavním nádraží konfrontováni s poznáním, že nás čeká skutečná zimní jízda vlakem potměšilými Čechami, tentokrát však pozdně noční. Všechny spoje totiž měly zpoždění, některé až sto padesát minut, ve všech nádražních prostorech panoval chaos a nám nezbylo než se uchýlit do nepřivítivé haly a na informační tabuli odevzdaně sledovat, jak se doba našeho odjezdu stále oddaluje. Žádné hlášení, které by onen stav vysvětlilo, žádná starost o bezradné cestující – jen na nástupišťích ztlumeně chraplaly amplióny cosi o provozních důvodech.

Když konečně přijel mezistátní vlak EuroCity Berlín–Praha–Budapešť, Mirek s úlevou nastoupil a rychlík se rozejel do tmy. V té chvíli ještě nevěděl, že se jen posune na nedaleké nádraží Ústí nad Labem–západ, odkud se po dlouhém čekání vydá téměř krokem po starém železničním mostě (kdo viděl britský film *Přejezd* Cassandra z roku 1976, ten si ho jistě živě představí) přes Labe a bude pokračovat do Litoměřic a Lysé nad Labem, tedy po vedlejší trati, a že do Prahy dorazí místo půl hodiny před půlnocí až ve tři čtvrtě na dvě. Nicméně alespoň během jízdy se z reproduktoru v kupé ve třech různých jazycích dozvěděl, že na vině toho všeho je spadá trolej kdesi u Roudnice... Mně se v mém do budoucna zřejmě „deklasovaném“ vlaku, který na všechny zpožděné „Potěmkinovy“ superrychlíky musel čekat, neb byl posledním spojem ve směru na Teplice, žádné, ani té nejstručnější informační péče nedostalo.

Svatava Antošová

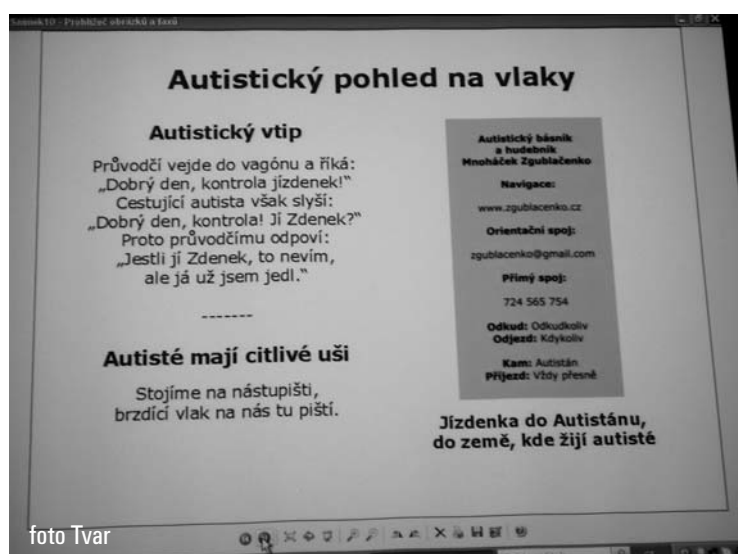


foto Tvar

Autistické vnímání slov



foto Tvar

Knihy o autismu

BALLA, JAK SE VÁM LÍBÍ?

Večery s literáty bývají radostí jak pro kavárny, tak pro čtenářské fanoušky. Prvním jmenovaným se díky slavným jménům na pozvánkách zpravidla zvýší tržby, neboť publikum nežízni jenom po kultuře.

Ti druzí se dočkají svého oblíbeného autora doufajíce, že zjistí, co dílem chtěl vyjádřit, jak vypadá a co ho (ne)baví. Jejich zklamání, či euforie se dostaví podle toho, nakolik spisovatel dokáže naplnit míru jejich očekávání. Jak se ale cítí sami autoři? Na tuto otázku, a nejen na ni, se pokusil odpovědět známý slovenský prozaik Vladimír Balla při svém čtení v Café Fra, konaném 26. února.

Balla píše o vztazích rodinných i milostných. Oficiálním povoláním je úředník v Nových Zámčích a po nocích sbírá zážitky pro své povídky, následně je pak sepisuje. Stejně jako jeho život jsou i jeho díla rozporuplná. Například v autobiograficky laděné knize *V mene otca* chladně sděluje, že děti mohou nenávidět své rodiče, neboť je to přirozené. Vzápětí až pateticky připomíná, že se synem trávil čas a vyráběl mu hračky, a on se k němu dnes přesto obrací zády.

Ambivalence byla patrná i z odpovědi v debatě s diváky. Na jedné straně cynický autor vtipně tvrdí, že nemá rád veřejná čtení, ba že jsou pro něj utrpením, zároveň mu to však nebrání se takovýchto akcí vytrvale účastnit. Naštěstí se brzy odpou-

tal od tohoto protimluvu a přešel k slovenské kulturní a literární obci. Její současný stav zesměšnil výrokiem, že nikdy nebude patřit do skvostného chrámu slovenské kultury, z níž byl prý vyobcován. Přes výtky, že se slovenská literatura zbrzdila v čase a odmítá používání vulgarismů a námětů z obyčejného života, Balla nijak nepotvrdil, že by se její současný stav pokusil změnit.

Jediné, co z rozporuplného večera přetrvalo, bylo Ballovo tvrzení, že autorské čtení může pozitivně, či negativně ovlivnit divákovu vnímání spisovatelovy tvorby. Každý účastník úterního večera si o Ballovi dozajista vytvořil svůj vlastní obraz.

Barbora Janáková



PROČ JE DŮLEŽITÉ MÍT FILIPA

Krátce před Vánocemi jsem byl pozván do České televize, abych se ve zpravodajském pořadu Události a komentáře vyslovil k soudní kauze týkající se Wildeovy hry *The Importance of Being Earnest*, u nás všeobecně známé pod názvem *Jak je důležité mít Filipa*. Protože zhruba ve třech minutách, které mi daný zpravodajský vstup poskytl, lze sotva říci něco zásadního, chtěl bych se věci jakožto obecnějším kulturním problémem zabývat trochu obsírněji zde. Tím spíše, že jsem autorem doslovu ke knižnímu vydání posledního překladu této oblíbené komedie.

O co se tedy jedná: Wildeova hra se u nás od konce 40. let minulého století hrála pod uvedeným a dnes již naprosto vžitým českým názvem, jež vymyslel překladatel J. Z. Novák. Po řadě desetiletí ovšem vznikla potřeba překladu nového, a tak se zprvu, asi před deseti lety, tomuto úkolu věnovala skupina studentů Ústavu translatologie FF UK v Praze a loňského roku přišel s novým překladem zkušený překladatel Pavel Dominik. Oba překlady víceméně zachovaly Novákovo znění titulu a tím i charakter slovní hříčky, na níž je titul vybudován, a tu padla kosa na kámen, neboť proti takovému postupu se ohradil dědic autorských práv Adam Novák, syn překladatele J. Z. Nováka, který zemřel v roce 2001. Konflikt přerostl do soudního sporu, neboť Novákovo řešení názvu hry je prý tvůrčí a mělo by být chráněno autorským zákonem.

Je-li název díla anebo jakákoli věta v díle založena na slovní hříčce, zpravidla je nelze přeložit doslovně a přitom zachovat význam – v tomto smyslu je Novákovo řešení nesporně tvůrčí, neboť u Wildeova titulu jde vskutku o hru se stejně znějícími slovy, a to přídatným jménem „earnest“ (vážný, seriózní, opravdový) a anglickým křestním jménem Ernest. Možností omylu vzniklého ze záměny obou slov se tak Wilde vysmívá právě oné vážnosti či serióznosti, která byla pro viktoriánskou Anglii téměř posvátnou hodnotou, signalizující vážené společenské postavení. Novákovo řešení se soustřeďuje na slovní hříčku samu a rezignuje při tom na tento dobový kontext, poněvadž ten je v jiné době a v jiném kulturním prostředí nepodstatný a pro českého diváka celkem bezvýznamný.

Volba tedy padla na jméno Filip a slovní obrat „mít Filipa/Filipa“, tj. být bystrý a vtipně pohotový, což jsou vlastnosti dobře korespondující s charakterem Wildeovy komedie, jeho celkového díla a životního náhledu. V češtině je to asi jediné možné adekvátní řešení, a proto se patrně hra u nás pod tímto názvem vžila a těžko by ji dnes český divák identifikoval jinak. Otázka tedy zní: smí každý nový překlad použít stejné (a patrně jediné výstižné) řešení, aby klíčovou hříčku v poselství hry zachoval, anebo se z obav o nařčení z plagiátu musí uchýlit k řešení jinému, zákonitě horšímu, když čeština jiné nenabízí?

Jsem překladatel a literární kritik, a ne právník, a jako takový mám svobodu prohlásit na adresu našeho autorského zákona ve shodě se starou anglickou hrou George Chapmana, že „zákon je osel“. Ale já to neudělám, protože jsem si dobře vědom, že více než o autorský zákon sám tu jde o jeho výklad, a jak nás kdysi nabádal Václav Havel, o duch zákona spíše než o jeho literu. Neboť „litera zabíjí, ale duch obživuje“, jak zase pro změnu praví svatý Pavel v Knize knih. Autorský zákon je tu proto, aby chránil duševní vlastnictví, pod něj spadají i překlad literárního díla, proti zneužití a neoprávněnému obohacení. Na rozdíl od hmotného vlastnictví však tento zákon nemůže původce či majitele duševního vlastnictví ochránit dokonale: ukradnu-li předmět a budu-li dopaden, budu ho muset vrátit majiteli a ještě budu nejspíš potrestán; zmocním-li se dušev-

ního vlastnictví, například tím, že si zapamatuji a budu si zpívat píseň, kterou složil někdo jiný a jejíž umělecká hodnota mě duševně obohacuje, žádný zákon mě nepřinutí, abych si ji vymazal z paměti a vrátil držiteli autorských práv. Je tedy zřejmé, že duševní vlastnictví se ze své podstaty stává veřejným vlastnictvím, aniž by muselo být nutně získáno za peníze.

V jakém smyslu je tedy titul díla veřejným vlastnictvím? V tom, že na rozdíl od vlastního obsahu díla plní ještě jiné funkce, a to především tu, která je významná pro oběh neboli vlastní život díla – informuje konzumenta, o jaké dílo se jedná. Tady trh mnohdy sehrává důležitější roli než překladatel nebo autor díla a někdy rozhoduje i proti vůli autora. Středoškolští studenti by kupříkladu měli vědět, že slavné Havlíčkovy *Petrolejové lampy* vyšly v prvním vydání pod názvem *Vyprahlé touhy*, neboť si od takového názvu nakladatel sliboval větší zisk. Ještě podstatnější než vrtkavé zákony trhu pak je kulturní tradice: určitý název se ujme a stane se součástí kulturního kontextu, do kterého byl zasazen. Neplatí to zcela, některá překladová díla dosud nenašla svůj definitivní název, ale platí to natolik zhusta, aby tento jev bylo možno považovat za cosi neosobního. Příkladem se nabízí celá řada, a to i u názvů zkreslujících (*Vojna a mír* místo *Válka a mír*). Vydatnou studnicí je samozřejmě Shakespeare, jehož hry žijí většinou pod názvy, které jim přidělil Sládek nebo i předchozí překladatelé, i když z hlediska dnešní překladatelské praxe by takové názvy už neměly obstát. Za všechny jmenujme *Zkrocení zlé ženy*: název prokazatelně nevystihuje expresivní povahu originálu, ale pozdější pokusy o jeho změnu se prostě neujaly. Kdo si dnes pamatuje, že E. A. Souděk se pokusil hru uvést pod názvem *Jak zkrotit saň* a Václav Renč jako *Ochočená divoška*? Zavedení řešení (v tomto případě sahá až k dramatikovi J. J. Kolárovi hluboko do 19. století) prostě přechází i do dalších překladů a bere se jako samozřejmost, neboť je součástí obecného kulturního dědictví a povědomí. Domnívám se, že podobně by se neujal žádný pokus přeložit Wildeovu hru pod jiným názvem, neboť Novákovo řešení žilo tak dlouho samostatným životem, že se stalo pevnou součástí české kulturní tradice (která mj. zahrnuje i úspěšnou televizní adaptaci hry).

Ostatně o tom, že není lehké tuto tradici změnit, se přesvědčil sám J. Z. Novák při překládání Jeromeových *Tří mužů ve člunu a na toulkách*, jak o tom píše v poznámce ke svému překladu; jeho muži nesměli být na lodi ani na čundru, ale tam, kam je před mnoha lety zasadili předchozí překladatelé. V českém (a nejen v českém prostředí) je zkrátka zvyklostí určitá překladatelská řešení přejímat. Řešení samo ještě nelze považovat za plagiát a je příznačné, že autorský zákon ani s termínem „řešení“ neoperuje. Zato explicitně říká, že pod

autorskou ochranu nespádá princip ani metoda, a nespecifikuje, zda se jedná pouze o vědeckou metodu či princip. Nové překlady použily jedinou možnou metodu, jak dospět k adekvátnímu řešení, a to soustředěním se na slovní hříčku; že došli ke stejnému výsledku jako před léty J. Z. Novák, ukazuje, že jiné řešení patrně není možné.

Rozhodně neobstojí argument, že před válkou se hra dávala pod jiným názvem, takže jiné názvy potenciálně existují. Ano, hrála se jako *Na čem záleží* (kdo to dnes ví?!), to však bylo řešení nešťastné a neadekvátní, nerespektující estetickou hodnotu originálního znění (slovní hříčku a charakterizační jméno hlavní postavy). Mimochodem, pod tímto shodným názvem se uváděly dva překlady, Lorencův (1905) a Hrušův (1929) – Hruša dodržel tradici kontinuity, Lorenc zřejmě dobovou překladatelskou metodu – a o žádném soudním sporu nevím. Navzdory tomu u nás komedie běžela v různých inscenacích zhruba čtyřicet let, než přišel překlad Novákův. Žádný překlad však nežije věčně a je známo, že víceméně každá generace si vytváří překlad vlastní, odrážející mimo jiné vývoj jazyka, znalosti původního kulturního prostředí, stav domácí dramatické tvorby, ale i svět, v němž žijeme a jehož prostřednictvím si uměleckou tvorbu interpretujeme.

Je nesporné, že Novákův překlad je dnes již stylisticky i interpretačně zastaralý a potřeba vytvořit moderní českou verzi hry byla objektivně daná. To je patrné už z letmého srovnání Novákova překladu s překladem Dominikovým – Dominik kromě řešení titulu a nutných důsledků takového řešení nepřebírá z Novákovy verze nic, nepočítáme-li zcela jednoduché věty, které lze těžko přeložit jinak než shodně. Domněnky, že Dominikův překlad je z velké části plagiátem překladu J. Z. Nováka, jsou tudíž krajně neopodstatněné.

Ve zmíněné zpravodajské relaci neposl Adam Novák patetická slova o tom, že usiluje o očistění památky svého otce. Musím se přiznat, že tomu naprosto nerozumím. Nechápu, čím byla tato památka poskvrněna. Nikdo přece nepopírá, že J. Z. Novák byl ve své době výborný překladatel, a to, že se dva následující překlady uchylují k řešení slovní hříčky, na které přišel on, by mělo být chápáno jako výraz úcty k jeho práci a uznání hodnot, které dalším generacím zanechal. Snad by měla být připomenuta slova významného překladatele Rudolfa Mertlíka, autora překladů hlavně z antických literatur, který zastával názor, že vytvoří-li překladatel řešení, které se jeví jako ideální a nepřekonatelné, má každý následující překladatel téhož díla právo toto řešení použít, neboť vše ostatní by byl krok zpět.

A tady jsme opět u autorského zákona a u důsledků toho, hledíme-li více na jeho literu než na jeho duch. Nešetrou aplikací totiž vznikají ztráty kulturních hodnot

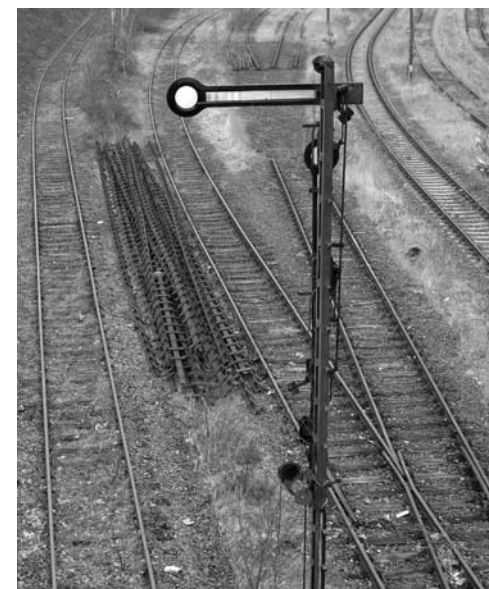
a potažmo tak dochází k ohlupování nás všech. Uvedme ještě jeden příklad. Slavný Formanův film je u nás znám pod názvem *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Moc rád bych věděl, kolika divákům tento název dává smysl, když ve filmu nejsou ani kukačky, ani hnízda. Knižní předloha Kena Keseyho u nás vyšla v překladu Jaroslava Kořána jako *Vyhod'me ho z kola ven*, ale patrně v důsledku zavedení českého překladu titulu filmu, který vznikl čtyři roky před knižním překladem, se jakékoli další verze (dabing, dramatizace) držely a drží původního, byť nesprávného titulu. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, jak zní původní název díla, totiž znamená „jedna (rozuměj husa) letěla nad kukaččím hnízdem“, a americký čtenář v tom hravě rozezná verš ze známého rozpočítadla. Překladatel Kořán tedy tvůrčím způsobem kompenzoval estetickou hodnotu originálu substitucí za rozpočítadlo známé českému čtenáři. Jde totiž o žánr (rozpočítadlo), ne o kukačku: po tom, co v sanatoriu rozpoutal hlavní hrdina, je jasné, že někdo musí z kola ven, jako v každém rozpočítadle. Nešťastný pokus o jiné překladatelské řešení vyústil v hodnotovou ztrátu a v oklamání českého diváka. Takže není název jako název a při překladu aluzivních titulů je třeba opravdu mít Filipa – a ne vytvářet paskvily, jaké občas vidáme vycházet z per překladatelských nedochůdčat (např. název seriálu *Moonlighting* přeložený jako *Měsíční svit*).

Jaké právě motivy stojí za kauzou Filip, nevím. Představu o ideálním řešení sporu však mám. Překladatele J. Z. Nováka jsem osobně znal a vždy ve mně vzbuzoval dojem tradičního anglického džentlmena. Namísto by proto podle mého názoru byla džentlmenká dohoda mezi překladatelem a dědicem autorských práv: A. Novák, vědom si české překladatelské tradice, by svolil s užitím obdobného názvu hry a mohl by si vymínit, že v knižním vydání bude jednoznačně uvedeno, že tohoto řešení jako první použil jeho otec. Pokud vím, taková dohoda mu byla ze strany překladatele nabídnuta, avšak tento pokus se nesetkal s odezvou; v každém případě doslov zmíněnou informaci obsahuje. Vzhledem k tomu tedy, že dnes je již na jakoukoli džentlmenkou dohodu patrně pozdě, snad by za dané situace pomohla jedině moudrost starozákonního krále Šalomouna: ano, pan Adam Novák má pravdu v tom, že český název hry je nyní jeho duševním vlastnictvím; z toho důvodu mu náleží finanční odměna za každé jednotlivé uvedení hry s tímto názvem v jiném překladu, a to ve výši jedné koruny. Protože však ona suma je natolik malá, že by se provozovatelům nevyplatilo zasílat ji majiteli práv poštou, nechtě si on každý měsíc přijede vyzvednout příslušný obnos osobně do divadla, které právě hru uvádí. Neučiní-li tak, částka propadá a bude věnována na dobročinné účely. Možná že by to bylo i v souladu s autorským zákonem, ne?

Zdeněk Beran



Mikuláš: Z cyklu Železnice, nádraží, Smíchov 2013



Mikuláš: Z cyklu Železnice, nádraží, Berlín 2013



román, nebo memento?

Máme my Evropané vůbec společné dějiny? A pokud ano, vnímáme je všichni stejně? Tyto dvě základní otázky tvoří jakousi osu knihy nizozemského novináře Geerta Maka *V Evropě* (Barrister & Principal, 2012) s podtitulem *Cesty po dvacátém století*. Autor v ní konfrontuje velké historické události a jejich individuální prožívání jednotlivci v nejrůznějších koutech Evropy, jakož i masinérie totalitních mocí a některé, dnes už téměř zapomenuté ostrůvky odporu vůči nim.

Při letmém nahlédnutí připomíná Makova kniha, ač velmi objemná, útlý esej Patrika Ouředníka *Europeana* (Paseka, 2001). I Mak totiž vrství historické události jednu na druhou, prolíná je s postřehy ze současnosti, s poznatky načerpanými studiem archivů a s výpovědmi pamětníků, jakož i se zapracováním ne příliš známých a někdy až úsměvných marginálií. Při hlubším ponoření do textu se ale čtenáři nabídne jiné srovnání. Kdo viděl divácky velmi náročný film francouzského režiséra J.-L. Godarda *Socialismus* z roku 2010, v němž si mj. zahrál také filosof Alain Badiou (jeho *Třetí nástin manifestu afirmacionismu* jsme otiskli ve *Tvaru* č. 1 a 2/2013), dá mi možná za pravdu, že i při četbě Makova „románu o Evropě“ lze mít pocit, jako bychom se plavili na obrovské výletní lodi, která se tu a tam dotkne břehu v místech, kde se utvářely evropské dějiny. Ostatně – Mak po těchto místech skutečně cestuje, takže jeho kniha nese i rysy cestopisu a deníkových záznamů. Jako oceněníhodná jeví se jeho schopnost nasvítit detaily ze zákulisí slavných bitev či jiných historických pnutí, a usouvztažnit je s Evropou, v jaké žijeme dnes. Potud chvála. Geert Mak je ale především novinář zvyklý používat zjednodušující zkratky, kterými mnohdy zcela zbytečně banalizuje fakta, jež by si zasloužila zevrubnější analýzu. A pokud se o ni přesto pokusí, výsledek je nevalný. Tímto způsobem „odbyvá“ celou druhou polovinu dvacátého století, a to zejména tehdy, zaostří-li na některé události a země ve východní Evropě – včetně krvávého konfliktu v bývalé Jugoslávii. Jako by se mu do psaní místy otiskovalo ono známé klišé o dvourychlostní Evropě, jež vede k podceňování a k přezíravosti. V závěru pak čtenáře nemůže nepřepadnout pocit, že kniha je vlastně jakýmsi euro-unijním piárkem, snažícím se na porcelánově křehkém povrchu evropského sjednocení vyretušovat první praskliny. A ještě něco na adresu vydavatele: Zapomněl do knihy vložit stránky 177–192, takže vám při četbě dosti objemných pasáží o průběhu holocaustu v pobaltských zemích chvíli není jasné, kde se tam najednou vzali Rosa Luxemburgová a Karl Liebknecht...

Konec starého světa

I přes tyto výtky a pochybnosti však stojí za to znovu si připomenout některé události dvacátého století, které chtělo být stoletím slušnosti, ušlechtilosti, laskavosti a solidarity, ale stalo se stoletím válek, revolucí a diktatur, a uvědomit si, co se z nich můžeme naučit ve století jedenadvacátém. To, že budoucnost Evropy nemusí být jen nadějná, předznamenala v Paříži už na konci století devatenáctého tzv. Dreyfusova aféra (zmanipulované obvinění židovského kapitána Alfreda Dreyfuse ze špionáže pro Němce). Výkřiky *Á mort les juifs!* na jedné straně a na straně druhé úvahy o samostatném židovském státě jako by vytvořily rámec pro události, k nimž mělo teprve dojít. A nejen to. Na Dreyfusově aféře se podle Maku poprvé ukázalo, jakou moc má tisk a veřejné mí-

nění. Avšak většina toho, co určovalo dvacáté století, se odehrávala ve Vídni, ať už to byl vzestup sociální demokracie (Victor Adler), nacionalismu a antisemitismu (Georg von Schönerer) nebo populismu (Karl Lueger). Antisemitismu se ale dařilo mnohem víc v jiném městě – v Berlíně. Poté, co se v roce 1873 zhroutila berlínská burza, nemohlo se několik dalších generací Berličanů zbavit strachu z úpadku, který ostře kontrastoval s bohatnoucí židovskou menšinou. „Na univerzitách vznikala nálepkařským typem »spiknutí«, »dekadence« a »zrada« pseudovědeckou bázi teoriemi o parazitujících Židech a germánském Lichtmensch, o zkaženém městě a čistě germánské půdě,“ píše Geert Mak a připomíná, že souběžně s antisemitismem rostla v Německu až slepá úcta k armádě. V této souvislosti opřahuje polozapomenutý příběh z roku 1906, který se odehrál na berlínském předměstí Köpenick (Kopník). Jistého ševce tam napadlo obléci si kapitánskou uniformu, zavelet rotě vojáků, aby obsadila radnici, a zmocnit se jménem Jeho Veličenstva obecní pokladny. Tento příběh, na jehož motivy napsal v roce 1913 Carl Zuckmayer divadelní hru *Hejtman z Kopníku* a východoněmecký režisér Helmut Käutner natočil v roce 1956 stejnojmenný film, výmluvně ukázal, že v německé společnosti té doby byla nositelkou moci vojenská čepice bez ohledu na to, kdo ji měl na hlavě – a zůstala jí ještě velmi dlouho...

Když pak vypukla první světová válka, kterou charakterizovala masovost, odcizení, anonymita, ale také rozvíjející se technika, rukovali do ní Evropané s nadšením, jakých úžasných věcí se mohou účastnit. (Vzpomeňme na báseň *Zázraky války* Guillaumea Apollinaira, která začíná těmito verši: „*Jak je to krásné ty rakety jež osvětlují noc / Stoupají na vlastní vrchol a naklání se aby se rozhlédly / Jsou to tančící dámy a rozdávají pohledy očím pažím i srdci...*“) Našlo se jen málo těch, kteří si uvědomovali, že tato válka bude znamenat konec starého světa. Patřil mezi ně zejména německo-židovský průmyslník a šéf koncernu AEG Walter Rathenau, jenž využil veškerého svého vlivu, aby ozbrojenému konfliktu zabránil. Marně. Nicméně už v roce 1913 „*spustil plán ekonomické fúze zemí střední a západní Evropy »Střední Evropa«, předchůdce Evropské unie,*“ dovozuje Mak. Po válce, v roce 1922, byl coby ministr zahraničních věcí, kterého trápil nárůst nenávisť ve společnosti jako málokoho, zastřelen skupinkou studentů. Jako by si onen atentát předpověděl, když o několik let dříve v dopise příteli napsal: „*Prožijeme horší věci než to, co jsme viděli. Vyrostete tvrdé pokolení, možná rozdupe naše srdce.*“

První světová válka přivedla na scénu i francouzského obchodníka s koňakem Jeana Monnetta (v roce 1952 první prezident Vysokého úřadu Evropského společenství uhlí a oceli), který se o něco podobného v Rathenauově duchu také pokusil, byť se jeho snaha v té době týkala pouze dvou evropských zemí. Jelikož brzy pochopil, že vítězství v takto rozsáhlém konfliktu musí být podpořeno fungujícím zásobováním, dokázal přesvědčit Velkou Británii, kde měl řadu obchodních kontaktů, a Francii, aby zapomněly na odvěkou rivalitu a své ekonomiky kombinovaly, jinak nemají proti Německu šanci. „*Když stály Velká Británie a Francie v roce 1940 před stejným problémem, byla uvedena do chodu stejná kooperační spojení, daná ideálem, který tentokrát sahal ještě dál, dokonce až do mírových časů,*“ dodává Mak. Ale ještě něco se koncem první světové války narodilo – něco, co Evropu a její civilizaci odlišovalo od ostatního světa, a o co dnes postupně přichází. Ano, tím „něčím“ byl



sociální stát. Zárodky k němu položili na společném jednání vláda, zaměstnavatelé a odbory ve švédském Stockholmu. O osmdesát let později se ale Mak při návštěvě Švédska dozvídá neradostné zprávy o zvětšující se propasti mezi obyčejnými Švédy a elitou, o zlatých padácích a o úpadku zdravotnictví. Neznáme tohle odněkud?

Alternativa „chabé“ demokracie

Podobně povědomá nám však mohou připadat i Makova slova, charakterizující dvacátá léta v Německu, jež provázela ztráta ekonomické stability a hyperinflation – tedy základní faktory, které posléze přivedly k moci Adolfa Hitlera: „*Zároveň ale v této době pohádkově zbohatla spousta lidí, zejména mladých, kteří se pohybovali v rámci hry finančních trhů. Část mládeže žila ve světě podobajícím se bublině IT z pozdějších devadesátých let – studentské večírky se šampaňským, dvacetiletí milionáři podporující rodiče. Zatímco staří boháčů škudlili, noví boháči vydávali peníze co nejrychleji. Svět byl naruby.*“ Mak ale také připomíná, že vzestup Führera neprovázela jen obdivná extáze německých davů, nýbrž i odvážná kritika ze strany některých novinářů. Kus poctivé žurnalistické práce odvedl podle něj sociálnědemokratický deník *Münchener Post*, pro nějž nebyli Hitlerovi nacisté nic jiného než zločinci. Od roku 1929 přinášel články o nacistických vraždách a podplácení vojáků při puči v roce 1923, o tajném plánu na likvidaci Židů a sterilizaci těch, jejichž potomstvo bylo nežádoucí, a také „*o plánu nacistů uchopit moc: místní SA dostane »na čtyřadvacet hodin volnou ruku«, aby mohla známé odpůrce zatknout a »zbavit se jich.*“ Stalo se: 9. března 1933 vtrhli do redakce příslušníci SA, zničili psací a tiskařské stroje a většinu redaktorů deportovali do Dachau.

Za zmínku – a zejména v dnešních ekonomicko-politických souvislostech – jistě stojí i to, co se tehdy dělo na jihu Evropy: V Itálii vrcholil Mussoliniho fašistický experiment, který považovalo mnoho intelektuálů, jak píše Mak, „*za zajímavou alternativu »chabé demokracie. [...] Všude diktátora chválili za potírání »politické korupce, sociální anarchie a národní degenerace.*“ Noviny žasly nad tempem, jakým nechával provádět stavební projekty, zřizovat penzijní fondy a jiná sociální opatření.“ Jen tak na okraj – chválu na Mussoliniho tehdy svorně pěli i W. Churchill a M. Gándhí. Na-

Svatava Antošová

opak Španělsko sužovala občanská válka, po jejímž skončení „*nacionalisté zavraždili ještě asi sto tisíc politických odpůrců, ale nikdo si toho ani nevšiml. [...] Byl založen otročský tábor pro nejméně čtyři sta tisíc dělníků na nucených pracích, kteří byli až hluboko do šedesátých let nasazováni na stavbu silnic, přehrad a luxusních vilových čtvrtí. Zmizelo minimálně třicet tisíc dětí. Byly odebrány svým rudým rodičům, umístěny do sirotčinců, adoptovány politicky korektními rodinami,*“ vypočítává Geert Mak. Číslo jako by však přestávala stačit poté, co se dal do pohybu „*pochodující les*“ (jak kdysi označil německé vojsko spisovatel Elias Canetti) a co se stal Berlín administrativním střediskem vraždícího průmyslu. Obojí se odvíjelo od Hitlerova chápání Evropy jakožto pojmu rasového, a nikoliv geografického – stát, jeho právní hranice a dohody o menšinách nebyly ničím, národ byl vším. Souběžně se snahou o to, aby se stát shodoval s národem (a naopak), doprovázela nacistickou ideologií myšlenka hygieny, po-
tažmo čistoty, která podle Maku postupovala evropskou civilizaci už od roku 1900, tedy od doby, kdy se pracovalo s pojmem „bakterie“ jakožto příčiny řady nemocí. Touha po čistotě ale překročila rámec lékařské vědy a přelila se do politiky: Všechno „nečisté“ (Židé, Cikáni, Slované aj.) muselo být odstraněno, aby bylo možné vytvořit „zdravou“ říši. O padesát let později, kdy si Evropa myslela, že se ze své historie dostatečně poučila a že se už nic takového nemůže opakovat, se podobně „čistilo“ ve státech bývalé Jugoslávie...

Na základě těchto zkušeností se stále vtírá otázka, zda je Evropa bez hranic a bez důrazu na národy opravdu schopna dalším excesům tohoto typu do budoucna zabránit, anebo zda mohou opět nastat podmínky pro jejich „znovuzrození“ a zaskočit ji slabou a nepřipravenou. Ukončeme proto náš krátký exkurz do dvacátého století mementem, jímž je bezesporu shrnutí příčin pádu Francie v roce 1940, jak jej krátce nato brilantně popsala americká novinářka Rosie Waldecková (což byl pseudonym Rosie Goldschmidt-Graefenberg-Ullsteinové, dcery z bankéřské židovské rodiny): „*Pád Francie tvořil klimax slibů demokracie, které se dvacet let neplnily – slibů pracovních příležitostí, řešení inflace, deflace, dělnických nepokojů, stranického egoismu a mnohého dalšího. Evropa, unavená sama sebou a pochybující o principech, pro něž žila, cítila takřka ulehčení, když bylo všechno rozhodnuto, ne sice takové, jaké by si byla přála, ale takové, které ji zbavovalo veškeré odpovědnosti.*“



Mikuláš: Z cyklu Železnice, nádraží, Berlín 2013

„BEZ OSTŘÍ NIC NENÍ“**Martin Stöhr: Smích ze snu
Host, Brno 2012**

Čtvrtá sbírka Martina Stöhra (nar. 1970) *Smích ze snu* se setkala s velice příznivým přijetím, ovšem z různých důvodů. Jiří Trávniček v *Hostu* zdůrazňuje návrat k původnímu způsobu psaní prvních sbírek *Ted noci* a *Hodina hora*. Píše: „Básník sevřená a silně evokativní obraznost – takto se začalo. Druhý krok toto naladění rozvinul, v něčem i koncentroval; básník ukázal, že je schopen vygenerovat ještě více významů ještě méně slovy. Třetí krok – toť trochu úkok stranou do jakéhosi snad až apartního autorského narcismu: hle, jsem básník, a hle, co si mohu dovolit. A krok čtvrtý? Návrat do původní stopy, ale v mnohém nějak jinak.“

Oproti tomu Michal Alexa na serveru *Literární.cz* zase oceňuje, že právě minimalistická a koncentrovaná obraznost prvních dvou sbírek je doplněna a rozvíjena sbírkou třetí, *Přechodná bydliště*, která do Stöhrůva básnického prostoru vnesla obraznost rozvolněnou, asociativní, a tyto dva „proudy“ v Stöhrův psaní se teprve ve *Smíchu ze snu* spojily v prozatím nejlepší hudbu autorovy tvorby: „[...] Přechodná bydliště se z podzimní a krajinné melancholie a biblické motiviky částečně vymaňují přešlápnutím v různých drobných literárních hrách, aluzích a slovních hříčkách. Děje se tak na relativně malé ploše, ovšem po dlouhých osmi letech – v *Smíchu ze snu* – se tyto zárodky nových postupů rozvíjejí a představují naprosto nového básníka v nejlepší z jeho knih.“ Zdá se tedy, že *Smích ze snu* je skutečnou literární událostí konce loňského roku.

A hned na úvod říkám: je. Začneme od názvu: autorova čtvrtá kniha je knihou zároveň nejintimnější, ale právě tak i nejhravější. *Smích ze snu* jednak připomíná skutečnost, že vedle racionálního, časově příčinného rozumění světu máme k dispozici i jiný, asociativní, imaginativní základ, ze kterého se lze ke světu vztahovat. A ve sbírce je tento fundament využíván zcela sa-

mozřejmě, často zde k sobě mají blízko věci od sebe vzdálené v čase a prostoru, což se může ukázat třeba jen tím, že stejné slovo – na základě spíš gramatické konstrukce než sémantického pohybu – je rozpuleno, použito ve dvou pozicích. Jaksi intenzivněji tak slyšíme rozpolcenost lidského vyskytování mezi tím vážným, vznešeným, přesahujícím, stejně jako komickým, tělesným, odcházejícím (nebo k odcházení předurčeným): „udeří soumrak // a zvoní voda / oblaka nad hláskou / chyba – letní dým // večer je krásný / bůh sedí nad mraky / chyba – bůh namraky // a nedá se nic dělat.“

Jenže smích ze sna je také lidská situace: existuje možnost, jak být s tím, kdo se směje ze sna – být tam v té chvíli s ním, nést s ním tíhu i teplo postele. *Smích ze snu* umanutě a z různých úhlů, v nejrůznějších životních chvílích, ba okamžicích ohledává jednak zkušenost otcovskou, jednak manželskou. A to je jedna z nejlepších situací, v které se v básni můžeme octnout: tady, na hranici toho už trapného, co nechceme slyšet a vědět, na tenké hranici, za kterou už je bohapustý čajíček rodinných vyprávěnek, touto chvílí zlomu se vyjevuje úkol otcovství – viděný tu jako radost z nového života, tu jako údiv nad tím prvním, už jednou mě zdvojujícím: „malý syn ti tiše mává / z okna vlaku na ostravu // lekneš se když ve skle najdeš / svoji vlastní dětskou hlavu // kryštofe – to okno v zimě / výslovně se zapovídá! / a vůz se šine kolejištěm / a prázdný perón zívá // kráčí brnem usmívám se / trafikantce nechám dýško // matko mého převtělení / už máš zase bříško.“ Jindy ale také jako svého druhu radostná soustrast s tím, do jakého svatého i nízkého údělu vrháme své děti: „dávno už jsem dopil / i to víno z káně // zvony bijí k svátku / proměnění páně // oblaka se řítí / z pater k přízemí // synáčku neplač / vzléls na zemi.“

Na těchto dvou básních (podle mě jedné z nejlepších celé sbírky) je patrná ještě jedna velká přednost Stöhrůva psaní – to významové a významotvorné se nikdy nerodí jen ze sémantických spojnic nebo naopak zpřetrhaných vazeb mezi slovy, ale vždy je též

pevně vloženo i do těla básně, do její orchesterace zvukové a rytmické, což je podpořeno i důslednou absencí velkých a malých písmen a interpunkce; ta má jiný než gramatický význam, jen zdůrazňuje apel. Ta první, klidnější báseň si vystačí s nejstarším a zdánlivě též nejprimitivnějším trochejským rytmem, který ale nikdy nestihne ztvrdnout v kolovrátek typu „ententyky dva špalíky“, protože je ve třetí strofě nejprve zmnožen jednak pomlkou a potom vykřičníkem, aby pak pohyb, to šinutí vlaku, byl ještě zdůrazněn předzáškami ve sloce čtvrté. Prostě: jsme v té chvíli, kdy se vlak trochu nepatříčně, přesto ale poměrně rychle začal zas pravidelně posouvat a sunout. V druhém případě právě ten lidský, zemitý tón slavné chvíle potřebuje zaznít ještě jinak než protikladem oblak řítících se do přízemí, nebo vzletnutí na zemi, ale také tím, že se do pravidelného zvuku trocheje vloží třetí, trochu koktavá, jistě však dobře problematizující slabika daktylu.

V jiných partiích a na jiných úrovních si autor pohrává s nejrůznějšími typem souzvuků, také ale dopovězení či vazeb, rozprostřených přes celou sbírku. Jednou z takových situací je pohled z okna – na začátku, jako první báseň úvodního oddílu „Konec sezóny“, je po snovém obraze odloučení zachycen ranní pohled z okna. Tento návrat do společného života je chvílí účtování – jako by ze snu najednou vystoupila děsivá určenost života: „a co je to v tom okně ráno? / no kdepak alej jenom lípy / staré stromy z náletu / víš už se ani neprobouzím / už nejsem zdám se / zbývám tu.“ K té uhrančivé blízkosti mezi zbytečnými, náhodně větrem do prostoru uvrženými stromy, které ani nemají schopnost vykouzlit dohromady alej, přistupuje rým – rezignace je jeden ze stavů, kterým je podložen život v této etapě. Na druhé straně, v podobné situaci, uprostřed noci, stejně jako ve středu dne, je pořád ještě možný výhled, jak o tom svědčí čtvrtá báseň posledního oddílu *Smích ze snu*. V obraze „jde uvidět do zahrady“ je strašlivě podstatný vid slovesa – kdokoli jiný by nejspíš veršoval „jde vidět do zahrady“, ale tady

nejde o možnost pohledu. Tady jde o život složený z jednoho každého pohledu. Jediné v důvěře v tuto okamžikovost života je pak také zakleta síla a přesnost básně, ještě podtržená tím táhlým, překvapivým i půvabným obrazem „popel světla“: „a doma už trefím i potmě // když beru z okna med / jde uvidět do zahrady // v kredenci urničky / káva a čaj a // ještě bych něco dodal / (jestli to vůbec dovedu) // za sklem je popel světla / (žijeme tady tak krátce) // a srdce jsou zase u ledu...“

Je toho ještě hodně, čím Stöhrůva lyrika oslovuje i odzbrojuje, i obrazy literárního prostředí, ať už brněnského nebo zlínského, nejsou jen naučnou udičkou pro ty, kteří vědí, ale i z nich se skládá důkladně tu zpytovaný lidský život. S tím souvisí poslední a podle mého též rozhodující hodnota celé knížky. Má totiž větší ambice než jen obsáhnout jeden život v jeho půli, v bodě čtyřicátického zlomu. Ať chce nebo ne (a soudě podle první básně, spíš chce), je zároveň dobrou osobní zprávou i jejím překročením, ve *Smíchu ze snu* se totiž koncentruje, se stejnou intenzitou, s jakou to očekáváme spíše u próz, generační pocit. To rozložení mezi ještě ne úplně zapomenutelnými nádeji, sny a vizemi: propadlišti vystrízlivení všeho druhu a také už – častěji než je milé – zavěšením ve své smrti; je údivem, hrůzou, ale i radostí celé té generace, co vešla do svobody mladá. A Stöhr jí zazpíval hymnus, stejně jako vyryl erb, za nímž je sice občas mdlo, ale v jeho intencích lze ještě přece nějak žít. Nikdo, kdo bude chtít vybásnit svůj svět a životní pocit podobného generačního zaměření, nebude moci tuto knihu obejít; a proč by to taky dělal, je skutečně plnou událostí, kterou se připomíná generace, jež v devadesátých letech minulého století tolik slibovala, a teď začíná konečně i sliby naplňovat: „mladý jsem vešel do svobody / a dnes mám pocit / hřbitova / před okny smutných duší / má vlast je bleďá / plavotová / bez konce vrků plků mlků / soulání nicoty / www svět / jsem básnil a dobánil / jsem v síti / jsem dead.“

Jakub Chrobák**V SRDCI VŠEDNOSTI****Avraham B. Jehošua: Molcho****Z angličtiny přeložila****Magdalena Křížová****Pistorius a Olšanská, Příbram 2012**

Jehošuoova próza začíná (a také končí) umíráním a smrtí. Málokde najdeme tak přesvědčivý a sugestivní popis umírání, který z nás činí téměř přímé svědky. Podstata účinku tu spočívá v detailní a věrné přesnosti, s níž před čtenářem probíhají konkrétní děje a úkony, které předcházejí a následují zástavě životních funkcí smrtelně nemocné hrdinovy manželky. Na počátku jsou poslední věci nejbližšího člověka, jedna část a podoba Molchova života nenávratně odchází a uzavírá se. Etapa, jež se otevírá, bude nevyhnutelně jiná.

Molcho je padesátník, sefardský Žid z Haify, který se léta obětavě staral o svou choť trpící karcinomem prsu; pracuje jako úředník na ministerstvu, má tři děti. Text ve čtyřech částech – ročních obdobích – zachycuje rok jeho života. Autor (nar. 1936, přední izraelský prozaik, česky *Milenec*, 2008, *Pan Mani*, 2010) nás v povlovně plynoucím vyprávění seznamuje s jeho charakterem, typem a vlastnostmi. Molcha čeká pohřeb a společenské povinnosti s ním spojené, musí se znovu vrátit ke každodenním aktivitám, jimž během pečování o ženu odvykl, věnovat se potomkům, vyrovnat se se zármutkem. Zoufalství ze samoty a stesk po družce se v něm slévá s rozkoší z nabyté svobody. Začíná uvažovat o novém vztahu, namlouvá si ho kolegyně z práce, odjedou spolu do Evropy, nicméně slibně se rozvíjející partie se bůhvíproč nepohne dopředu.

Osloví ho manžel dávné lásky, zda by si neosvojil jeho neplodnou ženu, s níž se hodlá rozvést, aby stihl mít ještě děti. V práci ho pověří finanční revizí v pohraniční víscie, která se stává obtížnou misí a vyklube se z ní téměř karkovská anabáze. Doprovází do Německa mladou ženu, která touží reemigrovat do Sovětského svazu. Po návratu ho volají k lůžku umírající tchyně – ale Molcho u něj odmítne setrvat až do konce, dvakrát za rok je to nad jeho síly.

V průběhu děje se obeznámíme s hrdinou vskutku fundamentálně – ukazuje se nám jako normální člověk bez zvláštních a překvapivých rysů. Projevuje se jako osobnost často nerozhodná a váhavá, velmi skrupulózní, někdy až přehnaně racionální, plná obav, zábran a předsudků. Molcho bedlivě promýšlí všechny okolnosti a souvislosti, je úzkostlivý, opatrný, puntičkářský; právě tak v něm ale objevíme nemálo soucitnosti a tolerance; dokáže prožívat i dotyky vyššího světa třeba v opeře či při četbě Tolstého. Žije průkazně obyčejným způsobem a pohybuje se v hranicích průměru, ale přesto jeho bytí necharakterizuje banalita.

Vševědoucí vypravěč umožňuje nahlédnout do nejskrytějších záhybů jeho myšlení a motivačních zdrojů. Seznamujeme se tak s množstvím úvah a asociací, které Molchovi běží hlavou. Tolik se touží zabezpečit proti radiaci všeho nejistého a nepředvídaného, anticipovat ji, ošetřit a odstranit z cesty. Jenže nikdy to nevychází ideálně, mezi spontánním chtěním a plánem často nastává nesoulad a přerýv, objeví se zádrhel či háček, něco se vyvíjí trochu jinak. Vystává před námi vesmír každodennosti, v němž se věci bezvýznamné, důležité i vznešené neodělitelně prolínají a splý-

vají. V divadle by se Molcho rád soustředil pouze na estetický prožitek, ale nutkavě se mu vrací obava, zda doma zavřel přívod plynu a občas si dýchá do dlaně, jestli mu není cítit z úst. Otřese jím tragický závěr Anny Kareniny, ale po chvíli se dostaví chuť na dortík. Tak už to s lidskou realitou chodí – jsme roztěkaní, stále nás něco ruší či odvádí jinam, nikdy neumíme být plně přítomní. Do života patří i mix roztodivných epizod, někdy ne právě nejslavnějších, intimní pocity a nápady, které nesdělujeme, stydíme se za ně (někdy i sami před sebou), záplava dílčích hodnocení a soudů, které s časovým odstupem neobstojí, řada nevhodných reakcí a komunikačních nedorozumění. Lidskou osobnost často dotváří i malichernost, umíněnost a náládovost; naše chování poznamenávají a ovlivňují i absurdity, náhlé impulsy, nahodilosti.

I když autor provádí náležitou deskriptivitu všeho, co se s Molchem děje, a sumarizuje všechno, co prochází jeho myslí, stejně v hrdinově životě zůstávají tajemství a otazníky. Jeho první nápadnice mu řekne, že zavinil smrt svojí ženy. Je to nezávazná kočetní provokace, hloupost, nebo odhalení nějaké hluboké pravdy, třeba o zhojbné moci hyperprotektivity? A co znamená jeho silná příchyllost k holčičce z rodiny indických Židů, přerůstající v zamilovanost? Proč vlastně krachují jeho pokusy najít si novou partnerku? Zdá se, že i přes sebevětší přísun konkrétních informací z vnějšího i vnitřního prostředí subjektu pro nás druhá lidská bytost stejně zůstává záhadou. Celek jejího bytí nám nezadržitelně uniká, v úhrnu jej nikdy neobsáhneme, (naštěstí) vždy zůstává něco, co patří jenom druhému. Tak je to i s Molchem. „Dny se na něj

snášely z hlubin vesmíru a obeplývaly ho, nekoněčně dlouhé a houbovitě jako načechraná péřová příkrývka, prokoušával se jimi, snažil se prokřestit si aspoň skulinku cesty k opravdové svobodě.“ (s. 147) Jestli je zoufalý a zlomený člověk, nebo jestli je vlastně šťastný, neví ani on sám.

Významnou složkou románu je samozřejmě i Izrael, jakkoli se o blízkovýchodní realitě dozvídáme spíše z náznaků na okraji. Příhoda, kdy ve vestibulu evropského hotelu Molcho raději poodejde, aby se k němu jako k soukmenovci nepřihlásil jakýsi Arab a on nemusel s pravdou ven, vydá za všechny výklady. Spíš než připomínky k židovskému údělu se však hlásí o slovo nepřemožitelný optimismus. „V Izraeli se pořád něco hroutí, ale nezhroutí se nic. Vždycky přijede nějaký bagr, zaryje se do půdy a začne se znovu.“ (s. 164) S postupem textu také vychází najevo, že subtilnosti kulturních specifik se velmi rychle relativizují, pokud se opravdu zaměříme na člověka samotného.

Abraham B. Jehošua ve svém románu demonstruje, že většinu našeho života tvoří standardní provoz, zařizování, obstarávání a společenská konverzace. Ale přece se v nás urputně dere na světlo cosi, jež všechnu tu otravnou i blahoslavenou veteš ve zdejší přehlednosti přesahuje. Všednost může někdy nudit (ani při četbě Molcha se tomu občas nevyhneme), ale zároveň tvoří (někdy velmi intenzivní) základ našeho bytí. Člověk není ani pánem, ani otrokem všednosti, hned se od ní odráží vzhůru, hned se v ní ochotně zabydluje. I v jejím středu jej pozdvihuje touha po blízkosti, řádu, sounáležitosti a lásce, jež každého formuje v nezaměnitelnou lidskou individualitu.

Jiří Zizler



S PROUSTEM ZA NESMRTELNOSTÍ

Marcel Proust: Hledání ztraceného času
Z francouzštiny přeložili
Prokop Voskovec st. a Jiří Pechar
Rybka publishers, Praha 2012

Na následujících řádcích nemám v úmyslu pojednat Proustovo dílo odborně. Teoreticky již bylo napsáno mnohé, mou snahou je zachytit stopu vlastní četby – neboli to, jak se mi poetika Marcela Prousta sama nabízel. Jako dialektika zápasu a podvolení. Jako putování a návrat.

Každá generace (a já patřím k té, která vyrůstala po roce 1989) se setkává s Proustem jinak. Anebo spíše podobně? V zapadlých koutech městské knihovny, kdy po hřbetu knih oko čtenáře netečně klouže, až se najednou zastaví a ulpí na *Hledání ztraceného času* s pocitem, že je mu název nějak povědomý. Ovšem po přehlédnutí všech svazků a po přibližném odhadu počtu stran potenciální čtenář odchází domů... Nemá cenu si nic nahlávat, Proustův opus je náročný, teď však nemám na mysli strukturu textu, leč právě jen náročnost časovou. Četba ale není závod, měla by být potěšením.

V jednom malém pražském antikvariátu jsem kdysi zahlédl *Swannovu lásku* v odeonském vydání Světové četby z roku 1964 – v malém formátu a ve žlutém přebalu, v českém překladu Josefa Heyduka. Jsem jen velmi pomalý čtenář beletrie, u knihy jsem strávil skoro celý týden. *Swannova láska*, vydávána i samostatně, může být jedním z můstků k Proustovu dílu, vstupnou branou k *Hledání*. Jistě lze namítnout, že i bránou asi „nejprofílkunější“. Tato část nejvíc odpovídá představě o „příběhovosti“ prózy, ne náhodou se právě *Swannova láska* stala vděčnou látkou k zfilmování (Volker Schlöndorff v roce 1984 natočil *Un Amour de Swann* s hereckými hvězdami, jako jsou Jeremy Irons, Ornella Muti a Alain Delon). Skuteční proustovští fajnšmekři budou ale nad filmem právem ohrnovat nos, vždyť síla Proustova díla není venkoncem založena na atraktivním příběhu, nýbrž na spodních proudech slova, na proudech lahodně plynoucích i rafinovaně protichůdných. Proustova výjimečnost je totiž navýsost literární.

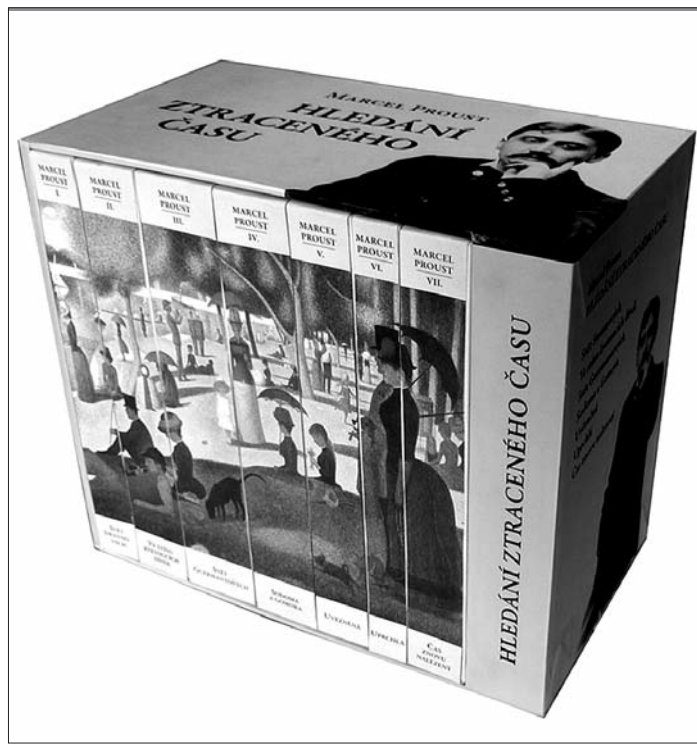
Odborníci říkají, že ideální je přečíst si nejdříve první a poslední díl, lépe pak lze porozumět celkové koncepci. Má četba probíhala jednou tékavě, podruhé soustředěně, každopádně však pomalu. Teprve postupně jsem zabředával do fikčního světa. Do paradigmatu milostného souboje. Do podmanivého kouzla Vinteuilovy sonáty, jež se vine *Hledáním* jako jeden z jeho leitmotivů. Do ostrážitého, a zároveň nejistého pohledu doktora Cottarda. Proust je mistr detailu. Jednotlivé vjemy, afekty a bloky pozorování jsou popisovány s nekonečným klidem a do nejmenších vláken. Proustův humor můžeme nastínit například poznámkou o tom, že se, žel, u dané odbočky ve vyprávění nemůže zdržet déle, – poté, co oné odbočky věnoval několik stránek... Najít tu pasáž se mi nedaří, ale ve vzpomínce mi zůstala jako symptomatická. Možná by se dalo říci, že vše začíná zkušeností. Tím, jak se člověku věci dávají, jak je jimi pohlcen, teprve poté se je snaží utřídit. Složitý psychologický mechanismus, stroj, který skládá a pořádá.

Probouzím se dezorientován. Bytí kolem mne plyne. Jsem ztracen. Teprve po chvíli začínám rozpoznávat, že můj prvotní strach byl bezpředmětný. Úzkost pomalu pomíjí. Jsem přece ve své posteli. Jak by řekl Proust: „už dlouho jsem chodil brzy spát.“ Stav těsně po probuzení, kdy ještě plně nebdíme, kdy teprve pomalu nabýváme vědomí, je z těch nejzvláštějších. Jsme zaplaveni něčím, co nelze snadno vyjádřit, něčím, co nám neustále uniká,

avšak jsme tím zasaženi v každém bodě svého těla. Skuteční tvůrci z tohoto stavu mezi spánkem a bděním dovedli těžít, dovedli se do něj „zaposlouchat“. Na podobném rozpoložení, aspoň myslím, je založena ona klíčová proustovská scéna s madlenkou. I k ní jsem se pročetl teprve oklikou. Po *Swannově lásce* uběhla delší doba, než jsem se dostal k první části prvního dílu *Hledání*. Předtím jsem totiž četl ještě Proustovy *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuve*. Také v nich lze najít onu známou scénu rozpomínání na dětství díky chuti sušenky namočené do čaje. Důležitý moment zasažení. Obsahuje v sobě událostní ráz – něco nás pohlcuje, něco k nám přichází zvenčí, ale my nejsme plně mírou toho, co se odehrává. Asi všichni známe z každodenních pochůzek či cest do zaměstnání podivný moment, kdy se zastavíme, kdy čas přestane plynout a nás pohltí vzpomínka na událost, která se stala před mnoha lety. Najednou „nevidíme“, „neslyšíme“ a plně se oddáváme obrazu, který před nás vykouzlila naše paměť. Oddáváme se obrazu plnému barev a zvuků, obrazu, ve kterém figurujeme i my sami, naše tělo. Obraz nás zaplavuje a my z něho nemůžeme ven, ba dokonce ani nechceme, aby někdy skončil. Znenadání nás však z tohoto snění vytrhne zacinkání tramvaje, příjezd metra či odbití hodin na nedaleké věži. To se pak nacházíme v podivném stavu. Až neuroticky se snažíme navrátit vzpomínku, která právě uplynula, a nedaří se nám to. Vlastně ani nevíme, co přesně ji vyvolalo. Byl to počitek jisté vůně či zahlédnutí známé tváře v davu, že jsme se octli mimo nynější čas a prostor?

Edgar Allan Poe v jedné své povídce popisuje setkání s postavou, která z davu vyčnívala. A touto povídkou byl fascinován i Baudelaire. V Poeově povídce se snoubí tajemství a pužení hlavního hrdiny sledovat postavu, která jej vytrhla z otupělého a líně se převalujícího podvečera v jedné z mnoha městských kaváren. Baudelaire popisuje velice podobnou zkušenost v básni „A une pasante“ („Jedné kolemjdoucí“): „[...] prošla kolem žena a přepychovou rukou / zvedala, čerila lem a nabírání sukně.“ Je to stopa, která odkazuje k něčemu jinému, vyvolává v nás tenzi. Zkušenost davu je v tomto ohledu zkušeností odcizení par excellence. Ztráta sebe sama a neustálá tendence k tomu přenášet svůj pocit do anonymního moře tváří bez obličejů. Richard Weiner píše: „Houževnatě jdeme hlozím, s vůlí soustředěnou klestíme si cestu, páčtíme pařezy a rveme šlahouny, a přes hořkost života je nám do zpěvu. A tu pojednou jako by se otřásl sám základ naší naděje, a ona se tiše sesune v bédnou hromadu, píseň naší jako by utal, i splaskne napjaté svalstvo a otrocky zplihnou paže (...). Ale nejděšivější je, že slepci, nedotápeme se toho mrzkého, jež nás překotilo. A to, co zveme svými dohady, jsou cáry chaotického podezření, mračno, které postřehujeme právě tak ve chvíli, kdy již již se rozplytvá v nic. Zvrtila nás to vzpomínka nějaká?“

Možná, že není úplně zřejmé, co má tato krátká digrese společného s Proustem. Skončil jsem přece u pasáže s madlenkou, tak proč jsem najednou přešel k moderní zkušenosti velkoměsta? Zážitek s madlenkou je variantou zkušenosti, kterou zakoušíme velice často. Teprve s Proustem se stala jakýmsi kanonizovaným fenoménem. Tato zkušenost nás objímá, poté opouští a nechává nás znovu samotné s pocitem melancholie či rozčilení. Co se ale v této zkušenosti ukazuje? Weiner píše, že jen velice těžko se dotápeme „toho mrzkého, co nás překotilo“. Proust však takto negativní není. U Prousta se jedná o zkušenost me-



lancholie a „stávání se“, nikoli o pocit nepochopitelnosti a neustálého odcizení. Proust se vydává za stopou vůně, madlenka namočená do čaje v něm vyvolá celý blok dětství a vyprávěč se dítětem znovu stává. Walter Benjamin v jedné své poznámce o Proustovi konstatuje (v návaznosti na Maxe Unolda), že jeho poetika je výjimečná právě v těchto momentech: „[...] představte si, čtenáři, že jsem včera namočil piškot do čaje, a tu mne napadlo, že jsem byl jako dítě na venkově – na to vynaloží 80 stran a je to tak strhující, že se člověk necítí jako posluchač, ale jako snilek za bílého dne.“

Není podle mého náhoda, že *Hledání* je otevřeno především smyslu. Proust ale nezůstává jen u smyslového zasažení, v jehož podstatě je právě onen nenadálý příchod a odchod. Rozumová složka proustivého dílem, udržuje *Hledání* pohromadě, nitky se sbíhají a zase rozbíhají, textová tkáň drží v celé šíři. Když čtenář ujde napříč *Hledáním* pěkný kousek cesty, vystane před ním živoucí kosmos, který se skládá z paradoxů, postavy se objevují a mizí, aby se opět blýskly na scéně ve zcela jiném světle, aby se staly svým opakem, svou karikaturou, aby se obraz stal ne trojrozměrným, ale x-rozměrným, místy šokujícím, věčně překvapivým.

V detailu je ale Proust básník, proto si může dovolit říct: „Den ze dne přikládám menší váhu rozumu. Den ze dne si víc uvědomuji, že jedině mimo něj může spisovatel postihnout něco z našich dojmů, totiž zachytit kus sebe sama, což je jediný umělecký materiál. Minulost není to, co nám pod tímto názvem poskytuje rozum. Ve skutečnosti se každá zesnulá hodina [...] okamžitě převrtěl a skryje do nějaké materiální věci.“

Ráno stojím u kuchyňské linky. Rozespale hledím z okna a čekám, až voda ve varné konvici dosáhne nutné teploty. Pomalu vezmu do ruky hrneček. V ten okamžik se mi vybavuje jako obraz moment, kdy jsem ten hrneček dostal. Veškeré postavy jsou živé, zaplavuje mne okolí, zvuky, hovor, úsměvy a poděkování. Rázem jsem se ocitl o několik let zpátky. Hrneček mi odemkl minulost, která ve mne musela zůstat, čekala jen na správný okamžik, jak se znovu připomenout. Tento mechanismus nelze vyložit fyzikálně. Lze vždy jen stopovat skrze psaní. A Proust je mimořádný stopař.

Mé prvotní setkání s *Hledáním* bylo podbarveno fascinací milostným soubojem mezi Swannem a Odette. Swannův vnitřní vesmír se otvírá vnímavosti i velmi mladého čtenáře: „V den, kdy večerival mimo dům, dával zapřáhat na púl osmou; oblékal se a snil při tom o Odette, necítil se takto osamělý, neboť vytrvalá myšlenka na Odette dávala těm chvílím, kdy byl daleko od ní, totéž neobvyklé kouzlo, jako když byl s ní.“ Proust čtenáři nabízí veškeré fasety prožívání milostného vztahu, snad nikdo toho tolik ne-

věděl a nenapsal o žárlivosti. I v tomto ohledu se jeví jako příznačné, že krátký výběr z *Hledání* nazvaný *Myšlenky* (Votobia, 1996), obsahuje zejména pasáže o lásce a smyslovosti. Neurotická žárlivost, představivost, která žije dílo, ale také nekonečná muka. Obsedantní stopování vlastního prožívání. Posedlost, bez níž by nebylo *Hledání*.

Smysl uměleckého díla spočívá v nesmrtnosti. Pro Prousta žít znamenalo tvořit. Dílo je nečasové, velké dílo autora přežije. Transtemporálnost umění je vítězstvím nad smrtí. A jen skrze umělecká díla lze znovunalezt čas. Gilles Deleuze k tomu říká: „Dílo nese nejvyšší znaky, jejichž smysl sídlí v prvotní komplikaci, pravé věčnosti, absolutním původním čase.“ Pravou intencí díla totiž není, jak je vidno i na pří-

kladu Vinteuilovy sonáty, vědomý námět, ale spíše „nevědomé archetypy, kde slova, ale také barvy a zvuky získávají smysl a ožívají. Umění je opravdovou transmutací hmoty“ (znovu Deleuze). Proust tuto premisu naplňuje svrchovaným způsobem.

Historie překladů *Hledání* je u nás mimořádná už tím, že celý román (v osmi dílech) vyšel v češtině v letech 1927–1930, začalo se tedy vydávat pouze pět let po smrti Marcela Prousta a v roce vydání posledního dílu v originální francouzštině. Za tento olbřímí výkon vděčíme překladateli Jaroslavu Zaorálkovi a péči nakladatelství Odeon Jana Fromka. Mimo chodem, téměř celý náklad všech svazků, do nichž byly díly *Hledání* rozvrženy, zůstal v čase začínající hospodářské krize Fromkovu nakladatelství, orientovanému na levicovou inteligenci, ležet ve skladu. Pravděpodobně i proto je možné ještě dnes narazit v antikvariátech na toto vydání, pokochat se krásou předválečné češtiny a oddat se spolu se Zaorálkem slasti z Prousta. Protože čist Prousta je především rozkoš. To není provokace, nýbrž evidence vlastní zkušenosti. Mýtus *Hledání* jako nesnesitelně těžké četby je v našich končinách možná podmíněn dalším překladem. V letech 1979–1988 vyšel druhý kompletní překlad *Hledání ztraceného času*, opět pod ediční značkou Odeon, tentokrát však v nakladatelském domě státním, který někdejší fromkovský název pouze převzal. První a druhý díl přeložil Prokop Voskovec starší, po jehož smrti v roce 1977 zbývající část *Hledání* dokončil Jiří Pechar. Voskovcův překlad je práv dílo, má samozřejmě své chyby, podobně jako překlad Zaorálkův, ale u Voskovce (jako u Zaorálka) je poznat, že se do díla ponořili a nechali se vést intuicí. Pokud nyní v Rybka publishers vychází *Hledání* v redigovaném překladu Jiřího Pechara (díly II–VII) a Voskovcův překlad doznal značných změn (díly I–II), vyvolává to ve mně jisté rozpaky. Jiří Pechar je uznávaný překladatel s ohromným teoretickým záberem, ovšem na překladu je, myslím, znát ona teoretická pečlivost, která často brání plynulému toku textu.

Čist Prousta znamená ponořit se do vln a nechat se jimi vést. Přeskakovat jednotlivé pasáže, vracet se zpět, čist odkudkoliv. Příběh, který se odvíjí v díle, je hlavně dobrodružstvím čtenáře a jeho četby. Nemyslím si, že autor je mrtev, jak napsal Roland Barthes v roce 1968, ale jsem přesvědčen, že četba je plně v rukou čtenáře. Proust – aneb jak vytvořit celý svět v pokoji s křivými stěnami. Putování a návrat. Putování jako návrat k sobě. Putování spolu s Proustem do oblastí, v nichž se rozvíjí uplynulý čas a především naše niterné vidění. Jsem tu já. Je tu text. Jedno se spojí s druhým: vzájemné pohlcení.

Martin Charvát

JSME VŠICHNI HVĚZDY JEDINÉHO SOUVHĚZDÍ

Vít Kremlička: Smrti stejně neuniknu – to ti mohu slíbit. 30 dopisů a pohlednic 1982–1989 Revolver revue, Praha 2012

Útlá knížka vyšla jako příloha Revolver revue č. 89. Adresát Kremličkovy korespondence a zároveň editor Viktor Karlík dopisy a pohlednice od svého přítele znovuobjevil při práci na vlastní knize s příznačným názvem *Podzemní práce*. Jak lze právem očekávat u podobných *personálních* dokumentů autorů Kremličkovy naturelu (*Dopisy z války* Jacques Vachého, dopisy Daniila Charmse), básník hýří nápady, tu a tam nehlédneme do jeho básnické dílny a občas vyšlehneme *humor* (jak psal Vaché). První zastavení, které čtenáře čeká, je však fotografie mladistvého Víta Kremličky. A zde se zastavíme. Vidíme mladíčka s něžným výrazem s cigaretou značky Start v ruce (povšimněme si, že krabička je otevřena klasicky a nikoli na boku, jak to u startek činili jejich drsní vyznavači). Před Kremličkou jsou na stole decentní dvě cognacové skleničky (obsahem je patrně Napoleon, vizour, Courvoisier nebo jemné britské sherry). V temném konci místnosti sedí – zády k divákovi – dívka s dlouhými černými vlasy (nebo chlapec). Představuji si, že z této juxtaposice vycházejí všechny následné básnickovy peripetie a opilecké excesy v dopisech i pohledových lístcích líčené.

Knížka je zároveň dokumentem o době svého vzniku, době, kdy do literatury vstoupila druhá, resp. třetí (počítáme-li od společnosti kolem Bondyho a Vodseďálka) generace českého undergroundu. Vít Kremlička je básník-ahasver či spíše undergroundový globetrotter v rámci Země českých – soudě dle míst, odkud píše (Sušice, Znojmo, Rejstěj, Vyšší Brod, Janov na Rakovnicku), a ve své samotě vzpomíná na setkání s přáteli („...jako polodivoká kotátka, [...] utíkali jsme do svých ošatek s vědomím, že se zase dočkáme.“). Nicméně jako řádný rozervanec píše, „už jsem unavený ze styku s přáteli“. V takovém stavu píše báseň „Ne o suicidě, o bůčku chci psát“. Kremlička dobře ví, že hlad nikoho neuživí, ale spor mezi nezávislou tvorbou a obživou řeší ve prospěch tvorby. Mimochodem řečeno, o tom, že svému životnímu stylu zůstává básník věrný i po 20 letech, se čtenáři (respektive uživatelé internetu) mohou přesvědčit v dokumentu *Těžký život básníků* z cyklu ČT Polosero.

Mladý básník pociťuje ztrátu schopnosti tvořit jako ztrátu opodstatnění vlastní existence. Pro zkušeného čtenáře však obdobné stesky básníků nejsou ničím novým. Naštěstí odhaluje Kremlička i jiné cesty svých úvah a dobrodružství. Touha prožít to pravé chlapecké *dobrodružství* Kremličku spojuje také s jeho generačním druhem Petrem Placákem (viz povídka „Cesta za dobrodružstvím“ z 80. let ve stejnojmenné Placákově knize, kde Kremlička vystupuje jako neřízená střela).

Kremlička se sice svěruje se svým prožitkem pornografické přírody, úvahami o spiknutí či o vesmíru, ale jsou místa v jeho životě, jež zamlčí i před přítelem. Takový je i jeho víkend popsán v dopise z 30. 11. 1987: „...na podlaze hovna a kaluž moči [...] ...do rána mrdal se studentkou filosofické fakulty, obor historie – ruský jazyk...“ A konečně: „Večer, devatenáct hodin, zážitky jsou již intimnějšího charakteru, den uvolnil svůj běh.“ Jaké asi události intimnější než výše uvedené musel Kremlička zamlčet? Edgar Allan Poe má pravdu: „Nejspatnější lidské srdce je objemnější než kniha Hortulus Animae a snad je to jedna z velkých milostí božích, že – es lässt sich nicht lesen.“

Překvapující je fakt, že Kremlička má komplex z průmyslováků – ale jako panický gymnasista tomu dobře rozumím (samozřejmě, že Kremlička absolvoval rovněž gymnasium, jak uvádí medailonek): „Jak jen musí být šťastní absolventi průmyslovek – piva se napijí, s děvčaty zašpásují, brožuru si přečtou, do práce jdou.“ Zde už vidíme zárodky pověstné kremličkovské ironie, umění shodit sama sebe i básníkův archaizující groteskní styl promluvy.

Zvláštní pozornost jsem věnoval křížovce, kterou vytvořil sám sutor. Už jen z toho důvodu, že v dílech krásné literatury se křížovky prakticky nevyskytují, jsem ji vyluštil. Tajenku vám při víře ve zvidavé čtenáře neodhalím, jen napovím, že Kremlička zjevně udělal chybu. Ve sloupku 14, druhé slovo *citoslovce uleknutí* napište *hadí*, jinak se výsledku nedoberete. Ostatně, vyjádřit úlek leží na zvyku toho

kterého občana. Znal jsem člověka, který leknutí vyjadřoval zásadně výkřikem: *Hjo, hjo!* V Kremličkově křížovce musím zvláště ocenit explicitní opovržení nad profesionálními tvůrci křížovek, kteří vytvářejí nesmyslné zkratky a snaží se nebohým křížovkářům namluvit, že jen oni je neznají. Tak Kremlička odtajňuje zkratku „hermetického spolku instalatérů – zabijáků – agrárníků“ (o kterém se nezmiňuje ani Eco ve *Foucaultově kyvadle*) či „lokálně patriotický časopis *Ervěnický ignorant*“ (dodejme, že obec Ervěnice ležela v Severočeském hnědouhelném revíru a podle slov Ludka Markse, dalšího z Kremličkových generačních druhů, ji „zbourali vysloveně cvičně“).

Jako název zvolil editor souvětí z dopisu ze 4. 5. 1985, které začíná větou „*Sebevražda je poštilost*“. Dovedu si představit, že byl na vahách mezi rovněž výstižnými sentencemi jako: „*Píou ke zdi a nejinak*“, „*A bude se makat*“ nebo tu, kterou jsem ve tknul do názvu recenze. Jsme však hvězdy jediného souhvězdí? Raději ukončím recenzi první slokou hravě básně označené jako „DEKADENCE“: „*usíná pivo ve větvích, / k řece odlétá řeka. / vzlyk stíhá vzlyk. můj kominík / na příležitost čeká.*“

Výbor Kremličkových dopisů zachycuje poslední fázi předinternetové korespondence. Nabízí se srovnání s epistolárním dílem Demlovým, Březinovým, Przybyšewského nebo Němcové. Kdy asi vyjde první výbor z e-mailové korespondence mezi básníky?

Patrik Linhart

UMĚLECKY PŘESVĚDČIVÝ BESTSELLER

Pascal Mercier: Noční vlak do Lisabonu Z němčiny přeložila Eva Pátková Plus, Praha 2011

Na letošním mezinárodním filmovém festivalu Berlinale byla uvedena adaptace románu švýcarského filosofa, lingvisty a spisovatele Pascala Merciera (nar. 1944 jako Peter Bieri) *Noční vlak do Lisabonu*. V této recenzi se zaměříme na knižní předlohu (poprvé vydanou v Mnichově roku 2004), kterou do češtiny skvěle přeložila Eva Pátková.

Úvodem se přiznávám k tomu, že téměř vždy s obavami přistupuji k četbě literárních děl, jež jsou oslavována jako bestsellery. Již mnohokrát jsem totiž musel dát za pravdu Josefu Čapkovi, který v jednom ze svých aforismů napsal, že „*oblíbenost autorů bývá někdy, ba často, přímým důkazem jejich nehodnotnosti*“. Ovšem už při četbě úvodních stran *Nočního vlaku do Lisabonu* jsem cítil, že v případě Merciera tomu tak nebude.

Protagonistou příběhu je Raimund Gregorius, postarší učitel starých jazyků na gymnáziu v Bernu. Jeho dosavadní život se nesl ve znamení uzavření do světa svého oboru a všednodenních stereotypních úkonů. Neskytá téměř žádná překvapení a zdánlivě v něm není ani místo pro náhlá vybočení z rutiny. Jednoho dne však potkává na své cestě do školy tajemnou ženu. Toto setkání ho přiměje učinit kvapně rozhodnutí. V knihkupectví si zakoupí portugalsky psanou knihu *Zlatotepec slov* od autora jménem Amadeu Prado a narychlo se vydává vlakem na cestu do Lisabonu. V portugalské metropoli profesor Gregorius pátrá po osudech autora knihy, jejíž poezie a osobitá filosofie ho fascinují stále více. Při svém odkrývání obrazu pozoruhodně vnitřně bohaté, rovněž však tragické existence portugalského lékaře a současně spisovatele potkává řadu lidí spjatých s Amadeovým životem. Skládání mozaiky lékařova života se

prolíná s Gregoriovými osobními reflexemi, neboť mu mnohé z toho, co mu druzí o Pradovi říkají, pomáhá klást si otázky týkající se i jeho existence.

Román je rozdělen do čtyř dílů pojmenovaných podle jednotlivých událostí v dějové linii: „*Odjezd*“, „*Setkání*“, „*Pokus*“, „*Návrat*“. V prvním z nich je čtenáři psychologicky přesvědčivým způsobem umožněno nahlédnout do protagonistova nitra, a být tak svědkem jeho procitnutí, které on sám pojmenovává jako nový způsob bdělosti. Ten charakterizuje situaci, v níž se ocitá v přítomném čase, jehož intenzivní prožitky ale neznamená snahu o potlačení minulosti. Její důležitost si totiž uvědomuje v souvislosti s lékařovým životem. Citlivější vnímání sebe sama je u Gregoria doprovázeno i přesnějším pozorováním okolního světa a lidí i předmětů, vydávajících v něm svědectví o „*nezadržitelném uplývání času a nemilosrdném rozpadu všeho živého*“. Fenomén času protagonista nostalgicky objevuje i v Pradově knize, když v ní čte pasáž o lékařově touze vrátit se zpět do školních let; tehdy ještě nebyl zatížen povoláním, jež mu bylo otcem vnuceno: „*Chtěl bych zpátky k oněm minutám na školním dvoře, kdy se od nás odloupla minulost, ale budoucnost ještě nezačala. Čas se zarazil a zadržel dech, jak to později už nikdy neudělal.*“

Vztah k otci je naprosto klíčový pro interpretaci Pradových budoucích činů. Přísná hlava rodiny, povoláním soudce, prosazuje své činy takřka velitelským způsobem a na svého syna klade společně s matkou velké nároky, přičemž tak činí velmi rafinovanými metodami. Amadeu mu dokonce píše dopis, v němž se snaží sdělit alespoň některá ze svých traumat způsobených jejich problematickým vzájemným vztahem. Psaní nikdy neodešle, což připomene (společně s dikcí dopisu) známou událost z biografie Franze Kafky – jeho *Dopis otci*. Na tvorbu tohoto slavného pražského spisovatele nalezneme v textu aluzi více; nejvýrazněji v Gregoriově představě zeměměřiče v lékařském oděvu, jenž „*přemýšlel, jak by mohl lidi na zámeckém kopci pohnout k tomu, aby jej vpustili do*

vnitř“. Kafkův odkaz je vzhledem ke své myšlenkové hloubce nepochybně pro filologa Merciera velmi podnětný.

Introspektivní ladění románů s příznačným hlubokým psychologickým ponorem se nevyhýbá ani otázkám náboženským, které v souvislosti s umístěním převážné části děje do jihoevropského kulturního prostoru nabývají zvláštní důležitosti. Jsou zde ovšem pojednány převážně velmi rozporuplně – Amadeu si sice nedokáže představit život bez vznešenosti katedrál, ale neuznává božskou autoritativní povýšenost s jejím diktátem víry v posmrtnou existenci. Velkou mírou kritiky zahrnuje taktéž patos a kýč. Nicméně je si vědom, že on sám má k patetickému vyjadřování sklony. Kýč považuje za „*nejzáluďnější ze všech vězení... Tyče mřížů jsou pokryty zlatem zjednodušených, vymyšlených citů, takže je pokládáme za sloupy paláce*“. Kritický osten je namířen i proti akademickému světu, vůči němuž má Raimund Gregorius zásadní výhrady. Vzhledem ke svým mimořádným profesním znalostem by mohl na univerzitě přednášet, ale o tituly a posty rozhodně zájem nemá. Vnímá nabubřelost mnohých akademiků, kteří svůj nedostatek empatie a citlivosti pro uchopení literárních děl maskují za nerosozumitelné blábolení přetřžené módními pojmy. Tato smutná skutečnost mu vadí zejména v případě poezie: „*O poezii se nehoví. Poezie se čte. Čte se jazykem. Žije se s ní. Člověk cítí, jak ho posouvá, mění. Jak přispívá k tomu, aby vlastní život dostal formu, barvu, melodii. Nemluví se o ní a už vůbec se z ní nedělá kanónemfutur akademické kariéry.*“

Proti falešnému a krutému světu politiky autoritativního režimu Portugalska v době Salazarovy vlády, jež tvrdě a fatálně poznamená i osud lékaře Prada, jsou v románu postaveny autentické prožívání a melancholie vyjevující křehkost člověka. Proti neúprosnosti velkých dějin drtících člověka stojí privátní sféra nezištné lidské pomoci, jíž je zapotřebí těm, kteří se v rámci odboje dostanou do nesnází a hrozí jim pronásledování, mučení i fyzická likvidace ze strany státní tajné policie. Mercier na mnoha misitech knihy explicitně i implicitně tematizuje

složitost moderní existence, která se v podvědomí vnímavých lidí zpěčuje zjednodušujícím vysvětlením. Ač je mnoho to nás zasaženo steskem a snahou o harmonizaci i idealizaci neradostné reality, je třeba se naučit snášet bolest – i tak může znít jedno z důležitých poselství tohoto díla.

Příběh Amadea Prada představuje drama lidské morálky i lásky. Je zachycen s velkým pochopením pro tajemná hnutí lidské duše, jež mohou člověka dovést na scesti, či dokonce k fatálním selháním, jejichž interpretace jsou ale téměř vždy závislé na úhlech pohledu – z jině perspektivy se totiž mohou jevit i jako akt humanity nezátížené balastem ideologie.

Troufám si říci, že Pascal Mercier napsal román mimořádných kvalit, který sice místy (v některých pasážích) balancuje na hranici přílišné patetičnosti (stejně jako v něm obsažené Pradovy zápisky), ale jen málokdy do jejich nástrah spadne. Moje obavy z plytkosti bestsellerů byly přesvědčivě rozptýleny výrazným gestem spisovatele-umělce, který se nebojí velkých emocí a umí je svým suverénním podáním předat čtenáři. Mercierovo psaní mi atmosférou, některými motivy i způsobem podání připomíná dva z mých oblíbených autorů – Japonce Harukiho Murakamiho a zejména italského prozaika Antonia Tabucchiho. V jeho případě je to především strhující novela (taktéž s politickým rozměrem) *Jak tvrdí Pereira* (1994), která se také odehrává v Lisabonu v období salazarovské diktatury a rovněž byla zfilmována (s Marcellem Mastroiannim v hlavní roli).

Závěrem se s potěšením vyznávám ze svého překvapení a též radosti, že mohu zhodnotit vydání českého překladu Mercierova románu *Noční vlak do Lisabonu* jako literární událost. Už se moc těším i na zhlédnutí filmové adaptace díla (s téměř vždy excelentním hercem Jeremy Ironsem) a také na další autorovu prózu *Lea* (2007), pojednávající o osudech mladé houslistky. Tato kniha byla vydána opět nakladatelstvím Plus – v roce 2012 a v českém překladu Radky Denemarkové.

Pavel Horký



SMÁT SE MODŘE

Antologie modrého humoru
Sestavil a ilustroval Bruno Solařík
Sdružení Analogon, Praha 2012

„Smát se žlutě“ znamená ve francouzštině smát se vlastnímu malému, vzdor tomu, že člověku do smíchu není. Komplementární „smát se modře“ zato poukazuje k modrému humoru a k tvorbě brněnského (post)surrealistického okruhu A.I.V. (Ingr, Jařab, Přidal, Solařík), jehož je právě tento humor hlavní charakteristikou. Okruh vznikl na konci normalizačních let (1987), modrý humor však pro jeho povahu lze vztáhnout už k situacím (předúnorových) let čtyřicátých; už tehdy se po otřesu, jež znamenala válečná zkušenost, v surrealismu – zvlášť právě českém – projevila potřeba revidovat některé jeho rysy ve smyslu odromantizování, větší strážlivosti a zvýšené skepse. Imaginace se víc přibližuje každodennosti, již chtěla dřív radikálně proměnit, její vzepjaté plameny se takřkajíc stahují na minimum (až potom některým postsurrealistickým básníkům splynou s „šedí“ každodennosti).

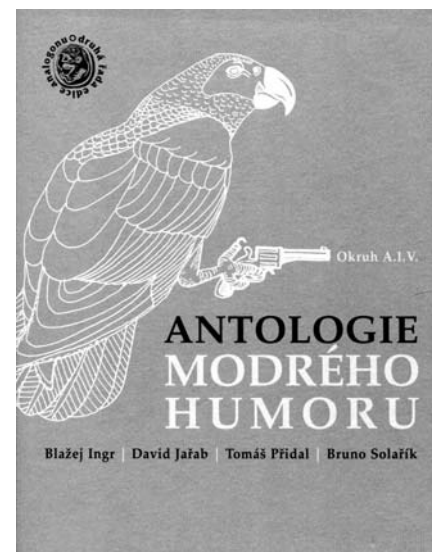
Znamená to i proměnu básnického humoru, jenž k surrealistické tvorbě bytostně patří; v básních Oldřicha Wenzla nebo Karla Hynka či v textech, které Hynek píše s V. Effenbergerem, jako by se do surrealismu vracelo něco z nihilismu původního, dadaismem dosud poznamenaného ducha, jímž jsou poznamenána třeba díla tandemu Breton-Soupault (včetně inauguračních *Magnetických polí*); dada samo je tu přitom uzemněno, ostentativně nonsensové formulace a obrazy ustupují ambivalentnějším, víc matoucím výrazovým polohám. Potřeba

analogického vývoje se ostatně projeví i v nesurrealistických formách humoru, včetně prostých „fórů“; takzvané kameňáky na jedné a Divadlo Járy da Cimrmana nebo Křižovnická škola humoru bez vtipu na druhé straně se v šedesátých letech v podstatě ubírají týmž směrem, k obdobně matoucímu sblížení humoru s mystifikací a s neosobně věcným, bezpříznakovým sdělením.

Tato tendence jistě charakterizuje všechny „černý“ (objektivní) humor, jehož je ten surrealistický odnoží a k němuž se implicitně vztahuje i modrý humor A.I.V., ve snaze přidat k němu další odstín. Pozdní filmy Luise Buñuela, jehož paměti se okruh programově dovolává, jsou ostatně nápadně blízké Effenbergerovým „pseudoscénářům“, psaným rovněž (bez Hynka) už od války a těžším černý humor z podobně perfidního prolínání snové logiky a banálně každodenních situací jako u Buñuela. Ve vlastní tvorbě okruhu se humor rodí zejména z rozporu mezi navozenou situací a jejím vyústěním, respektive mezi čtenářovým očekáváním pointy a tím, co mu je nabídnuto místo ní: dva kmotři, kteří se věčně tahají o touž beranici, jsou za to zastřeleni (Beranice), do krbu, k němuž večer usedne majitel hermeticky uzavřeného zámku, vletí obrovská mince, protože si někdo ze zámku „udělal pokladničku“ (Zámek)... Pointa může spočívat v nečekaném výjevu nebo jen v nepatřičné slovní formulaci, výchozí situace dospívá k rozuzlení jako když hora porodí myš (případně naopak) – nebo jako když se původní velbloud ukáže být komárem. Často tak rozuzlení spočívá v tom, že původně hrůzná situace nebo atmosféra se náhle odlehčí a zbagatelizuje, čekání na horor a apokalypsu vyústí jen do mávnutí

rukou: tanky valící se do města rozdrtí pouze dva roháče (Nešťastná náhoda), zmizení vozíku s jídlem, které mladý svačkář vozí do lepší čtvrti, se ukáže být pravidelnou součástí jeho pracovního dne (Jeden den Mariana Pecha). Modrá barva humoru našich autorů zřejmě znamená i úlevné zaklínání úzkosti co obranu před dusivým ovzduším let, v nichž jejich okruh vznikl.

Třebaže závěry textů chtějí být jen pointami naruby, hrozí jim nicméně totéž, co pointám pravým: důvtipnost vtíravě stavěná na odív, byť byla jaksi obrácena proti sobě samé. Nejpůsobivější jsou tak texty, kde závěr, úlevně rozostřený, spočívá jen v navození atmosféry nebo v nedoslovené evokaci, již může čtenář prodloužit vlastními echy: zatímco uvítací výbor a očekávaná delegace se vzájemně hledají v budově letiště, „vítr se dál prohání po [jeho] pustých ranvejích“ (Čekání); přiopilý hráč na basu hledá před koncertem svůj nástroj, když zjistí, že basa leží v lóži vedle panovnice, pro niž se koncert dává (Dějiny)... Děj tu není jen vtipnou anekdotou, ale i jakýmsi „zepičtělým“ básnickým obrazem, tlumícím logickou demonstraci svým skrytým lyrismem. K takovým polohám také nejlépe přiléhají věty z pořadatelova doslovu, v nichž modrý humor definuje „průnikem smíchu a ohromení“, respektive uchvácení; na rozdíl od „autonomního“ lyrismu nebo naopak



kriticizmu, říká tu, „se zde »romantická« a »kritická« poloha uplatňují naráz“. (Ani to bohužel není zcela nové, obdobným spojením exaltace a skepse definovali svou tvorbu už postsurrealisté mé generace.) Podobnou podvojností jako texty se vyznačují i fotografie, které svazkem procházejí. Zatímco řada z nich působivě využívá „magie“ syrové reality, jejich ostentativně svévolné názvy – v magrittovském du-

chu – jim magičnost zas berou a přetěžují je důvtipem podobně, jako knihu její programově svévolně rozdělení do oddílů (texty Kapitol z lesů se třeba většinou odehrávají v bytech).

Bruno Solařík na závěr v modrém humoru zdůrazňuje jeho neprogramovost, už faktem, že jej představuje zvláštní antologií, mu nicméně programový charakter dává. Právě humor se přitom s programovostí zvlášť těžko snáší, je opravdu silný jen když zůstane spontánní a nestane se výrobkem. Přesto lze říci, že modrý humor patří k nejvýraznějším přínosům českého surrealismu po roce 1968, už tím, čím zepičtění obraznosti, jež představuje, lze mít i za příznačné dobové svědectví. Také v tom „vyřázení otevřených dveří“, kterým jsou mnohé Solaříkovy definice, lze konečně – s trochou dobré vůle – vidět jen zvláštní případ uplatnění modré poetiky...

Petr Král

„NA SEVER. ALEBO DO SLOV“

Jana Beňová: Preč! Preč!
Marenčin PT, Bratislava 2012

Jana Beňová (nar. 1974) patří k výrazným osobnostiam mladšej vrstvy súčasnej slovenskej literatúry a nie je neznáma ani českým čitateľom, v roku 2010 vyšla jej próza *Plán odprevádzania* v českom preklade pod názvom *Café Hyena* vo vydavateľstve Paseka. Beňovú môžeme zaradiť k autorskej generácii, ktorá je v slovenskej próze momentálne jednou z najviditeľnejších. Nech už do nej (okrem samotnej Beňovej) zaradíme napr. Vladimíra Ballu, Svetlanu Žuchovú alebo trebárs aj Moniku Kompaníkovú, zistíme, že sila ich „generačnej“ autorskej výpovede tkvie (možno trochu paradoxne) v exponovanom individualizme silných osobností, ktorý (aspoň na prvé čítanie) nemá spoločné styčné body: každý z nich tak pretvára a konštruje realitu textu podľa vlastných pravidiel a ich obrazy sveta sa aj preto vzájomne nereplikujú, ani neprelínajú, ale paralelne koexistujú vedľa seba, vytvárajúc viacúrovňový odraz „živej“ skutočnosti. Písanie Jany Beňovej pôsobí v danom autorskom priestore subtilne, vo svojej krehkosti možno až placho, akoby jeho „tón“ nebol dostatočne dôrazný a rezonoval vo vedomí poslucháča iba ako echo. Toto zdanie môže byť viac než klamlivé, ak si uvedomíme, že súradnice jej próz vychádzajú z hĺbky ľudského vnútra, sú fragmentarizovaným odrazom psychického a emocionálneho prežívania postáv, ktoré (navzdory jemnej poetickej štylizovanosti) vnímame ako prirodzené a autentické, späté s empirickým svetom. Autorka v sebe stále nezaprie poetku, veď do literatúry v deväťdesiatych rokoch vstúpila tromi básnickými zbierkami. Vo svojej ostatnej knihe *Preč! Preč!* (ktorá je súčasne románom aj básnickým pásmom) dejovú rovinu rozprávania Beňová štylisticky ozvláštnila rozčlenením vetnej stavby textu na jednotlivé segmenty, vďaka čomu rozprávanie nepô-

sobí ako súvislý lineárny text, ale ako sled asociatívnych výjavov a obrazov. Vizualizáciu dejovej zložky rozprávania sa jej podarilo myšlienkové poslanstvo príbehu sprítomniť novým spôsobom, v čiastočne obrátenej perspektíve medzi textom a čitateľom. Preto, ak sa spolu s hlavnou hrdinkou Rosou nástojčivo pýta, kam ujst pred strachom z nehybnosti, môžeme sa pokúsiť namiesto nej odpovedať: „Na sever. Alebo do slov.“

Dejová línia prózy Jany Beňovej nie je nijak zvlášť komplikovaná: hlavná hrdinka Rosa, odrastené dieťa Hlavnej stanice, zamrznuté kdesi v polčase života bojuje vo svojom vnútri s naliehavou túžbou odísť, čo najskôr uniknúť z reality, ktorá ju svojou prázdnotou ohlodáva a ničí: v jej chápaní únik znamená predovšetkým oslobodenie z „umrŕveného“ partnerského vzťahu, z ktorého sa v predtuche konca stala útrpná agónia a pri živote ho držia už len súcitné spomienky. Ako protipól nehybnosti, citovej ustrnutosti, vystupuje práve Rosino nepokojné vnútro, poháňané do úteku spaľujúcou vidinou nového a nepoznaného, za ktorým tušíme nielen (znovuobjavenú) vášeň, vyjadrujúcu prirodzenú potrebu splynutia, ale aj celkové ozdravenie hrdinky. Od tohto momentu sa táto próza, odhliadnuc od jej transparentnej dejovej štruktúry, pred čitateľom roztvára ako súboj (zdanlivo) protikladných elementov vo vedomí človeka, zápasiaceho s dilemou: Ostať alebo odísť? A ako ďaleko vlastne?

Najväčší zážitok text poskytnie, ak ho čítame v horizontálnej rovine, v metaforickom kóde obrazov a impresií. V ňom autorka presvedčivo stvára statickú, ale aj dynamickú rovinu vzťahov, medzi ktorými je hlavná hrdinka „zakliesnená“. Dynamický pól existencie, to je v chápaní tejto autorky predovšetkým hlboké precítenie energie pohybu, ktorú chápe v intenciách poetiky vitalizmu ako prejav života. Dôležitý je pritom nielen pohyb po zahmlenej „krajine duše“, do ktorej sa Rosa občas v zamyslení schúli a cíti sa pritom „ako v idúcom

vlakú“ (s. 67), ale aj celkom konkrétny akt vonkajšieho presunu z miesta na miesto, teda ako trajektóriu trasy, pretože aj na nej sa mení topografia vonkajšieho aj vnútorného sveta. Pohyb ani samotný odchod však u Rosy nie je trucovitým gestom z rozmaru, ani egoistickým odmietnutím nerealizovaného citu. Beňová ho vyobrazuje skôr ako obsedantnú túžbu po raste a naplnení, v ktorej sa vyvrcholenie snúbi s upokojením a prinavrátením zmyslu: je si pritom vedomá faktu, že tento proces častokrát nemá racionálne zdôvodnenie a jeho inštinktívnosť možno najlepšie vyjadriť intenzitou zmyslov. Jej text je aj preto vyskladaný z miniatúr, každá z nich však akoby hovorila sama za seba a v sémantických šifrách odkrývala jednotlivé vrstvy Rosinej osobnosti. Je zároveň osamelým dieťaťom, dychtivo načúvajúcim zvukom odchádzajúcich vlakov, ochromenou bábkou v nalomenom vzťahu bez svetla, aj žiadostivou oddanou milenkou „nového“ muža, ktorého si vysnívala, lebo vie, že „niekde pre ňu rastie. Z rovnakej hmoty, tožného materiálu, z jej vlastného rebra. Z vagíny, sliznic, pier, jazyka, slín a štipky hliny z vinohradov. Rastie z najskrytejších a najjemnejších častí mňa samej. Divé mäso. Moja vlastná túžba“ (s. 45).

Vizuálne metamorfózy vzťahovej intimity prekračujú rámec pohybu a smerujú k impresii vzťahu v podobe krajiny, bezhraničného horizontálneho priestoru, s vlastným (alegorickým) poslanstvom. Kým vo vyobrazení vzťahu Rosy a Cormana pulzuje „živá“ vitálna energia opätovanej vášne a ich spoločná cesta je len dekoratívnou kulisou netrpezlivo očakávaných stretnutí, omnoho zaujímavejším sa javí mýtický priestor situovaný ďaleko za hranicami severu, ktorý si Rosa uchováva sama v sebe a privoláva vo chvíľach samoty ako zdroj vnútornej sily. Mytologická sémantika vzdialeného prostredia, jeho prírodných a kultúrnych symbolov, dráždi inakosťou a je nielen presvedčivá, ale aj inovatívna (ak v nej napríklad vnímame sobie stádo ako

symbol divokej prírodnej maskulinity alebo príbeh o Snehovej kráľovnej ako alegorickej vyjadrenie nevyrovnanosti ženského a mužského elementu). Fascinácia severom navodzuje dojem, akoby Rosa čerpala rozhodnosť a odhodlanie z vecí, ktoré sa na prvý pohľad zdajú studené, ostré, nepríjemné na dotyk a mäkkosť a hrejivosť ľúbostného citu bola pre ňu cudzia. Že tomu tak celkom nie je a ani jej citové väzby k milencovi Cormanovi nie sú úplne jednoznačné a pevné, dokrešľuje druhá vzťahová rovina príbehu – zanikajúci cit medzi Rosou a Sonom. Ten sa postupne vytráca, no nevedno kam, mizne potichu a nenápadne, prehľbujúc medzi partnermi nepatrný, takmer nepostrehnuteľný odstup, prerastajúci do odcudzenia. Pre Beňovú je citový nesúlad znamením narastajúcej disharmónie maličkosti a detailov, zvláštného stavu, keď sa z jedného celku odrazu stanú dve autonómne časti, ktoré k sebe nepriliehajú. Son sa pre Rosu mení zo živej bytosti na spomienku, no zdá sa, akoby sa jeho obraz napriek tomu v jej vedomí nestratil, iba premiestnil do priestoru pamäte a tam nadobudol nové (nečakane ostré) kontúry, ožiarené zvláštnym „poloslepým“ svetlom. Čas spoločne prežitých rokov v nej tak žije aj naďalej a napriek snahe sa od neho nedokáže odpútať a úplne sa oddať novému vzťahu. Ak však jej „silochiara citu“ nie je jednoznačná a nedokáže ju usmerniť tak, ako by si sama želala, je namiesto otázky, či je pre ňu útek ozajstným vykúpením, alebo len dobrodružnou cestou niekam. Beňová nedáva jednoznačnú odpoveď a rovnako ako v celom texte, aj v jeho završení sa spolieha na magickú reč obrazov a na to, že čitateľ dokáže dešifrovať aj ich biele miesta. Napriek tomu, že jej text pôsobí veľmi vzdusným, až rozplývavým dojomom a jednotlivé myšlienky sú v ňom doslova roztratené, je veľmi intenzívnou, senzitivnou výpoveďou o láske, sklúčenosti a tichu, ktoré nelieči, ale ubližuje.

Lenka Szentesiová

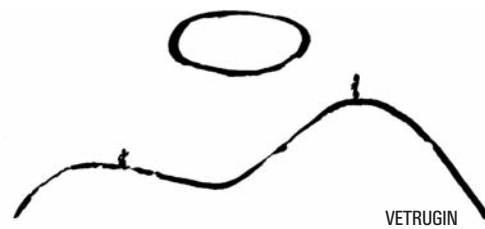


Vyčetla mi básnička, nakladatelka a ekologická aktivistka Věra Bartošková z Duchcova-ghetta, že ačkoli krutě či snad srdceryvně malují písmenkou polívkou hnusu svou vísí Českého středohoří přetátého betonem dálnice, nic jsem proti tomu neudělal. Fakt je, že Věra Bartošková se činila hodně – já však napsal lepší báseň. A za pár desítek let, až bude všude litéj beton, budou mít všichni před očima mou báseň a na nějaké ochránce toho, co stejně mělo zaniknout, si nikdo ani nevzpomene.

Miroslav Balaščík nastínil v *Hostu 2/2013* v článku *Politika umění* thesi, že státní podpora kultury by snad byla lepší, kdyby umělci byli „společensky a politicky aktivnější“. Myšlenka je to jistě hezká. Nelze se trvávat na dobytých kótách Parnassu! Nicméně Miroslav Balaščík píše: „...překonání letitý odpor ke společenskému angažmá a uchopit společenské otázky jako jedno z regulérních témat.“ A po této větě – a budu jistě napaden, že jsem ji vytrhl z kontextu – mnou otrásl strach, že se vrací doba kádrováků a politických plků a sviní a hovad nevidaných. Tato věta do dějin literatury nevejde, neboť žádné dějiny literatury být nemohou. Mirku Balaščíku, ptám se tě jako člověka, kterého si vážím, vypustil bys větu, kterou jsem výše uvedl, v roce – ať plácnu – 1999? A zde si opravdu můžeme říct všechno, o literatuře a umění – a i kdyby tvá slova byla určena ministerstvu, ano, pro nás pracovníky na roli kulturní, ministerstvu kultury, tak smrdí. Nuže, zatím počkám. Věřím, že v *Hostu* čtou *Tvar* a dočkám se odpovědi.

V mezičase vám vypovím svůj životní příběh. Po čtení poesie na Žižkově jsem složil svá perka v bytě kamaráda, kde se nacházela nahá Němka ve spacáku. Naznačovala cosi o velkém obtěžkaném pupíku, i dal jsem dokupy: „*Kein Angst. Ich bin Professional!*“ Večer jsem ji doprovodil na holešovické nádraží. Rozloučil jsem se s ní slovy: „*Kind – das beste čechiše suvenýr!*“

Zapřisáhl jsem se, kdo slova *diskurs* a *gender* použije, bude proklet. Slovo *diskurs* snad dnes zúročí jen montážník z Uničova, *gender* však je teď třetí holčičí pohlaví. Reaguji nyní na Jiřího Peňáse a jeho článek v *Lidových novinách*, neboť je konečně na čase toto téma prozářit. První můj a zcela správný dojem byl to, že Peňás se mýlí: Současná vysoká prosa psaná ženami naprosto není iracionální a intuitivní, naopak je založená na racionální úvaze a odhadu situace. Iracionální byli básníci. Ano, ti básníci, kteří vládli brutálním světem poesie. A není snad teď na čase, přátelé, se toho světa vzdát? Nechápu, proč Peňásův článek vyvolal tolik emocí. Umění je tuším jediné místo, kde jsou si muži a ženy rovni ve svých možnostech, a to jen díky tomu, že není a snad nebude regulováno Evropskou unií, která žádnému z obou pohlaví nedává přednost. Domnívám se, že každý oponent Peňásova článku užije slovo *gender*. Eva Klíčová slovo *gender* užila alespoň tucetkrát. A to přesto, že v *Hostu* č. 2/2013 napsala, myslím, vůči mužské většině vstřícný článek, ve kterém však rafinovaně zmínila existenci typů jako „*muž – spisovatel a udatný odhalovač nepřijemných pravd*“. Ano, jsou to klišé, ale je kurva taková ironie nutná?



Měsíc byl tak divně a tys byla tak daleko

Obul jsem se nedávno do horkou jehlou šité recenze na Svatavu Antošovou od Víta Kremličky, on však mrštně odpověděl – zdánlivě zcela mimo mísu – tajto: „*Autor se s tím patlá, roční a všelijak to rozvláčně natahuje, ač to má být vyjádřeno stručně a svižně, aby už čtenář mohl spěchat a hnát se za další novinkou!*“ Nedalo mi to a pročetl jsem čirka za týden všechny anotace, recenze a kritiky v *Hostu*, *Tvaru*, *czechlit.cz* a virtuálních časopisech za poslední měsíc. Abych mluvil přesně, byl to snad Kozelka, který řekl, že je přebásňováno? Jsou to spojité nádoby: čtenáři–autoři. Jedněch ubývá, druhých přibývá. Díky, nebo snad *kvůli*, internetu se každý cítí být povolán ku psaní. A jak řekl Herbert Quain: „*Nikdo nechce být zavázán svým současníkům.*“ Proto se moc nečte, ale o to víc píše. Jako se v jiných komunitách víc hulí, ale o to méně píchá.

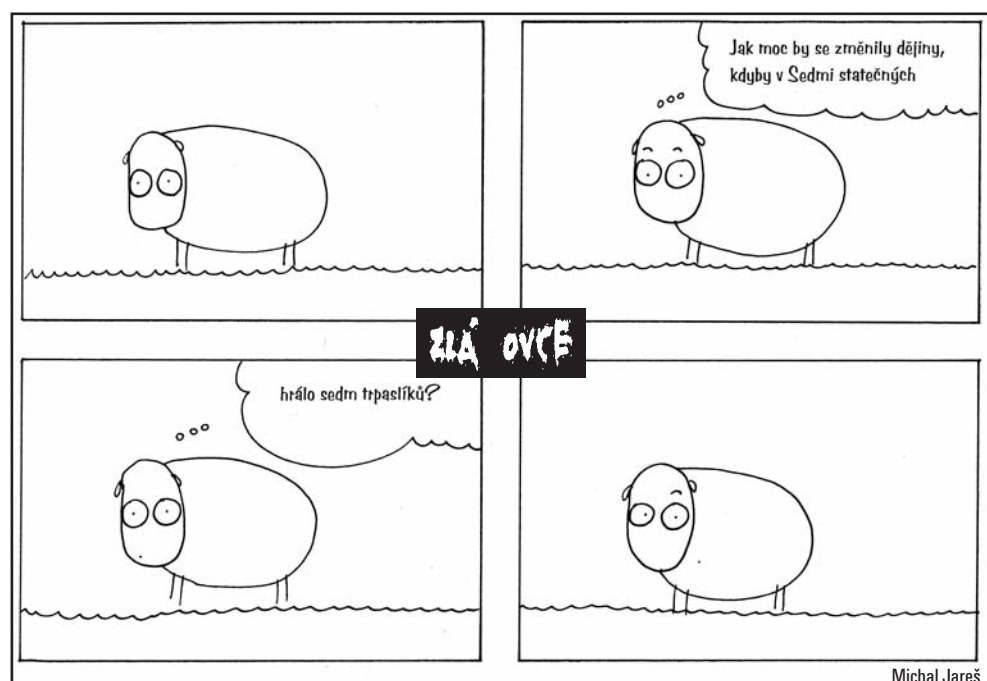
Vše jsem bedlivě uvážil, jak je to ostatně mým zvykem, a vím, že HLAD NIKOHO NENASYTÍ. Všechny knihy na světě kupuji

ženy nebo změkčilé varianty mužských vampů. A my zde vedeme polemiky, co tohle a támhleto. To silné bude oslyšeno. To divoké bude smeteno. Ženský hlas zanikne v halasu píčovín, přestože se zdá, že právě teď je slyšet. Tím chci vyjádřit naději, že v každém z nás je kus účetního i kus Emily Dickinsonové, tedy že kalhotky, slipy a trenky si to jednou rozdají v pravém boji.

Nechodit jen do paláců, ale i do chalup – to mě napadlo jako lék na českou mýdlovou múzu, tedy nemilovat jen krásné hospody, ale i lokály páté a šesté kategorie. Přesvědčit lidi právě tam, že literatura má smysl. Číst maníkovi v hospodě na kraji jámy X básně Ludka Markse. Sám sobě číst v holešovickém nonstopu přísného Víta Janotu, ano, v Praze proti ránu. Budovat zdola obrozenecký mýtus. Není zde místo na povídky, ale je tu zájem – který mě zatra těší.

Dříve než jsem navštívil Brno a *Skleněnou louku* a poprvé v životě mluvil s Moravany, měl jsem o nich promalé mínění. Bylo to kvůli mé matce, která je považovala za sadilky a pakosty. Léta plynula, a zatímco můj kamarád Radek Fridrich Engelein na jejich výšce pohořel, já složil maturitu z tolerance a všeslovanských obětí věcí. Nyní jsem však vlastníkem Jana Blahoslava *Grammatiky české* a vím, že „*Moravané ačkoli českým jazykem mluví, však ne tak pěkně a slušně vyřikají slova někteří.*“ V dalších glosách nazývá je Moravci: „*Čechové řkou pěkným slovem Hlemejžd: Moravci mrzutě Slimák.*“

Patrik Linhart



OHNIŠKO

MILION ODTÍNŮ ŠEDI

Pravou drží se tyče, v levé drží tlustou vázanou knihu. Její (té knihy) desky dokonale ladí s její (ženinou) vizáží. Barvou i názvem. Elegantní čtenářka... Taková „apetýtlích“, jak o princezně říká hezky Arnošt Goldflam v jedné mně tuze milé filmové pohádce podle Karla Čapka. Nenápadně (tak, že o tom neví, nebo si to aspoň myslím) rekognoskuji: tmavošedé kozačky na středně vysokém černém podpatku; šedočerné obtažené rifle bez stupid cvoků a umělých děr; černá bunda s šedým kožešinovým límcem; černá kabelka s šedou texturou; mikádo, jaké nosívala blahé paměti Nico; bledé pěstěné ruce; višňově rudé nenalepené nehty, tak akorát přerostlé přes bříška prstů; žádný

prsten ani pírcink; rtěnka odstín poraněná ústřice. Přemítám nad její lateralitou: držel bych tak těžkou knížku v levé a pravou držel se tyče, nebo naopak? Překvapuje mě (přesněji zcela mě to zaskočí), že si vůbec nejsem jistý. Je možné, že se tak málo znám? Je. Musel bych si to vyzkoušet. Musel bych v tramvaji číst co ona, a ne furt jen potěkávat voyerskými čidly. Doma pak gúglím, co že to vůbec... a jéje. Strhující erotický román o temných touhách v každém z nás! Milióny prodaných výtisků! Světový poprask. Ženy už vědí, co chtějí. I ona konečně. A já nic netušil. Co nadělám. Všechno se v jednom těle holt stihnout nedá. Vždyť ani nevím, kterou rukou bych se – číst co ona – držel tyče.

Milan Ohnisko

VYSOKÉ PODPATKY

PRESTIGE ČESKÉ LITERATURY

Literatura i kniha je rodu ženského. Má proto naplňovat genderové stereotypy? Být poddajnou, tichou, milou? A v koutě čekat, až si jí někdo všimne? Registrované partnerství Magnesie a Litery zůstává věrně už dvanáct let. Magnesia je hrdým partnerem českého filmu. A literatura veřejnou nevěru tiše trpí. A navíc své dceřiné ceny nabízí k páření s dalšími marketin-gové úspěšnými jmény.

Seifertovu cenu bychom už měli, proč tedy nemít Literu Seifertové? Daj-li me-

dajli už není, oč tu běží. I vražda potřebuje reklamu, jak ví lord Petr. A nakladatelství jedné autorky, jehož jméno se shoduje se jménem manželovým, též. A vůbec nevádí, že to s tou cenou nakonec nevyšlo. V portfoliu sponzora by byl ještě Zelený Raoul. Škoda, že nezaskočil.

Spojovat literaturu se jmény autorů se doposud moc nevyplácelo. Nobel či Hlávka zanechali nějaký odkaz, ale čekat sponzoring od Ortena... V době, kdy každý rok hrajeme jinou hokejovou ligu ve stále přejmenovávaných arénách, přece mohou měnit jména i literární ceny. Eko-

nomie prestiže si žádá své. A nejde jen o cenu a finanční prémii, jež ještě loni připadla jen hlavnímu vítězi. „*Hlavním efektem cen je však násobné zvýšení prodeje oceněných knih,*“ zdůrazňují organizátoři Litery. A k tomu lze dojít různými cestami.

Fotbalu a hokeji svědčí pivo, kultura si má vystačit s vostrou vodou. Poručte si liguere a trochu se odvažte! Objev roku by mohl být přejmenován třeba na Madeta Price a dostatek mléka pro literární holo-brádky by byl po dobu jednoho roku zajištěn. Cenu pro překladatele by zaštilil

velký hráč na poli logistiky. Automobil jako prémii v této oblasti opravdu nikdo nečeká, ale takové ČD Cargo by mohlo vítězi poskytnout... kilometrickou banku. Poezii by mohl sponzorovat Metrostav. Obuvnická značka Prestige by možná dál došla v partnerství s českou prózou. A nakonec proč se zříkat jmen žijících autorit? Cena Milana Kozelky pro největšího z... by mohla být spojena s ozdravným pobyttem v rodišti básníka – lázních Kyselka.

Vaše Melissa Pink

Ročník XXIV. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky, Státního fondu kultury České republiky a Nadace Český literární fond. Šéfredaktor Adam Borzič. Redaktoři Roman Kanda (zástupce šéfredaktora), Svatava Antošová, Wanda Heinrichová (recenze) a Michal Škrabal. Tajemnice Andrea Bláhová. Korektorka Petra Patáková. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Adresa redakce: Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, telefon 234 612 398, 234 612 399. E-mail: redakce@itvar.cz. Redakci nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Podle grafické osnovy Lukáše Pertla úprava, sazba a zlom programy QuarkXpress 7.5 a Adobe Photoshop 7 CE Stanislav Dvorský. Tisk Calamarus, s. r. o., Praha. Rozšiřuje A. L. L. Production, spol. s r. o., První novinová společnost, a. s., Mediaprint & Kapa Pressegrasso, spol. s r. o., MediaCall, s. r. o., a redakce. Předplatné ČR: Call Centrum, tel. 234 092 851, fax 234 092 813, e-mail: predplatne@predplatne.cz, http://www.predplatne.cz; redakce Tvaru. Předplatné SR: L. K. Permanent, s. r. o., P. P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel. 00421 7 44 453 711, fax 00421 744 373 311. Objednávky do zahraničí: A. L. L. Production, spol. s r. o., Hvozdčanská 3-5, Praha 4 a redakce Tvaru. Předplatné může být hrazeno v eurech. Distribuce pro nevidomé: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR – SONS – Na Harfě 9, P. O. Box 2, 190 05 Praha 9, tel. 266 038 714, http://www.brailnet.cz

2013/06

www.itvar.cz • MK ČR E 5151 • ISSN 0862-657 X • F 5151 46771 • 30 Kč • 21. března 2013

tvar
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK