karel piorecký: mezi útočištěm a útokem str. 6
martin langer vzpomíná na miloslava chlupáče str. 10
čtenář poezie milan urza str. 11
petr poslední: „květňáci“ a herbert str. 12
autor quijota ivan matoušek str. 15
ukázka z románu gabrielly håkanssonové str. 16
verše petra dapita a josefa hrubého str. 18 a 19

08/01/2009, 25 Kč
www.itvar.cz

tvar
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK
09 01

ostrov je přesně to, co potřebujeme

ROZHOVOR
S IVANEM MATOUŠKEM

foto Tvar

Ivan Matoušek se narodil 28. července 1948 v Praze. Vystudoval chemii na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy, poté byl zaměstnán jako výzkumný pracovník v Ústavu fyzikální chemie a elektrochemie Československé akademie věd a pak ve Výzkumném ústavu pro farmacii a biochemii, který se roku 2000 stal součástí firmy *Léčiva*. Zabývá se také malbou a grafikou. Žije v Praze. Vydal básnické knihy *Album* (*Mladá fronta*, 1991) a *Poezie* (*Triáda*, 2000), prózy *Nové lázně* (*Mladá fronta*, 1992), *Autobus a Andromeda* (*Kdo je kdo*, 1995), *Mezi starými obrazy* (*Votobia*, 1999) a romány *Ego* (*Torst*, 1997) a *Spas* (*Triáda*, 2002); nakladatelství *Triáda* chystá jeho nový román *Adepti*.

Můžu už zapnout diktafon?

Já jsem ale dlouho žádný rozhovor nedával. Tak abych třeba znenadání nezjistil, že mě nebaví odpovídat.

Po dlouhé době by tě to zrovna mohlo bavit, ne?

Ale taky jsem zestárl, nemám bývalý zápal. Naposledy jsem hovořil se zápalem v časopise *Těžkoříct*. Nečetlas to náhodou?

Četla.

Zapomněl jsem, že dělají rozhovor oni se mnou. Vyptával jsem se jich, kdo jsou a co dělají. Až asi ve čtvrtině se jim to teprve podařilo zvrátit a převzali iniciativu oni. Což jsem si ale uvědomil, až když jsem to četl.

My jsme spolu dělali rozhovor naposledy v roce 2002. Od té doby se ti přihodilo dost věcí. Dopsal jsi svůj zásadní román *Adepti*, svůj zatím poslední vydaný román *Spas* jsi ve věži na FAMU postupně celý přečetl lidem (čtyřicetihodinový záznam existuje v několika exemplářích) a kromě toho jsi opustil své zaměstnání v továrně na léky.

To jsou samé soukromé záležitosti. To víš akorát ty, že jsem dopsal román.

Nepřeháněj, vyšly z něj ukázky.

Mám starost, zda vyjde celý. Teď zaměstnávají *Adepti* moji fantazii tímto způsobem. Vím, že s vydáváním knížek jsou problémy, nicméně nakonec všechny vyjdou. Aspoň tak usuzuji z nepřeberného množství knih na knihkupeckých pultech. *Adepti* ale představují, alespoň z pohledu mého egocentrismu, jedinou knihu, která vyjít nemůže. Samozřejmě si kladu otázku proč. Z transcendentního hlediska, které je mi vlastní, ani vlas na zem nespadne bez Boží vůle. Takže jak by neměl mít prsty v románech. Říkám si, že vydávání *Adeptů* možná odkládá, abych nebyl zklamaný. Vyjdou, *a zase nic*. Očekávání je vlastně milosrdné, protože, jak jsi říkala, větší román už těžko napíšu.

To jsi říkal ty v našem minulém rozhovoru před šesti lety.

Tak vlastně já… Teď kdyby *Adepti* vyšli, *a zase nic*… I když otázka je, co by mělo být to *něco*. Není vlastně pošetilé si *něco* vůbec přát? Zkrátka text *Adeptů* už je dva roky hotový. Pracoval jsem na něm devět let.

Svým způsobem je to příjemné, ne? Mít pro svět připravené překvapení. Něco jako nerozbalený dárek.

Ano, takhle už jsem si zvykl. Nikam nespěchám. K loňské žádosti o dotaci přiložila *Triáda* posudek od Eriky Abrams, která v něm psala, že by ráda s tímto románem seznámila Francii. Takže aby k tomu náhodou nedošlo, byl příspěvek na *Adepty* tak malý, že byl nepoužitelný.

Kdybychom se ještě vrátili k přečtení *Spasu*. Co ti tato zvláštní zkušenost přinesla?

Všem, kteří něco napíšou, bych doporučoval, aby svůj text četli nahlas. Ti, kteří se

…4

Lev Nikolajevič Tolstoj

Krysy a vejce

Dvě krysy našly vejce. Chtěly si je rozdělit
a sežrat; tu vidí,
jak letí vrána a chce jim vejce sebrat.
Rychle rozvažovaly, jak vejce před vránou
odtáhnout.
Nést je? Ale jak se ho chopit?
Kutálet je? Může se rozbít!
A hle, jak se rozhodly: jedna krysa chytila
vejce tlapkami
a lehla si na záda a druhá ji vzala za ocas
a jako na saních
odtáhla vejce pod zem.

Tolstoj dětem
(Lidové nakladatelství, *1983*),
přeložil Jaroslav Kojzar

9 770862 657001 01

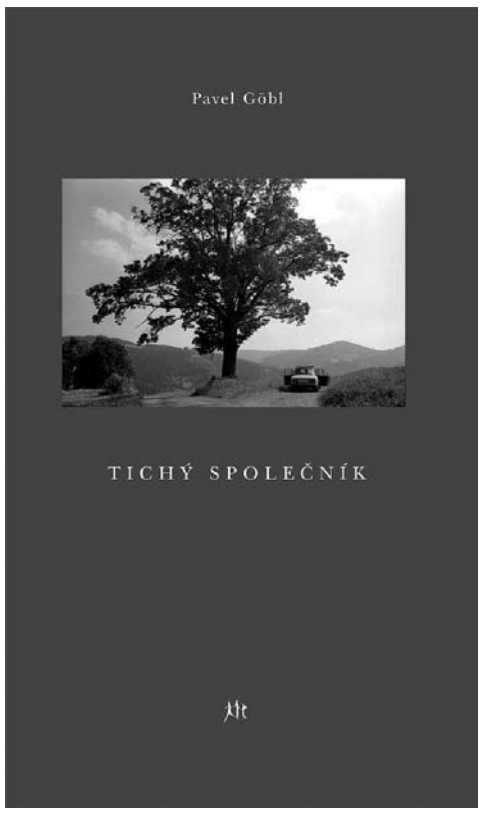
NEURAZÍ ANI NENADCHNE

1 Krátké shrnující texty, jež mají knihy za a) stručně charakterizovat, a zároveň za b) dobře prodat, jsou svérázným stylistickým útvarem. Objevují se většinou na záložkách a jsou zpravidla také tím jediným, co se lze o dosud nerecenzovaném kousku dovědět na internetu. Obvykle jde o texty chlubivé, nadsazené, účelové. Nenápadná zelená knížka, literární debut scenáristy Pavla Göbla *Tichý společník*, je jednou z výjimek: text, který ji doprovází na internetu, je víc než výstižný: označuje ji za *„pastorálně rurální story (…) z rodu divokých včel, plácaček, čepicí“*, jejímž tématem je *„náboženskost, rituál a tabu v našem dnešním světě“* a která je představená *„z odlehčeného úhlu pohledu vesnického pobudy“*. Jak tento text, tak celá kniha se ničím nechlubí, nehraje si na to, co není, a drží si solidní úroveň.

Kdo zná film *Divoké včely* či *Ještě žiju s věšákem, plácačkou a čepicí*, u něhož se Göbl podílel na scénáři a režii, ví, že předností takovéto prózy nebude strhující děj. *Tichý společník* ukazuje svět (ne)všedních lidských osudů, postav spojených místem, vzpomínkami a vztahy, které jsou více výsledkem rezignace než chtění. Nejbizarnější z nich představuje svérázný Mira Malina, který má v sobě kus z místního šaška, vyvoleného blázna a vyděděného ožraly, ale i sympatického pohodáře, proplouvající životem v houmlesácké svobodě a nepřizpůsobivosti.

S Mirou Malinou se tu potkávají další postavy, více či méně podrobně načrtnuté, které si prožívají svá malá, tichá životní dramata a prohry. Jeho dávná kamarádka Lenka je starší rozvedená žena, hledající rovnováhu ve svém životě pomocí taj-či a starých vzpomínek; společníkem v jejím osamělém životě je pouze stárnoucí nemocný otec. Kultivovaná překladatelka Lenka, přitahovaná problematickými muži, se sblíží s lehce retardovaným hrobníkem Fandou, který žije se svojí věčně opilou sestrou Mařenou v polorozpadlém domě, určeném kvůli stavbě dálnice k likvidaci. Mira platonicky miluje Petru, s níž laškuje o zplození nového proroka, byť ví, že u ní nemá šanci. Více se však sblíží s její dcerou Helenkou, nucenou strávit dětství v dětském domově a posléze utíkat z domu před matčinými avantýrami k Fandovi do márnice. Galerii postav doplňují agroturisté, členové obecního zastupitelstva, Lenčin bývalý manžel, televizní štáb a další. Jejich cesty se protnou v několika kuriózních i tragických situacích: Mira jakožto pomocný hrobník navrhuje řešení nedostatku místa na hřbitově pomocí revolučního pohřbívání nastojato, což v obci vyvolá debaty o smyslu smrti, víry a rituálů v lidském životě. Lenčin otec by se zase rád podíval do vesnice svého mládí, která nyní leží na dně přehrady, ale jeho astma mu to nedovoluje. A Fanda s Mařenou se marně brání demolici svého domku. V závěru knihy se jejich snahy protnou a příběh, zprvu jednoduchý a nijak nevybočující z všedních každodenních starostí, končí smrtí několika postav.

Jakkoli v sobě téma smrti nese velký dramatický potenciál, nelze říct, že Göbl napsal příběh strhující, tragický, drásavý. Mnohem



více se k němu hodí adjektiva nenápadný, skromný až outsiderský. To je výsledkem Göblova vypravěčského stylu a metody, v níž se nezapře scenárista a šikovný stylista, který používá přirozeně působící dialogy (a v případě Miry kuriózní monology), psané fonetickou moravštinou (*„Posadí se a osloví Petru: »Šťastná noc, kdy sem sa včera tak ožrál, až sem nedošel dóm. Jak ti říkajú, princezno? « Petra ví, že ji zná: »Petra, Miro, Křenková.« »Toš to né, to sa nehodí pro princeznu izraelskú, kterú sa staneš po mojem boku! Udělám výjimku a nějaké lepší jméno ti vymyslím… časem.«“*, s. 15). Prokládá je technickými popisy postav i okolí, jež jsou v jednoduchých, stručných větách dovedené do nejmenšího detailu (*„Na chodníčku před domem se zastaví a zahledí do kraje. Beton pod jeho holínkami je rozpukaný hliněnými žilkami a prorostlý trsy trávy. V průhledu mezi dvěma vrchy se zaleskne temná zatáčka noční řeky. Měsíc je skoro v úplňku. Zavyje na něj. Psík se k němu přidá. Nato se v kuchyni rozsvítí světlo.“*). Díky neosobnímu vypravěči – oku kamery, pečlivě snímajícímu napětí v tváři stejně jako kamínek u cesty, však jeho stručně načrtnutý příběh působí spíše jako sled plastických obrazů. Čtenář tak nemusí příběh osobně prožívat, ale spíše se na něj dívá jakoby zdálky: stojí spolu s vypravěčem za kamerou a nezaujatě sleduje hemžení postaviček před ním.

Autor zřetelně umí psát, což jeho prózu staví mezi to lepší, co současná prozaická produkce nabízí. Daní za jeho styl vyprávění však může být jistá odosobněnost, odstup od příběhu, který hrozí přerůst až v čtenářskou lhostejnost a nezájem. Kniha je tak spíše dobrým základem pro scénář, podle něhož se prý nyní natáčí film.

Göblova próza osloví určitý typ čtenářů, naladěných na stejnou vlnu. Ty ostatní neurazí, ale ani nenadchne. Možná autora čeká jednoznačný úspěch až za film, možná ne. Ale za pokus to stojí.

Alena Fialová

POLAPENÝ A KRÁSNÝ SMUTEK

2 Režisér a scenárista Pavel Göbl (nar. 1967) na sebe před třemi lety upozornil filmovou adaptací úspěšné divadelní hry René Levínského *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*. Novelou *Tichý společník*, již na sklonku loňského roku v edici *Česká slova* vydalo nakladatelství *Dauphin*, literárně debutuje.

Poetický příběh ze současnosti shrnuje události sedmi podzimních dnů, které významně zasáhly do životů obyvatel jedné nejmenované jihomoravské vesnice. Většině z těch, které poznáváme, schází podstatná část zázemí: partner, děti, střecha nad hlavou. Vedle svých soukromých trampot sdílejí místní i jednu tragikomickou peripetii veřejnou: nedostatek místa na zdejším hřbitově se rozhodli vyřešit neortodoxně pohřbíváním mrtvých vestoje, do vyvrtaných děr. Bohatě zalidněnému prostoru vyprávění dominují postavy vrstevníků Lenky a Miry. Oba na prahu čtyřicítky shodně trápí své rodiče přežíváním v rodném domě, bez vlastní rodiny. Tím ovšem jejich podobnost končí. Ona se teprve nedávno vrátila po krachu manželství domů z Prahy. Práce překladatelky jí dovoluje domov téměř neopouštět, volný čas dělí mezi cvičení taj-či, hudbu a péči o nemocného, dávno ovdovělého otce. Miru konflikty s jeho otcem často nutí přespávat mimo dům – například v márnici. Mira se totiž vedle drobných výpomocí živí jako hrobník. Jeho posledním životním úspěchem nejspíš bylo hezké maturitní vysvědčení. Žvavý povaleč a alkoholik aktivně přináleží k společenskému životu obce, jejíž centrum tradičně představuje místní hospoda. Z úst tohoto vagabunda přitom splývají poetické a košaté monology, odkazující k proudům promluv hrabalovských postaviček: *„Toš to né, to sa nehodí pro princeznu izraelskú, kerú sa staneš po mojém boku! Udělám vyjímku a nějaké lepší méno ti vymyslím…“ (…) „Já vím, maturovál sem se samýma jeničkama na lesnickéj průmyslovce, ztepilým bukem jsem mohl byt,“ pobaveně ukáže sám na sebe, „a teď, jak povidáte, plevelná dřevina je ze mňa, výstraha lidstvu před démonem alkoholu.“*

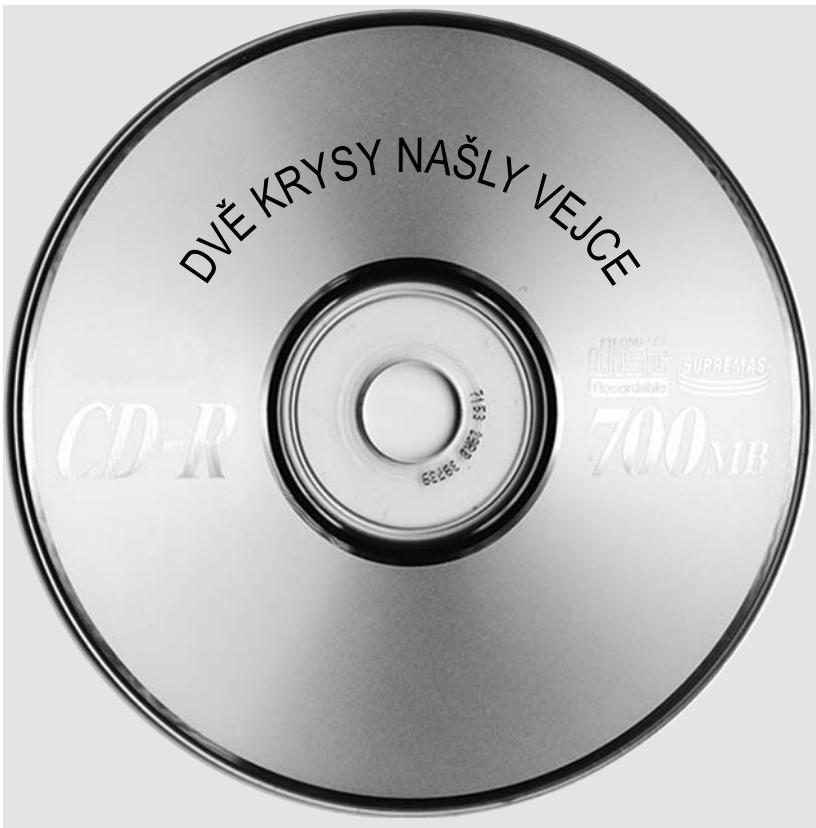
Na tomto střetávání a konfrontování protikladů, vysokého a nízkého, tradičního a nového, strohého a bujícího, je text v obsahu i formě vystavěn. Autor využívá svojí rozkročenosti mezi uměleckým světem metropole a tradičním světem moravského venkova. Dává poznat, že při psaní vycházel z dosud nerealizovaného filmového scénáře – těžištěm jeho zájmu je příběh, rozpadající se do krátkých podkapitol, formou odpovídajících filmovým obrazům. Využívá er-formy, přítomného času, k nářečí se uchyluje jen v promluvách postav. Možnosti nefilmového psaní zkouší především v rozbujelém jazyce, plném metafor, přívlastků a lyrických prostředí či vnitřních stavů, které snad některé čtenáře potěší, jiní – jako například autorka tohoto textu – by se bez nich v některých pasážích docela dobře obešli: *„Vlasy má slepené nočním potem, kůži vlhkou a lepkavou, košilku srolovanou u brady a z jamky pod kolenem jí do peřin stéká kapička ledového potu. Vstávat se Sluncem si navykla přes léto. Jenže teď už je půlka září, světlo spí hluboko pod horizontem událostí a prostor čeká prázdný. Tyhle dvě podivuhodné věty si v duchu opakuje každý den. Mžourá po rozmazaném pokoji, kam se vrátila loni v zimě. Nespávala tu krátkých dvacet let. Když odcházela, zdála se to být spousta času. Noční můry ji neděsí, zvykla si na ně, a některé si dokonce i oblíbila. Má ráda chvíle, kdy se útržky snů míchají se skutečností. Ráda si přehrává sen ve vločkách probouzející se paměti až do jeho vyvanutí.“*

Pavel Göbl je zručným vypravěčem, charismatickým pozorovatelem života, který čtenáři nabízí všední postřehy promísené s vlastní fantazií v podobě neobyčejného příběhu zasazeného do všedních reálií, v němž humor ani dojetí nepůsobí nepatřičně, nedůvěryhodně, uměle.

Jedinou vadou na kráse i graficky půvabně vyvedené knížky tak zůstává odbytá redakce textu, která v něm zanechala hrubky (ji/jí), překlepy s potencí čtenáře dokonale dezorientovat (*Slunko je ještě pořád hluboko pod obzorem událostí. V údolí mezi temně zelenými kopci, které se tu a tam zvednou až ke jménu hora, to má k obzoru hodně daleko.*) i nepatřičné záměny jazykových rovin, kdy do jinak spisovné vyprávěcí pasáže proniklo krajové *Piva má už otevřené*. Škoda.

Jana Matějková

HRAJEME ZA DOBROU PRÁCI



To bylo tak: Martin Langer vydal knihu *Cesta kolem* (*Labyrint*, 2007). Těžištěm knihy jsou fotografie, které pořídil při svém desetidenním objíždění Čech a Moravy po lokálních tratích. Kniha jako artefakt byla doplněna Lukášem Müllerem, jenž z některých Langerových „nádražáckých“ fotografií vytvořil šablony a přestříkal je modře. Pokud mě paměť neklame, na autogramiádě v knihkupectví *Samsa* si Langer tento nápad velmi chválil, ba i nakladatel zářil spokojeností. Co však bylo včera, není dnes: Langerův nádražák, Müllerem přestříkaný na bledě modro, na sklonku loňského roku utekl z knihy, stal se oranžovým a ušklíbá se teď i na obálce posledního loňského vydání kulturního týdeníku *A2* – s lakonickým popiskem *Kresba Lukáš Müller, 2008*. Martin Langer (autor fotografie) s Joachimem Dvořákem (vydavatelem knihy) ať se jdou vycpat a zasvěcení mohou přemítat o postmoderních manýrách nebo o tom, jak je umění drancováno a recyklováno, případně užíváno a zneužíváno – jaksi zcela nenuceně a samozřejmě. Nechceme zde zlehčovat autorský vklad Lukáše Müllera, svého více než spoluautora však týdeníku zatajit nemusel. Anebo se tiskařskému šotkovi u kolegů v *A2* zdál popisek u obrázku příliš dlouhý, a tak ho zredigoval? Tak či tak, *Tvar* jim (ať se o ni spravedlivě rozdělí) hraje za tuto dobrou práci píseň *Dvě krysy našly vejce* od skupiny *Ženy*. (Autorem textu této písně je Lev Nikolajevič Tolstoj – to mimochodem skupina *Ženy* na svém zvukovém nosiči taky tak nějak pozapomněla sdělit.)

bs

Josef Formánek působí jako autor posedlý psaním jako formou autokomunikace a sebepropagace. Úskalí jeho přístupu k literární tvorbě je ale v tom, že nemá potřebu hledat onu mučivou vnitřní nejistotu, která by měla doprovázet vznik opravdového literárního díla a vést k tomu, aby tvůrce reflektoval napětí mezi tím, co říci chce, a tím, co říci je schopen. Netuší tak, že literatura nejsou jen obratně skládaná slova, věty, motivy, nápady a příběhy, ba ani to, že není dobré psát rychleji než myslet. Důsledkem je, že o sobě jako spisovateli ani vteřinu nepochybuje a sám sebe považuje za majitele pravdy, jenž nemá důvod, proč by – byť jen na chvíli – zapochyboval o tom, zda je práv úkolu, který si sám sobě zadal. Literaturu a své místo v ní vnímá jen jako čistě marketingovou záležitost. Je třeba najít mezeru na trhu a za využití všech prostředků, včetně toho, co si lze vypůjčit jinde, předložit zákazníkům požadovaný produkt, který sám sebe chválí a který lze za pomoci vhodné reklamy prodat v maximálním množství. A místo na Parnasu je posichrované!

Dovedu si proto představit, že v okamžiku, kdy připadl na ústředního hrdinu své nové knihy, musel mít pocit, že kápl na zlatou žílu. Není podstatné, nakolik je jeho příběh reálný a nakolik je výsledkem autostylizace a autorské fantazie. Důležitější je, že evokace osudů Bernarda Marese a tematizovaný rámcový „dialog" vypravěče s touto postavou by se mohly stát základem prózy srovnatelné například s nejlepšími díly Güntera Grasse či Oty Filipa. Stačí si připomenout, čím vším tento muž podle autora prošel: narozen ve Vídni jako nemanželské dítě mexické Židovky vyrůstal za první československé republiky v třebíčském sirotčinci; přihlásil se k Němcům a jako člen SS bojoval na východní frontě; působil v koncentračním táboře Mauthausen; po válce byl tlumočníkem v Rudé armádě; po prozrazení byl odsouzen k trestu smrti; místo popravy byl propuštěn; sloužil v československé armádě; pašoval; okolo roku 1948 udělal kariéru v KSČ a stal se jejím krajským tajemníkem; pokusil se několikrát emigrovat a několikrát byl také komunisty jako nepřítel vězněn; jako poslední německý voják byl propuštěn do Spolkové republiky; hledal své kořeny v Jižní Americe; vrátil se na Ústecko a začal pečovat o skládku odpadu – atd. až do smrti. A přidejme k tomu motiv velké lásky, která začala, když Mares esesák de facto znásilnil vězenkyni, vysněnou Židovku, a která pokračuje po desítky let, jakož i přehršel dalších motivů, epizod a příběhů a máme tu velmi silné téma, respektive množinu mnoha témat, jež by se mohla stát základem mnoha podstatných literárních děl.

Alespoň jedno takové dílo by mohlo vzniknout, kdyby si autor uvědomil plný rozměr toho, o čem píše: kdyby si kupříkladu připustil, že není možné vyprávět o člověku v dějinách a přitom ignorovat vliv dějin na člověka. Maresův příběh je nepochybně hodně krkolomný – to by ale bylo jen výhodou, kdyby jej autor dokázal domyslet až do všech konců. Jak si ale vysvětlit to, že si tato postava až do roku 1942 jaksi nepovšimla, že došlo k takovým událostem, jako je anšlus Rakouska či vznik protektorátu? A je pravděpodobné, že by se Mares do tohoto roku politicky a nacionálně nevyhraňoval a že by dokonce na takovouto problematiku ani nepomyslel? A není divné, když autor jeho rozhodnutí vstoupit do SS odůvodňuje tím, že se mu zčistajasna na plakátu zalíbili krásní mladí muži připomínající oblíbené rodokapsové hrdiny? Copak vůbec nic netušil o třetí říši a jejích cílech?

Moje poslední pochybnost je důležitá, neboť Formánek je relativně působivý tam, kde na základě pramenů líčí následky války, rasismu a nelidských režimů, případně hrdinův příležitostný vzdor proti nim – zcela však selhává tam, kde by se měl začít ptát po příčinách toho, proč se jeho hrdina aktivně a dobrovolně podílel na prosazování dvou totalit. Téma viny, ať již osobní nebo nadindividuální, v jeho myšlenkovém rejstříku chybí, respektive je v něm zastoupeno jen velmi, velmi *formánkově*. Tímto výrazem označuji to, že se autor sice tváří, jako by svým románem formuloval samé trýznivé otázky, ve výsledku je však nahrazuje mudrováním: povrchními napodobeninami a vyprázdněnými frázemi, které sice efektně znějí, jejichž skutečný dosah si však nijak nepřipouští. Jinak by se totiž nad nimi musel zastavit a začít hledat variantu, která slovy a vypravěčskými triky nenahrazuje živé myšlení, jež vnímá podstaty skryté pod povrchem jevů.

Formánek je obžerný vypravěč, který chce románem bumbrlíčkovsky spolknout celý svět. Opomíjí ale fakt, že v životě se sice může stát cokoli, literatura však unese jen to, co je věrohodně motivováno. Povinnost najít přesvědčivou kauzalitu činů ignoruje, i pokud jde o nejběžnější epizody a situace. Ty mu mnohdy drží pohromadě jen do chvíle, než se čtenář zamyslí – třeba: opravdu by hrdina v rozbombardovaném poválečném Rakousku spěchal do kina právě na film s Adinou Mandlovou? Nebojím se napsat, že kdybychom po vzoru Saturnina sestavovali opravník Formánkových věcných a logických chyb, dostali bychom se na knihu ještě tlustší, než je sám román.

Součástí autorovy strategie je i eklektičnost jeho vyprávěcího stylu. Nevím, jaký je Formánek čtenář, nicméně má sklon základní dějový rámec vyplňovat tím nejlepším, co v knihách našel a co se mu zalíbilo. Tam, kde se mohl držet faktů, je dokumentárně popisný, jinde ale foltýnovsky napodobuje všelijaké vzory: něco je tu jako od Lustiga a něco zase od Klímy. Titul je parafrází Topolova „prolhaného" románu *Kloktat dehet*, není tu ale těžké najít i odstavec inspirovaný Vančurou či experimentální prózou. Lyrické popisy jsou občas jak z harlekýnek, a když se hrdina vydá do Jižní Ameriky, prostřednictvím mluvící sochy tu zazní kousek magického realismu… a tak dále a tak dále.

Máte-li pocit, že jsem předpojatý, máte určitě pravdu. To se tak stává, když si kritik přečte knihu a nelíbí se mu. Pokud ale nakupujete značkové oblečení nebo špičkovou elektroniku na tržišti před nádražím, tak vězte, že jste ideálním čtenářem Formánkovy knihy, neboť od ní neočekáváte více než recyklované zdání, kýčovitý obal a líbivý klam, který se chlubí sám sebou a bez záruky předstírá kvalitu.

Pavel Janoušek

JEDNA OTÁZKA PRO DALIBORA DEMELA A PAVLA NOVOTNÉHO

foto Dan Sklenář

Dalibor Demel

V tomto čísle *Tvaru* startuje vaše nová rubrika *Občas neškodí vrátit se úplně na začátek. K čemu je vám dobré umět číst?* Jak byste na tuto otázku odpověděli vy sami?

D. D.: To právě přesně nevím. Proto vznikla rubrika s touhle anketní otázkou a já doufám, že než skončí, trochu se mi rozbřeskne. Už nějakou dobu se snažím zjistit, co jsem se o životě a o sobě dozvěděl z knih a co na ulici, případně v lese, v hospodě nebo vůbec jinde, s očima nezaostřenýma na písmena. Není to jednoduchý průzkum. Třeba o smrti jsem mockrát četl, ale nikdy jsem nebyl u umírajícího člověka (ne že bych to chtěl přivolávat), vím, co si recenzenti myslí o knihách, které jsem nečetl (můj problém), a na mnoha stránkách jsem zkoumal tajemství lásky, abych tak řekl (aniž bych na tomhle poli dosáhl kdovíjakých úspěchů). Možná bych potřeboval náhradní život analfabeta, jehož svět je menší a prozkoumaný jiným způsobem. Ale už je pozdě, všechny náhradní životy zapadly do knih. A do článků, mailů a esemesek. Dokonce i do nápisů v odletových halách. Káhira mi orosí záda vedrem, z Osla jde zima a Kábul odstartuje mrazení od pánve dolů, protože neprůstřelná vesta sahá jen do pasu, a když to koupíte na kyčel, stará britská munice domorodců vám utrhne nohu. Někde jsem to četl. Samozřejmě: umět luštit znaky je fantastická věc. Nakonec se ale každému do života zapisují jinak a vedle obecných úvah o ušlechtilosti, zábavnosti a praktické nevyhnutelnosti čtení existuje neobjevená sbírka výstředních osobních odpovědí. A právě ty mě budou zajímat. Já sám se základní otázce prozatím vyhnu a počkám, jak ji zvládnou přinucení dobrovolníci, hrdinové naší ankety. A protože *Tvar* je koneckonců čtení o čtení, případně psaní o čtení a čtení o psaní, budu se ptát mužů a žen, jejichž povolání s literaturou a uměním přímo nesouvisí. Berte prosím tuhle rubriku jako škvíru do světa lidí, kteří mají blíž k párku s rohlíkem než k polemikám o překladech čínské poezie. Jsou velmi cenní. Dobře se o nich píše a možná i čte.

P. N.: K čemu je mi dobré umět číst? Klást takhle obecné dotazy, to je pěkná záludnost. Jako jeden ze strůjců téhle rubriky bych asi měl vymyslet nějakou obecnou odpověď, něco takového zastřešujícího. Vtip je ale v tom, že na obecnou otázku žádná rozumná obecná odpověď neexistuje. Vždycky se to musí vymezit, aby z toho nebylo bezbřehé rozplizlé blábolení. Kdo to nevymezí, zabloudí. Měl jsem před nedávnem jednu takovou posedlost, že jsem lidi překvapoval ještě obecnějším dotazem, a sice *Co si myslíte o vesmíru?* A bylo fakt napínavé sledovat a zaznamenávat reakce: někdo nasadil vážný výraz a začal osvíceně rozprávět o pulsarech a kvasarech, přičemž stále zoufaleji mizel v nekonečnu; někdo se rozesmál a pohotově přirovnal vesmír k hromadě pudinku; někdo chrlil jednu asociaci za druhou; jiný nevěděl, jak reagovat, koktal, ošíval se, nakonec mě požádal, abych vypnul diktafon. Při lovu hlasů hovořících o vesmíru jsem zjistil, že odpovědi na sebe zajímavě narážejí, místy se i překrývají a vesmír je prostě takový, jaký si ho společně upleteme. Pletení téhle sítě samozřejmě nespočívá pouze v tom, *co* člověk říká, ale i *jak* to říká. Každá hlava skládá slova jinak dohromady, úhlů a způsobů pohledu je nekonečno. Stejné je to i s názory na čtení, pochopitelně. V rubrice *K čemu je vám dobré umět číst?* bych rád podnikl výlety do hlav a do slov a hledání nějaké chlácholivě jednoznačné pravdy o čtení předem zavrhuji – každá taková pravda nechť je propíchnuta jako nafouknutý prezervativ! V souladu s tímto postupem jsem se rozhodl, že se nebudu nijak omezovat a tuto rubriku zaplním subjekty všemožného druhu: už jsem vyzpovídal a vyfotil vrátného, automechanika, devatenáctiletou studentku, jazykovou korektorku, jednoho bezdomovce – a lovím dál.

foto Tvar

Pavel Novotný

miš

POZNÁMKA

K NÁZORŮM JIŘÍHO TRÁVNÍČKA

Že literární kritik Jiří Trávníček – jak to teď ve *Tvaru* (č. 21/2008) předvedl i na Věře Linhartové – nemá rád literární tvorbu, že je alergický na Joyce a Prousta a dává před nimi přednost autorovi *Kmotra* nebo nanejvýš I. B. Singerovi, to samo o sobě není ani tragické, ani originální. Trávníčkův přístup ke knihám je v podstatě přístup filmového nebo televizního producenta, jehož zajímá jen *příběh*, podle nějž se dá natočit komerční trhák; a knihy, to se ví, tak nehodnotí jen sám za sebe, ale s demagogickým odkazem na fiktivního čtenáře. Dílo jedné z mála našich skutečných literárních osobností, které Trávníčkova hlediska do všech stran přesahuje, mu ovšem musí připadat abstraktní; příběhy samotné výstavby umělých světů, jichž jsme tu svědky, mu nejsou dost příběhy, v jedinečném prolínání fikce s úvahou (nebo s fragmenty denní zkušenosti) vidí pouhou esejistiku, která v próze nemá co dělat, autorčiny magické a dalekonosné, nedohledně inspirující slovní nálezy („*Sladké témže tiše plyň až do konce*") jsou pro něj jen „umně tkané věty, které se významově spotřebovávají samy v sobě" (sic). Proč by si to, jako tolik amúzických rozumbradů, nemohl myslet?

Povážlivé je až to, že Trávníček svou amúzičnost může beztrestně uplatňovat co expert; že ji přednáší studentům literatury a v literárním měsíčníku *Host* na ni má dokonce – snad už několik let – stálou tribunu, kde své primitivní pojetí prózy-příběhu (s pozoruhodnou jednotvárností argumentů a „idejí") opakovaně hlásá. Nekompetence tu tak už neznamená jen omezenost jednoho kritika, stává se institucí. Nebo se tomu divím zbytečně, natolik jde o jev příznačný pro všechen zdejší společenský „provoz"?

Petr Král

...1

ostrov je přesně to, co potřebujeme

ROZHOVOR S IVANEM MATOUŠKEM

zdráhají, jsou mi podezřelí. Hlasitým čtením se obnažují slabá místa. Leč někteří autoři jsou podle mého soudu otrlí nebo necitliví, že u nich ani tento test neúčinkuje. Běžně se však sluchem opravdu lépe pozná, co je a co není trapné. Neříkám, že je to kontrola dostatečná, ale nutná jistě. Pomáhám si takto v průběhu psaní.

Ty jsi celý *Spas* přečetl před publikem až ve chvíli, kdy ta kniha byla vytištěná.

Ano. Šlo také o sportovní výkon. Nevěděl jsem, jestli fyzicky vydržím číst v jednom kuse dvě hodiny. Raději jsem si to vyzkoušel předem, abych zbytečně nenalákal do věže na FAMU posluchače a ti mne pak neviděli chraptět, sípat a nakonec jen omluvně gestikulovat. Četl jsem *Spas* jednou týdně, ve čtvrtek, a v mezidobí jsem se doma snažil najít způsob, jak vyslovovat jednotlivé věty. Na tom také záleží. Přestože je text v psané formě definitivní, lze jej přečíst i tak, že by to bylo k jeho škodě.

A nestalo se při čtení třeba, že by ti najednou některé části začaly být nepříjemné a rád bys je změnil, jenže už to nešlo?

Ne, tohle jsem si odbyl při psaní. Vždyť jsem psal *Spas* šest let. Za tu dobu jsem prošel tytéž věty mnohokrát. Když už jsem se s nimi smířil, nemohou mě v knize zaskočit. Aspoň já je tak vnímám. Samozřejmě pro ty, kdo pátrají po inspiračních zdrojích, nemusely být některé odstavce jen příjemným překvapením. Nevím. Za ty se nemohu tvářit, že je všechno v pořádku. Autor, pokud nevymýšlí opravdu velice experimentální literární útvary, inspirační zdroj mít musí. Inspirace se nedá vymyslet. Při čtení mě zaskočila spontánní reakce publika. S tou jsem nepočítal, nemohl jsem se na ni doma připravit. Tou reakcí myslím smích, ne *fuj!* nebo *hanba!* Smích i mě rozesmíval. Kolikrát jsem měl chvíli problém číst dál. Sám bych se třeba nesmál, nebo nesmál tolik, ale protože se smáli jiní, i mně dotyčné místo najednou připadalo veselé. Hodně zkrátka záleží na publiku. Mohlo by být taky takové, které by se nezasmálo ničemu. Jednou, to byl jediný případ, se ve věži objevili lidé, které nikdo neznal. Asi si čtení *Spasu* našli na nějakém plakátku nebo v kulturním časopise. Ti se od ostatních lišili.

Jak?

Neopotřebovaným, přímočarým vnímáním. Zvláště jedna dívka prožívala *Spas* velice silně. Když jsem četl scénu, která jí připadala drastická, například je tam o pojídání hlemýžďů či slimáků, dávala najevo zděšení. A ještě se ohlížela, jestli se děsí i ostatní. V první řadě auditorií zpravidla zůstávají místa pro ty, kteří přijdou poslední. A ona seděla právě tam, hned proti mně. Takže její způsob vnímání mě při čtení nejvíc doprovázel.

Měla dost silné nervy, aby přišla i na další pokračování?

Na rozdíl od většiny ostatních, kteří přicházeli téměř pravidelně, to vzdala. Asi objevila jinou akci. Jednou jsem si jí všiml v divadle. I tam během představení hlasitě projevovala emoce.

Ale zpátky do věže. Nešlo jen o čtení samotné. Rovněž délka románu měla na posluchače nezanedbatelný vliv. Ne všichni se na začátku *Spasu* navzájem znali. Karolína Jirkalová mi povídala, že si ve věži FAMU připadala, jako by chodila do školy a ostatní byli spolužáci. Ještě dnes, po letech, zahlédnu známou tvář a pak si uvědomím: Aha, ten se mnou chodil do *Spasu*.

Vyskytl se i pokus toto čtení zopakovat v Olomouci, ale nevyšel. Je to tak?

V Olomouci nemám žádné kamarádské zázemí. Byl to pokus Soni Pokorné, která se do *Spasu* zamilovala a chtěla ho tam číst v Kratochvíli u Lemura. No a nikdo nepřišel. Ono i těch 10 až 20 posluchačů, kteří se scházeli v Praze, byl velký úspěch. To pochopitelně neříkám samolibě. Jsem si vědom, že je obtížné, aby si dnes lidé našli čas někam pravidelně chodit. Ještě ke všemu na román, ne na nějakou populární osobnost, performera. Já četl naprosto ponořen do knížky, načež jsem vstal a odešel. Žádná diskuse s čtenáři, nic, ani potlesk. Byl to vlastně jednotvárný, nenápadný, dlouhý rituál.

V loňském roce jste v *Tvaru* pod názvem *Mezi továrníky* publikovali s Lubomírem Martínkem román v dopisech na pokračování. Ve skutečnosti to byla vaše reálná korespondence. Bral jsi tento text stejně vážně jako všechny ostatní, anebo to pro tebe byla jen taková legrácka?

To se vyvíjelo. Na počátku bylo slovo, a to slovo bylo „továrník“. Objevilo se v dopise Lubomíra, když mi psal do Léčiv, což je továrna na výrobu léků. Proto ono slovo použil. Tedy taková legrace. Já nechtěl zůstat pozadu a v odpovědi jsem ho rovněž oslovil „továrníku“, protože on v té době zase tlumočil v továrně Toyoty. Takže jsme se rázem, zcela spontánně stali oba továrníky a měli jsme motivaci k pravidelné korespondenci. Základním tématem našich dopisů se stalo „dření z kůže“ a „boj proti kultuře“. Taková byla pro nás továrníky obsedantní slovní zásoba, se kterou jsme si vystačili několik let. Bral jsem to jako zábavnější komunikaci než se v dopisech nutit k vymýšlení, co je nového. Dření z kůže a boj proti kultuře bylo z říše kapitalistovy fantazie podle našich představ. Historkami jsme se navzájem inspirovali, a protože humor nás továrníků je podobný, šlo to velice hladce. Brali jsme to vážně v tom smyslu, že jsme chtěli jeden druhého v továrnách rozveselit. Později naše hra dokonce přerostla do dalších korespondenčních rovin. Teprve když už jsme se továrníků sami dost nabažili, napadlo nás, jestli bychom ty dopisy neměli publikovat, neboť si jimi děláme legraci z jakési posvátnosti vývoje u nás po roce 1989. Blbost nekorigujeme nadhledem či odstupem. Dření z kůže je bráno tak pozitivně, až to připomíná další variantu šťastných zítřků. A podobného nadhledu je zapotřebí i v postojích vůči umění. Umělci, kteří si jeden druhého váží, je také, myslím, zdařile zábavná nadsázka. Smát se jen továrníkům by nám bylo cizí.

Další vrstvou je ovšem i reálnost té korespondence. Vy si tam například domlouváte určité schůzky, které nejspíš opravdu proběhly.

Reálné pozadí je v dopisech odhalováno kvůli věrohodnosti. Snad lze ale i obecně tvrdit, že opíráme-li se o skutečné události, jejich ozvláštnění působí přesvědčivěji. Když si člověk vymýšlí nejprve tezi a pak ještě čím ji bude ilustrovat, bývá to všechno takové hodně papírové. Některé akce, co jsme v dopisech hodnotili, skutečně proběhly, akorát jsme je nehodnotili jako Lubomír a Ivan, ale jako továrníci. Tím pádem jsme je museli vidět dost jinak. Ovšem postupně jsme se do toho vmísili i sami za sebe, čili za umělce, kteří jsou dřeni z kůže. Jenže to nejde dělat donekonečna. Tedy jde, ale roční stereotyp, myslím, stačí. Jsem rád, že je to ukončené, že se i tím *Mezi továrníky* odlišuje od nekonečných seriálů.

O tvých textech z posledních let by se možná dalo říct, že se do nich vkrádá čím dál víc komunikace. Buď s konkrétním člověkem (zmíněným Lubomírem Martínkem v případě *Továrníků*), anebo s konkrétním literárním dílem. To je případ *Adeptů*, ale i *dona Quijota*, který bude provázet letošní ročník Tvaru. *Don Quijote* je dokonce „komunikací na druhou“, nejen se Cervantesových románem, ale také s Borgesovou povídkou *Autor Quijota Pierre Menard*.

Quijotem jsem byl okouzlen od dvaceti let. Znovu jsem ho četl před pěti lety, a to okouzlení bylo ještě větší. Litoval jsem, že jsem se tím textem nezabýval nějakým zásadnějším způsobem. Což jsem napravil nyní, při třetím čtení. Vnímám Quijotova dobrodružství jako skutečnost, která mne obklopuje a která je mému cítění i myšlení na mnoha místech neobyčejně blízká. A ta místa jsem pro sebe střádal do nového, zhuštěného textu. Ano, jako kdyby původní text byla skutečnost a já o ní psal. Psaní o jakékoli skutečnosti je vždy otázkou výběru, který vyplývá z určitého postoje k ní. A v případě skutečnosti *Quijote* jsem si ten výběr i jednoduše spočítal. Zhuštěný *Quijote* je 8,5 % délky tisícistránkové předlohy. Důležitějším výsledkem však byla nesmírná intenzita, s jakou jsem si při psaní *Quijota* uvědomoval geniálnost Cervantesova výtvoru. Je to zážitek, jaký má obvykle jen překladatel. Nevím, co si ale mám myslet o svém textu, který jsem nazval borgesovsky *Autor Quijota Ivan Matoušek*. V důmyslném rytíři z Mancha je pro mě všechno, co považuji v literatuře za nepostradatelné. Je tam nadhled, je tam reflexe literatury, je tam příběh, který zachycuje minulou dobu pro věky budoucí v takové živosti, že se nám po ní může stýskat, získáme k ní citové pouto. Jsou tam ztělesněné velice živě myšlenky té doby, náboženské postoje, politická situace. A všechno zcela přirozeným způsobem, v ději, který má v sobě pozoruhodně živý humor. Postavy jsou plastické, jejich psychologie se od kapitoly ke kapitole prohlubuje. Za textem je vidět autor, který při psaní nacházel další a další způsoby vyjádření toho, k čemu jej na počátku inspirovala komická figurka sedláka Bartola z anonymního španělského zpěvníku *Entremés de los Romances*. Sedlák Bartolo, poblázněný četbou rytířských románů, se v rytíři *donu Quijotovi* rozvíjí v nezaměnitelnou osobnost, ač tím nic neztrácí z monumentálnosti hrdiny ztělesňujícího problematičnost věčných hodnot. Neméně jsem žasl nad aktuálností románu. Mám na mysli formu i obsah. Postupy, které mnozí považují za výdobytek postmoderní doby, jsou dokonale obsaženy již u Cervantesa. A co se týče obsahu, autorův kritický postoj k jeho současníkům by mohl být ponaučením pro ty, kteří se snaží kritizovat dnešní dobu. Jinak řečeno, mnohem průraznější kritiku dnešní doby bych našel spíše v Cervantesově románu než v současné tvorbě. Třeba hodnocení umění a umělců. Nebo si stále znovu vybavuji místo, kde se sedlák a zbrojnoš Sancho Panza vrátí z dobrodružné výpravy a říká manželce Tereze, že bude vladařem ostrova. A ona, která neví, co slovo *ostrov* znamená, mu odpovídá: „Výborně, ostrov je přesně to, co potřebujeme“. Není to dokonalé vystižení konzumní společnosti?

Jaký máš vztah přímo k postavě dona Quijota?

Je mi velice blízký. Dodatečně jsem si uvědomil, že Sírius Demek ze *Spasu* je také v něčem jakýmsi donem Quijotem. Jejich usilování je velice podobné. Misionář díky svému poslání vnáší do řádu kolem sebe podobný zmatek jako za dobrodružstvími putující bludný rytíř. I toto jsem vlastně plně ocenil, teprve když jsem napsal *Quijota*.

On tento tvůj zvláštní literární čin je zároveň i příspěvkem do současné diskuze o čtenářích a čtenářství, o nichž se poslední dobou začíná mudrovat. Ty jako bys rehabilitoval čtení pozorné a zaujaté oproti snadnému a kratochvilnému. Borges ve zmíněné povídce píše, že „tato technika naplní dobrodružstvím i zcela poklidné knihy“. V poslední době se ovšem množí signály, že lidé přestávají umět pozorně číst.

To jistě. Doba je hloupá v mnoha směrech a toto je jeden z nich. Dalším pochybným projevem je cestování. Jestliže jsem se chtěl seznámit s donem Quijotem, přečetl jsem si ho. Ve Španělsku se zase lze vykoupat v moři a opálit. Já ovšem vidím k cestování málo důvodů. Snad jím jsou obrazy, které se nacházejí jinde, než žiji. Možná také krajina, ta opuštěná, jaká je například až na výjimky podél našich hranic, kudy od roku 1994 každé léto s Ivanou putujeme. Ale jinak má pro mě smysl putovat především v knihách. Tam se dostanu skutečně někam jinam. V knihách se svět nepředělává. Mimo knihu se mění. A nyní navíc ještě ta globalizace. Takže v okamžiku, kdy cestování přestává mít hlubší smysl, se paradoxně cestuje nejvíc. To je pozoruhodné. Zkrátka úbytek čtenářů má na svědomí také cestování. Čtou se bedekry a podobná literatura faktu. Byly však doby, kdy se rodina sešla kolem stolu, někdo četl beletrii a ostatní poslouchali. Ne proto, že by sami neuměli číst. Šlo o kolektivní zážitek. Ale ještě k tomu úbytku čtenářů. Pobavil mě výrok Lubomíra Martínka. Říkal, že je překvapen, jaké problémy mají někteří jeho přátelé, a to jenom proto, že nečtou. Pak není divu, že

„Stali jsme se oba rázem továrníky...“ (Ivan Matoušek s Lubomírem Martínkem)

foto Jana Dušková

„Odchod do důchodu se mi ve snech znovu opakuje…“
(Ivan Matoušek se svými kolegyněmi z továrny na výrobu léků)

si nevědí rady s manželstvím, s dětmi. Kdyby četli krásnou literaturu, věděli by, že jejich problémy řešil už někdo před nimi, věděli by také, jak je řešil a jak dopadl.

Nějaké statistické hodnocení čtenářů, to je podobná zajímavost jako těch 8,5 % ze Cervantesova Quijota. Dá se předpokládat, že čím víc bude čtenářů, tím více bude také hlubokých čtenářských zážitků. Takhle obecně může statistika vypovídat, ale jinak asi těžko.

Když jsi mluvil o cestování, vzpomněla jsem si na Annu Kareninovou, která cestuje (po stopách Célina a Pounda, které překládá) proto, aby si dovedla lépe představit zvuky, krajinu, kontext, který je obklopoval.

To je skoro duchovní cestování, které má v sobě neobyčejný půvab, skoro až přídech absurdity. Takové hledačství je umožněno velkou schopností imaginace. Tímto způsobem lze nalézt věci, které se těžko hodnotí v uměnovědných studiích nebo před odborníky na konferencích. Je mi to velice blízké. V anketě *Revolver revue* jsem na otázku *Co nám Céline dal?* odpověděl, že mně díky Anně Kareninové magnetofonový záznam zvuku větru, který slyšel v Meudonu. Já sám se tímto způsobem snažím jít ve stopách Franze Kafky. Na jedné fotografii v knize Klause Wagenbacha jsem viděl stát Franze se sestrou Ottlou u sloupu portálu Oppeltova domu na Staroměstském náměstí. Ten sloup jsem si tam našel, prozkoumal jsem ho, porovnal jeho tvar s fotografií a byl jsem uchvácen, že se na něm za 90 let nic nezměnilo. Zatímco svět se změnil k nepoznání. Právě díky sloupu vedle jedněch domovních dveří jsem cestoval za Franzem Kafkou. No spíš jsem šel. Ono je to od místa mého bydliště necelé tři kilometry. Ale ta cesta je mnohem delší, vnímáme-li ji jako cestu v čase. Ovšem na cestování k větru v Meudonu nebo ke sloupu portálu domu na Staroměstském náměstí je potřeba mít předem nějak ten či onen cíl v duši. A dále je potřeba mít hodně času. Jenže cílem dnešního cestování je především velké kvantum zážitků. Na každý zážitek je tím pádem naopak času minimálně. Za týden dovolené je běžné ujet i uletět tolik kilometrů, kolik neurazil mladý renesanční šlechtic ani za několik let během své kavalírské cesty.

Jestli té intenzitě zážitků nebrání právě ta snadnost a rychlost. Vezmi si jednoduchý rozdíl, když jdeš pěšky anebo jedeš autem.

Ano, to mám na mysli. A snadnost přímo souvisí se zbytečností. Bylo to snadné, a proto z toho nic nezbylo. Někdy to opravdu vypadá, že jde jen o to, podílet se na spotřebě nafty. Cestování je stejně neodolatelné jako pandemie.

Když jsem psal *Quijota*, měl jsem vedle sebe mapu Španělska a s velkým potěšením jsem sledoval místa, která při vyhledávání dobrodružství rytíř Smutné Podoby navštívil. Dává-li kniha příležitost sledovat děj i v atlase, je toho dobré využít.

Já se bojím, že takhle podrobně a pečlivě se dá za život přečíst a znovu napsat jenom několik knih. A teď které si vybrat, že?

Žádná stejně vhodná jako *Quijote* mě nenapadá. Nejde samozřejmě o to, že by neexistovala další podobně úžasná díla, jenomže mnohá jsou vystavěna více na literárním stylu než na obsahu. Takové texty asi neumožňují zhuštění, nemám-li v úmyslu jen pouhé převyprávění, jakým by například byla Homérova *Odyssea* pro děti.

A co třeba *Spas*? Kdyby se ti na něj stejným způsobem vrhl nějaký okouzlený čtenář, šlo by to? Byl bys rád?

Byl bych zvědavý. Sám jsem při korekturách zkrátil *Spas* o pětinu, čili o dvě stě stránek. Někdo jiný by na mém místě dokázal postupovat mnohem razantněji. Ovšem kdyby se na *Spas* mohl vrhnout na oplátku *Adam básníků, pan Cervantes*, to bych se cítil poctěn. Teď mě napadlo, jak by asi reagoval na mého *Quijota*? Jak bych dopadl třeba v porovnání s oním autorem pokračování *Quijota* z roku 1614, s Aragoncem Alonsem Fernándezem de Avellanedou, jehož v závěru druhého dílu s úžasným nadhledem zesměšnil, jako by měl pouze v úmyslu své čtenáře ještě víc pobavit.

Kdybychom si odmysleli přímo způsob menardovsko-matouškovského „znovupsaní“, které knihy by podle tebe stály za důkladné opakované čtení?

Kolik knížek lze za život přečíst, to krásně spočítal Umberto Eco. Statisticky vyhodnotil, kolik knížek bylo napsáno, jak dlouho trvá přečíst jednu knížku, uvažoval i o tom, že některé knihy by si člověk chtěl přečíst víckrát, bere v úvahu nárůst literatury v poslední době. No a navzdory pesimismu, který z jeho propočtů vyplývá, pak zamyšlení uzavírá konstatováním, že přece jen je lepší si něco přečíst než nečíst vůbec.

Podle mě existuje jedno trvalé čtenářské úskalí. Tím úskalím je současná tvorba. Člověk žije v nějaké době, a byť k ní má negativní vztah, nedá se s tím nic dělat. Přítomnost se promítá i do sledování literatury. Přednost má ta, která v přítomnosti vzniká. Tím pádem knižní novinky zaujímají jaksi nespravedlivě výlučné postavení. Vztah k literatuře bývá u nich též zprostředkovaný známostí s autory. Jestliže někoho osobně znám, zajímá mě, co se mu přihodilo. Tudíž je-li spisovatelem, jsem zvědav, co napsal. Farář v *Quijotovi* pálí rytířské knihy, ale například pastýřský román *Galateu* ušetří, protože se zná se Cervantesem. Snad jen kdybych byl ukázněnější, tudíž svým způsobem asociální, současná literatura by mě nezajímala. Jenomže ten, kdo sám píše, si umí dobře představit, jak těžko by nesl, že se jeho přátelé zabývají pouze hodnotami minulosti a s jeho tvorbou nechtějí ztrácet čas. Navíc by se popravdě řečeno nemuseli cítit ochuzeni, neboť stačí číst deset knížek stále dokolečka. Když se něco čte poprvé, podruhé, potřetí, je to pokaždé jiné. Hlavně aby těch deset titulů za opakované čtení stálo. Staré knihy prověřila historie. U současných je nemalá pravděpodobnost, že by se důkladný čtenář věnoval nějaké sbírce či próze víc než její autor.

Už byla řeč o *Továrnících*. Tys ale více než před rokem továrnu opustil a odešel do takzvaného předčasného důchodu. Máš konečně klid na psaní?

Využil jsem možnosti odejít do důchodu o tři roky dřív. To není tak, že by mi režim umožnil, abych se věnoval svému nekomerčnímu poslání, tedy jinými slovy, že by toleroval, že se nechci zapojit. Prostě jsem se dožil určitého věku, kdy může o předčasný, a tím pádem i nižší důchod požádat každý. Jaký to pro mne znamená mezník, je patrné i z toho, jak často se mi ještě nyní o továrně zdá. Ta obsedantní snová tematika je až zarážející. Sny mají stereotypní průběh. V továrně mi dají nějakou práci a já říkám, ať už mi ji nedávají, že odcházím do důchodu. Čili ta úleva z odchodu do důchodu se mi ve snech znovu opakuje. Asi abych si ji více užil.

Nedá se říct, že bych byl v důchodu šťastný. Ale představa, že bych se měl znovu vrátit do továrny, mě naplňuje takovou hrůzou, že se musím zpětně podivovat nad tím, jak jsem tam mohl vydržet. A netvrdím, že by zrovna továrna na výrobu léků byla horší než třeba továrna na výrobu automobilů či čehokoliv jiného. Hrozný byl pro mě rozpor mezi tím, co bych rád dělal a co jsem byl nucen dělat.

Všechny své velké romány jsi ale napsal při zaměstnání, pod tlakem.

To ano. Ale během jednoho roku, co jsem v důchodu, jsem také ledacos napsal, i když nejde o rozsáhlé věci. A také je příjemné, že můžu psát hned ráno, a ne až večer, kdy jsem unavený.

Máš nějaký velký plán?

Velký plán není jen tak. Téma *Adeptů* byl zázrak. Nápad na mnoho let práce tehdy vznikl opravdu ze dne na den. Na druhou stranu, bez psaní bych se cítil jako ve vakuu. Ve vakuu se žít nedá. A já ho odstraňuji psaním. Vlastně spíš než ve vakuu žiji v prostředí, které je mi nepříjemně cizí. Konzumní společnost je válka v míru. Teď se musí ničit konzumem jako za války zbraněmi. A změnit to může už jen nějaký bůh.

Připravila Božena Správcová

ZASLÁNO

ZKRESLOVÁNÍ NENÍ METODA, ALE SLABOST

Ad Ladislava Chateau*: Zpochybnil svou velikost – znovu k Célinově antisemitismu*

Ve *Tvaru* č. 16/2008 na straně 8 vede Ladislava Chateau polemiku s Ludvíkem Teffembergem ohledně francouzského spisovatele Célina. Ponechám stranou hořkost a tón článku, stejně jako smlčené a či zkreslené skutečnosti týkající se Célina a jeho díla, které by snad mohl uvést na pravou míru Ludvík Teffemberg sám. Ladislava Chateau se ovšem ve svém textu nepřesně dotýká i mne a proti tomu mám povinnost se ohradit.

Ladislava Chateau říká:

„(…) Anna Kareninová, ta však, jak sama říká, mnohé ze Célinova života nechce vědět *(…) Jeho pamflety, aniž by je znala, považuje – zdá se – za pouhé* vybočení…“

Paní Chateau odkazuje **pouze** na můj starý rozhovor z dob, kdy jsem se dlouho zabývala Célinem překladatelsky a vytvářela jeho/svou češtinu a podobně jako Jaroslav Zaorálek jsem si k Célinovi musela založit vztah, bez něhož bych nebyla schopna do tak náročného díla vstoupit. Poctivě jsem tehdy v rozhovoru s Jiřím Rulfem v *Reflexu* č. 21/2003 přiznala, že se záměrně soustřeďuji na Célinovu velikost a mám strach zabřednout do jeho propastí. Zde je přesná citace:

Jeho zběsilé pamflety jsem ale nečetla a číst je nebudu, přestože jsou údajně úchvatnou etapou Célinova stylu. Nevím, jestli bych to unesla. Propadnutí antisemitismu (stejně jako komunismu a jakémukoli fanatismu) je hrozné neštěstí a Céline toho litoval, nejen před svými židovskými přáteli.

Ladislava Chateau ovšem smlčuje, že jsem se od té doby začala zabývat nejen Célinovým životem (mezi jeho životopisy jsem k českému překladu vybrala ten nejpodrobnější, nejméně zaujatý a svým přístupem věcný), ale i jeho pamflety. Kdyby byla poctivá (či nezaujatá?), musela by uvést, že právě v časopise *Tvar*, kde sama pravidelně publikuje, v čísle 12/2008 v rozhovoru, který se mnou vedla Božena Správcová a Michal Jareš, o této cestě a jejích důvodech mluvím:

Znamenalo to, že jsem musela vstoupit i do Célinova antisemitismu, který se mi protiví. Přepjatost jeho pamfletů se mi čím dál víc jeví jako literární. Ostatně Alice Stašková (célinovská badatelka a germanistka) píše, že je Céline zakázal vydávat údajně proto, že mu přišly literárně nepodařené. Našla jsem si v nich i výpady proti Čechám, resp. Československu, kde Céline cituje různé dokumenty a výroky, ale ukazuje se, že i tyto citace jsou literárně přeměněné, tedy v podstatě fiktivní – vycházejí ze znalostí daného díla či situace, to ano, ale rozhodně je nenajdete v knihách v tom znění a na těch místech, odkud jsou jakoby převzaty. Například když jsem ve Škole mrtvol *četla po větě „Československo se zrodilo pod šťastnou hvězdou zednářskou“ „citaci“ z Benešových vzpomínek /…/, obstarala jsem si nejen české vydání Benešových memoárů z roku 1927* Světová válka a naše revoluce, *ale i jejich francouzské vydání z roku 1928–29* Souvenirs de Guerre et de Révolution. *Na stranách 172 nic takového není. Céline v kostce shrnuje mnoho stran, na nichž Beneš líčí obsah toho „citátu“ a jeho podstatu, to, jak pracovala takzvaná Maffia, uzavřená skupina, která vznik Československa připravovala.*

Před lety jste v rozhovoru pro časopis Reflex říkala, že vlastně texty z temnějších období Pounda a Célina raději vůbec nechcete číst…

Asi jsem postoupila dál. Pochopila jsem, že se už nechci podílet na vžitém postoji „bereme dílo, nepříjemnou část člověka odřízneme“. Najednou mi to přijde nedůstojné. Zrovna včera se mi podařilo dostat do Čech knihu z roku 1991 o Poundově vztahu k fašismu – Tim Redman, profesor z university v Texasu, v úvodu píše něco, k čemu jsem došla už dřív přes Célina: Pounda nelze rozštěpit na úžasného básníka a něco „špinavého“, čím se raději nebudeme zabývat. Přijetím samozřejmě není míněn souhlas…

Závěrem snad: paní Chateau, Célinovy antisemitské výpady jsou mi odporné, uvádím to opakovaně a vaše formulace o mém bezvýhradném obdivu k Célinovi opět pokřivuje skutečnost a nemá oporu v žádném z mých rozhovorů ani článků. Že jedním z velkých novátorů světové prózy 20. století byl antisemita, je pro mě smutně příznačné, jako by to čímsi svědčilo o celém tom století. Ale zároveň trvám na tom, že jde o dílo velké. A takové by nemohl napsat člověk malý, bez smyslu pro humor, jak tvrdíte.

Anna Kareninová

mezi útočištěm a útokem

NEÚPLNÝ PŘEHLED SOUČASNÉ ČESKÉ POEZIE

Karel Piorecký

Ve *Tvaru* č. 20/2008 jsem se pokusil definovat pojem *současná poezie* a popsat podmínky a kontexty, v nichž dnešní básnictví existuje. Nyní se dostávám k vymezení dvou obecných linií současné české poezie podle jejího vztahu k aktuálnímu stavu jazyka, k mediální realitě a ke kultuře v nejširším slova smyslu. Předesílám, že samozřejmě nejde o úplný výčet autorů a děl, nýbrž o vybrané příklady, které se v subjektivním pohledu jeví jako příznačné.

Miloslav Chlupáč, Pouště III., 1983, olej, 81 x 101 cm

Poezie jako útočiště

Četněji zastoupenou reakcí na aktuální stav mediální komunikace a jazyka je básnická tvorba chápající poezii jako *útočiště*, do něhož se jazyk může uchýlit a vyhnout se tak riziku zplanění, které číhá ve všech ostatních (nebásnických) způsobech užití slova. Tato poezie vytváří iluzi ideálního, střídmého, koncentrovaného jazyka, jenž v prostoru vymezeném básní nemůže podléhat devalvaci. Její autoři vycházejí z přesvědčení, že je možné nadále rozvíjet a opakovat osvědčené vyjadřovací postupy (např. staré orientální žánry), resp. že tyto tradiční nástroje zaručí lyrickému jazyku odolnost a váhu. Demonstrují důvěru v básnické slovo, které v jejich pojetí neztratilo nic ze své jedinečnosti a vznešenosti a může být jako takové i v současnosti vnímáno. Charakteristické je rovněž tíhnutí k malým textovým plochám – už samotná málomluvnost, introvertnost básnické miniatury stojí v příkré opozici k verbalismu, jehož se dopouštějí ostatní média. Poezie tohoto pojetí postrádá kritický aspekt a je spíše jakýmsi umělým rájem, kam je možné se uchýlit před agresivitou současného světa a dravostí mediální kultury.

Fenomén *útočiště* rozhodně není záležitostí generační, je přítomen v tvorbě básníků starších, středních i nejmladších. Současnost ovšem tvoří, myslím, vždy především generace mladá a nejmladší, protože k ní jsou orientována největší očekávání jako k potenciálnímu nositeli nových, inovativních kvalit. Proto zde budu věnovat prostor především jí, z generací starších zmíním pouze básníky, kteří jsou nepřehlédnutelní, protože vývoj jejich tvorby se neděje „samopohybem" či recyklací, nehledě na čas a prostor.

Pozoruhodnou básnířkou starší generace je **Viola Fischerová**. Její poezie vytváří intimní prostor, útočiště pro pozorování času, respektive ve sbírce *Nyní* (2004) a ve sbírkách pozdějších je soustředěnou analýzou času, který zbývá, místa, na němž se lyrický subjekt v plynutí času nachází. Je to poezie velmi introvertní, koncentrovaná, úsporná, soustředěná na své otázky a schopná si ono soustředění obhájit, nenechat se rušit v hovorech k sobě samému, k někomu blízkému nebo k Bohu. Ovšem i zde je útočiště vytvořené básní místem paradoxním, je obklopeno filozofickými a eschatologickými otázkami, ale onen střed, na němž se ocitá čtenář, je znejišťován takovou měrou, jakou to dokáže pouze smrt, ta je totiž klíčovým tématem poezie Violy Fischerové z posledních let.

Z podobných pozic buduje útočiště pro svou poezii také **Vít Slíva**, ovšem jeho eschatologicky zaměřená lyrika holanovského ražení je více ukotvena ve zkušenosti s venkovským životem, krajinou a proměnami přírody. Tematické ukotvení básní v rustikálním světě a ustálení jazyka v gnómických a rovněž expresivních polohách je také jednou z cest, jak jazyk poezie odtrhnout od mediální devalvace a zploštění.

Jinou podobu sledované strategie nalézáme v poezii **Ivana Wernische**. Jeho poezie je útočištěm pro neutuchající básnickou hravost a mystifikaci. Ve sbírce *Hlava na stole* (2005) nevytváří ani tak umělý básnický svět generovaný imaginativní tvorbou (ve které by se opevnil před pragmatickou a prozaickou skutečností), ale spíše konstruuje svět básnického čtení – čtení, které je schopno proměnit v poezii i zdánlivě nepoetické věty nebo texty, jimž estetickou účinnost propůjčil čas. Tak se spolu s Wernischem uzavíráme do archaického a mile naivního jazyka *„Jasnovidných rýmů vlakvedoucího J. Pukla"* nebo do veršů z rukopisného sborníku *J. Kolíska, telefonisty 1. kulometné roty 3. pluku Jana Žižky z Trocnova, který zemřel na kótě 214 u Domoryče 22. července 1917*. Wernischova sbírka střídá – jak je už u něho zvykem – řadu dalších poloh a strategií, ale i tím vlastně říká totéž: poezie má mnoho podob, je záležitostí čtení a v báseň je možné proměnit prakticky kterýkoli text, schopnost básnicky číst je útočištěm, které máme vždy při sobě.

Nejen v rámci střední generace už dlouhodobě dosahuje nejvyšších kvalit v linii, kterou zde nazývám *útočištěm*, věcná poezie **Petra Hrušky**. Jeho verše poskytují útočiště ve dvojím smyslu. Jazyk je schoulený do ulity malé textové plochy, nehrozí mu rozběhnutí do nekontrolované šíře a ani k tomu nejsou potřeba nástroje pravidelné veršové struktury. V druhé ulitě přebývá sám lyrický mluvčí, který především pozoruje a popisuje viděné, své promluvy vysílá nikoli k personálním adresátům (nečiní z básně konverzaci), ale k věcem, od nichž se mu slova rychle vracejí. Vzniká tak uzavřený kruh, intimita, kde přebývá *já*, *jazyk* a *věci*, které mají šanci být zahlédnuty jinak než běžnou utilitární optikou – mohou dostat jména, jež nejsou lehkými nálepkami tak dobře známými ze světa povrchního mediálního myšlení a vyjadřování. Příznačný a příkladný je Hruškův způsob práce s metaforou – metaforu básník pojímá jako vzácnost, šetří s ní, zároveň metaforou nedekoruje – u Hrušky jde naopak o prostředek hlubokého prolnutí slova a věci. Tedy poezie jako útočiště, kde slova a věci mohou být samy sebou, nepřehlušovat se navzájem, ale podporovat. To zcela platí ještě pro sbírku *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002). V poslední básnické knize *Auta vjíždějí do lodí* (2007) však Hruška jako by potřeboval narušit toto souznění – z kabiny auta a v kontextu hovorů zaslechnutých při zastavení u benzinové pumpy je jazyk básně vnímán jinak než během tiché meditace v intimitě kuchyně, koupelny či ložnice, a tak plynulost stále výsostně hruškovsky přesné deskripce náhle naruší například *„kryptoendolitotrofní mikroorganismy"*. Je to ještě útočiště? A nepozná se náhodou podle takovéto jemné sebekritičnosti namířené proti výchozímu konceptu pravé mistrovství?

Nějaký čas Hruškově tvorbě dokázala sekundovat poezie **Petra Borkovce**, která – jak je patrné z výboru *Vnitrozemí* (2005) – ovšem relativně snadno podléhá dekorativismu a povrchnímu estetizování. Báseň pak přestává být útočištěm, z něhož je možné pronikavě pozorovat svět a shledávat nové souvislosti mezi věcmi a slovy, ale mění se v chlácholivý zpěv o tom, že poezie může být stále ještě krásná, estétsky vyzdobená, exkluzivní. To platí i pro novější tvorbu **Petra Motýla**, který rovněž v devadesátých letech patřil k významným osobnostem věcné poezie, ale jeho tvorba se postupem času stále více přiklání k samoúčelné zdobnosti, jak je patrné ve dvojsbírce *Dva ořechy / 10 000 piv* (2007).

Postoj, který nazývám *útočištěm*, je vlastní velké části autorů, kteří debutovali po roce 2000. Nejpronikavějších kvalit mezi nimi dosáhla **Marie Šťastná**, jež ve svých sbírkách *Krajina s Ofélií* (2003) a *Akty* (2006) při zachování úspornosti a věcnosti výrazu vytvořila poezii žensky senzitivní a tělesnou, vytvářející místo (útočiště) pro soustředěnou analýzu rodových stereotypů. Základním gestem poezie Marie Šťastné je dostředivost pozornosti, přesnost a analytičnost. Jazyk v jejím případě silně tenduje k mluvenosti a dialogičnosti, a zároveň ke svému centrálnímu tématu *žena–muž*. Krize a devalvace jazyka a komunikace do intimního světa nepronikají, zůstávají za jeho hranicemi – básnířka vystačí se dvěma hlasy, s hlasem *já* a s hlasem *ty*, tedy s jazykem, který snad skutečně může vést k intimnímu dorozumění, zvlášť když je podpořen „tělesným" gestem.

Z podobných rodově podmíněných východisek vyrůstá prvotina **Marcely Pátkové** *Bylas u toho…* (2006). Rozhovor dvou, jí a jeho, jejich setkávání a střetávání, jejich společná tělesnost a intimita – to všechno zde rozhodující měrou spoluutváří soukromý mikrosvět, do něhož sbírkou nahlížíme. Pátková je na rozdíl od Šťastné mnohem robustnější ve výrazu, je silně expresivní a ponořená do jazyka, který je nepřehlédnutelně ovlivněn básnickou dikcí Vladimíra Holana – jako by se dala zopakovat, jako by stále ještě mohla být útočištěm před všeobecným blábolením. Podobně je tomu i v poezii **Kateřiny Rudčenkové**, která debutovala sbírkou *Ludwig* roku 1999 a představuje dnes už vyzrálou autorskou osobnost oproštěnou od prvotních vlivů a důsledně realizující své pojetí básně jako drásavé, expresivní výpovědi dávající jedinečnou příležitost k filozofující úvaze, jejíž diskurzní jazyk je vyvažován klasicizující obrazností a archaizací. Naopak mnohem ztišenější je tvorba **Terezy Riedlbauchové.** Ta se výraznější měrou opírá o lyrickou deskripci a konfesijní, značně sentimentální výraz. Její básně poskytují útočiště křehkým slovům, křehkým citům a křehké intimní komunikaci. Ne vždy je však autorka natolik vynalézavá, aby její verše nepůsobily začátečnicky, ne-li rovnou nechtěně komicky.

Lyrická deskripce, zmíněná v souvislosti s Riedlbauchovou, je útočištěm pro významnou část poezie mladých debutantů, z nichž někteří jejím prostřednictvím dosahují i jistého „společenského" ohlasu. Důležitou roli hrají popisy v poezii **Štěpána Noska**. Svou prvotinou *Negativ* (2003) zřetelně navázal na deskriptivnost lyriky Petra Borkovce a Petra Hrušky, avšak rozhodně blíže má k Borkovcovi. Nejen že pozoruje a popisuje a snaží se věci a děje (často situované do interiéru) zahlédnout v nových souvislostech, ale také metaforicky dokresluje reálné situace. Z Borkovcovy poezie převzal rovněž přerývanou dikci segmentovaných veršů, popisnost sklouzávající k pouhé enumeraci věcí a jevů i ostentativní statičnost a pasivitu promlouvajícího subjektu. Noskova sbírka je útočištěm pro jazyk věrně a bezproblémově sloužící záznamu vizuálních vjemů a je rovněž doménou střídmého, pečlivého a kultivovaného verbálního projevu. Prakticky totéž platí pro prvotinu **Jonáše Hájka** *Suť* (2007), která byla poněkud přeceněna, neboť ještě slaběji odolává svým básnickým vzorům. Již v úvodní básni sbírky Hájek explicitně vyjadřuje strategii úniku, činí to metaforickým motivem *schovat se do básně* – lyrický subjekt zde má funkci toho, kdo poskytuje útočiště (srov. sémantiku motivů *brnění*, *náruče*, *schoulení se do staré deky*), báseň slouží jako obrana před vnějším světem; proti strohé realitě Hájek staví vizi básnického textu, který má působit vznešeně a závažně, nemá se bát archaické krásy knižních slov, exaltovaných zvolání, vznosných výroků ornamentálně přizdobovaných genitivními metaforami. Rovněž verše **Marka Šindelky** jsou těsně spjaty s deskriptivností, tentokrát ovšem kombinovanou s autobiografičností. Ta Šindelkovu tvorbu spojuje s dalším tradičním útočištěm ověřených básnických postupů – s konfesijní lyrikou. S Hájkovou *Sutí* má Šindelkova sbírka *Strychnin a jiné básně* (2005) společné dvě velmi negativní vlastnosti – jednak se nedokáže vyhnout evidentním klišé a (též u Borkovce zmíněnému) povrchnímu estetizování, jednak (to především) se jedná o poezii, jež neví o svém jazyce: nevnímá jazyk jako problém, ne-samozřejmý nástroj, který je třeba přivést k vědomí sebe sama, nebo dokonce k „sebekritice", nýbrž jako prostě sdělovací, jednoduchý vyjadřovací kód. Básně těchto debutantů jsou konfesí, jsou expresí, ale obávám se, že se ještě nestaly v pravém slova smyslu lyrikou, jež je vždy konstituována právě skrze jazyk. Šindelkova sbírka je příkladem naivního a v současné nejmladší poezii poměrně rozšířeného pojetí poezie jako soukromého pokusu vypsat se z traumat a nejistot, má tudíž spíše psychoterapeutickou než uměleckou funkci.

Popisnost se v nejmladší současné poezii relativně často pojí s výrazovým minimalismem a tendencí stlačit text básně na malou textovou plochu. Vytváří se tak útočiště pro jazyk střídmý, koncentrovaný, implikující závažnost každého slova – a odporující tak bezbřehému verbalismu a plytkosti vět, které se bez ustání valí z ostatních médií. Příkladem tohoto přístupu k lyrice je sbírka **Daniela Soukupa** *Výhled do skály* (2007). Soukupův minimalismus je zřetelně ovlivněn starojaponským žánrem haiku, který je ostatně od devadesátých let oblíbenou formou v tvorbě básníků bez rozdílu generací. Lyrizující roli plní sama nedoslovnost, fragmentárnost výpovědi podporovaná tradičními prostředky rytmizace (rým, asonance, hlásková instrumentace) a dekorativní metaforikou. Avšak i zde to, co je vyslovováno pečlivě budovanými metaforami, bývá často pohříchu banální a samoúčelné. Chybí problém „v jazyce" – problém pozvedající poezii z roviny krásně vyslovovaných banalit a dávající jí smysl.

Jiný druh útočiště, byť rovněž budovaný za přítomnosti úsporného verše a malé textové plochy, vytváří svou sbírkou *Petrolejová vesnice* (2004) **Martin Švanda**. Tento autor konstruuje snový, imaginární časoprostor a dostává se tak do blízkosti wernischovských paralelních světů – ostatně se k Ivanu Wernischovi hlásí mottem své sbírky. Jeho sbírka je pečlivě prokomponovaná, imaginární bytosti prostupují z textu do textu a stmelují celek umělé reality, která je vzdálena od současného světa a nabízí se jako útočiště před ním. Imaginace Švandova lyrického subjektu slouží především ke sebezpytujícím konfesím a průzkumům vnitřního, intimního světa. I když je Švanda imaginativně hravý, nevyhne se mnohdy ornamentálnosti a sentimentální roztomilosti.

Pojetí poezie jako *útočiště* není apriorně ani pozitivní, ani negativní cestou pro současné české básnictví, přináší však nemalá rizika, kterým podléhají především mladí autoři. Ovšem ani komplementární tendence, kterou zde nazývám souslovím *poezie jako útok*, nepředstavuje jednoduchou a bezproblémovou cestu k umělecky kvalitní poezii, nicméně pohybuje se blíže jádra lyrického žánru, jímž vždy byl a je jazyk a jeho reflexe.

Poezie jako útok

Této části české poezie se jeví současný jazyk jako znásilněný – jazyk je jednak neustále zneužíván ve prospěch ekonomických a politických cílů, jednak je zplanělý hybridními „mluvenostně-psanostními" komunikačními formami (např. e-mail, SMS). Básníky, patřící do této linie, tato zjištění vedou k subverzivnímu zacházení s jazykem a komunikačními postupy. Tradiční prostředky básnického jazyka vnímají jako nepatřičné, resp. použitelné pouze s ironickým odstupem, obracejí se raději k pseudoinsitnímu výrazu, k mystifikačním postupům či k postmoderní hře a aluzivnosti, je jim společná kritická intence zaměřená proti samozřejmosti deviantního zacházení s jazykem. V neposlední řadě vede toto kritické vědomí některé autory k básnickým experimentů.

Vzorem ze starší generace autorů může pro tuto linii současné poezie, myslím, stále být **Miloslav Topinka**, jehož poezie – jak dokazuje sbírka *Trhlina* z roku 2002 – neustává v hledání nových cest a nebojí se jít na neprobádané pole intermediální výpovědi. Svou fakturou jeho lyrika říká zcela jednoznačně: jazyk se musí měnit, aby byl schopen řeči, nesmí ustrnout. A proti ustrnutí jazyka ve stereotypní a zautomatizované poloze Topinka útočí už samotným rozbíjením ucelené struktury textu – nikoli v ucelenosti a harmonii, ale v trhlinách mezi fragmenty se rodí významy. Topinkova poezie jako by se svým zaujetím pro živly a přírodu vyvazovala z determinismu literární tradice a čerpala přímo z přírody.

Topinka je ve své cestě za živelnou poezií spíše osamělý, z mladších autorů má k němu nejblíže snad **Jaromír Typlt** se svou předloni vydanou básnicko-prozaickou sbírkou *Stisk*, v níž lze vystopovat autorovu osobní zkušenost se surrealistickým způsobem tvorby. Ostatně surrealismus se ukazuje být velmi dobrou výbavou pro autory, kteří se chtějí vyhnout estétské samoúčelnosti. Je to patrné i na stále mimořádné poezii **Stanislava Dvorského**. V jeho básních se vzácně snoubí věcné pozorování a záznam předmětného světa s originální imaginativní transformací všednodenních dějů. Sympatický je Dvorského nadhled, s nímž přistupuje k aktu básnické tvorby, ve své poslední sbírce *Oblasti ticha* (2006) píše doslova: *„vždycky se mi uleví, když si věta s pokřikem nechá uletět svou věčnost"*. Dvorský je rovněž velmi citlivý k aktuálním problémům světa (např. *„chtěl jsem jen flanelem otřít televizi / a celý jsem teď od krve a hoven"*).

Zkušeností surrealismu prošel rovněž jeden z dalších objevů mladé poezie devadesátých let – **Tomáš Přidal**. Ve své poezii vytváří zdánlivě autonomní svět podléhající zcela pravidlům, která určuje sám autor, resp. jeho imaginace. Autorova výpověď se však zakládá na jeho zkušenosti s důvěrně známými, reálnými prostory a s opakujícími se situacemi v nich. A právě opakování a stereotyp Přidala provokují a vedou k pokusům vyřídit si s nimi účet. Notoricky známé výjevy jsou rozbíjeny, jsou parodovány či dováděny k absurditě. Pozoruhodné je, že zdánlivým vzdálením se od reality nedochází v Přidalových textech k zamlžení smyslu, ale naopak mnohé skryté souvislosti vyplouvají na povrch a jsou najednou zřetelné až samozřejmě. Přidal nenápadně (a tedy nedidakticky) ukazuje na principy, podle nichž probíhá degradování existence současného člověka na konzum; sarkasticky zesměšňuje jazyk módních časopisů a reklamy a upozorňuje na stále se zhoršující schopnost mezilidského dorozumění a rodící se krizi jazyka. Postavy Přidalovy sbírky *Úschovna rozhovorů* (2003) spolu nejčastěji mluví jen proto, že v dané situaci mají pocit, že by spolu mluvit měly, jejich repliky jsou pak trapně prázdné, ba tragikomické. Pokud postavy usilují o soulad, rozplývá se jejich hovor v banalitě a je plný přetvářky. Pokud se pokusí vyjadřovat své postoje pravdivě, ocitají se blízko konfliktu. Tato bezvýchodnost je vede k tomu, že raději neopouštějí své vnitřní světy a vnitřní řeč. Jako cestu úniku a znovuobnovení schopnosti komunikace nabízí autor svobodnou imaginaci a hru, která předpokládá a aktivizuje čtenářovu vnitřní svobodu.

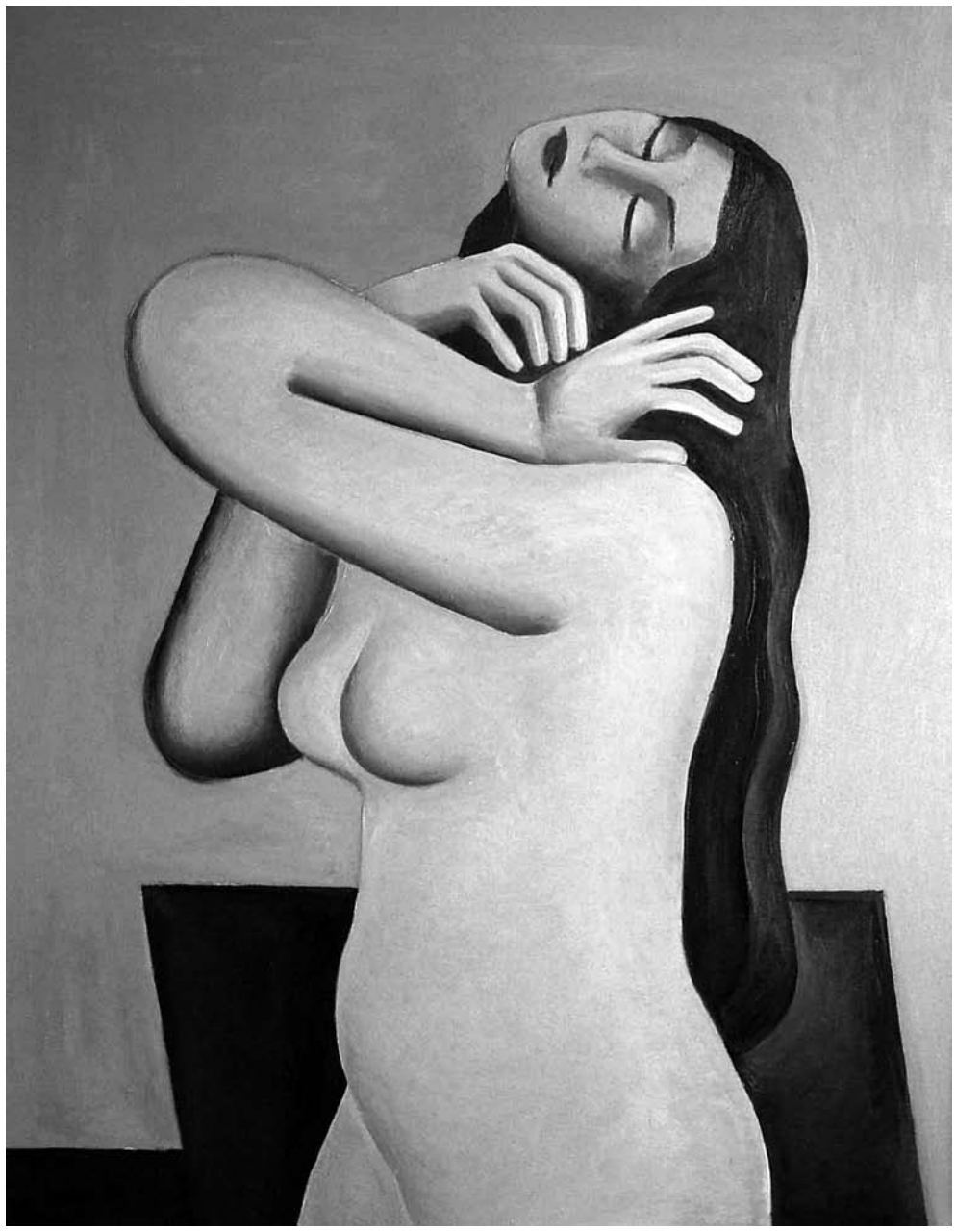
Důležitou figurou linie, kterou nazývám *poezie útoku*, je už od sklonku osmdesátých let **Lubor Kasal**. Pro Kasalův osobitý styl je určující zvukový plán jazyka (především aliterace) – slova se v sobě zrcadlí, jedno vyvolává další, je potlačena záměrnost, autor nezřídka nechává „myslet" sám jazyk a staví se do role svědka tohoto významotvorného dění. Jeho texty však zároveň jasně vycházejí z dobové reality. Do básní zapojuje útočné narážky na soudobou politiku, parodicky demaskuje nesmyslnost žurnalistické a funkcionářské rétoriky a v neposlední řadě si bere na mušku ubohost konzumního životního stylu. Nehodlá se smířit se světem, v němž se touží především po hmotných statcích a po moci. Přináší temný obraz lidské existence pomalu se proměňující v animální vegetování, proto odmítá pojetí poezie jako krásného zpěvu a útočiště pečlivě vybíraných slov a kultivované dikce. Kasalovy básně jsou v těsném vztahu k mimoliterární jazykové situaci, což ho vede k přesvědčení, že poezie musí jít proti poetickému a k subverzivním útokům proti kanonickým textům. Kasal nabízí na povrchu pouhou slovní klauniádu, v jádru ale demonstruje ohroženou možnost pojmenovávání, které by vedlo k orientování se ve světě a k dorozumívání a které by přemohlo prohlubující se osamělost. Jeho poezie našla ideální formu v žánru poemy, dovolující mu na větší ploše rozehrát „události", jež se nedějí ani tak v motivickém plánu jako spíš mezi slovy. Přináší apokalyptickou vizi rozpadu hodnot a zániku perspektiv – např. skladba *Hladolet* (2000) ústí do závěrečného výkřiku *„Všechno má svůj konec v hnití"*; za povšimnutí však stojí, že jde vlastně o citaci staré alchymické sentence. Poema *Orangutan v továrně* (2008) je zas jakýmsi industriálním evangeliem o bohu, pro něhož už není na světě místo, a lidské přízemnosti, která je věčná.

Blízko ke Kasalově poetice má tvorba **Boženy Správcové**, která rovněž inklinuje k postmoderním postupům a asociativní imaginaci. Ve skladbě *Požární kniha* (2003) zaútočila na jazyk mýtů – mytizující model poezie zasadila do současných reálií a nechala ho v tomto aktuálním kontextu selhávat. Jazyk *Požární knihy* přivádí do těsného kontaktu archaizující styl mýtů s dnešní mluvenou a zhusta vulgární češtinou; nevzniká tak mýtus snažící se odpovědět na některou ze základních otázek lidské existence, nýbrž (pseudo)báje demonstrující pravý opak – nemožnost dobrat se jednotícího smyslu.

Vysokých kvalit dosáhla *poezie útoku* v tvorbě **Jiřího Dynky**, zprvu navazujícího na vizuální poezii šedesátých let. Kritickou pozornost posléze namířil na realitu současného světa, na agresivní pseudokulturu reklamy a populární zábavy. Život člověka v tomto světě se banalizuje, zplošťuje, nudně se vleče zatížen stereotypy. Dynkův člověk stále komplikovaněji navazuje kontakt s přírodou jako s přirozeným prostorem lidské existence. Dynkův mluvčí se neidentifikuje s tradičními vážnými tématy poezie, vnímá jen banální obcování s věcmi, jídlem, genitáliemi. Ve sbírce *Tamponáda* (2006) proniká banalita i tam, kde bychom s určitostí čekali cosi závažnějšího, zasahuje i do tématu ohrožení a nemoci. Strach z nemoci a ze smrti se ale nakonec ukáže jako planý, důvod je totiž banální: *„vyříznutí mateřského znaménka / a tamponáda – ucpání krvácející rány"*. *Tamponáda* je zprávou o hledání způsobů, jak ucpat krvácející rány, strachy a bolesti i v přeneseném slova smyslu, jak se vypořádat s pocity marnosti, zoufalství a samoty ve světě, který už neposkytuje transcendentální ani obyčejnou mezilidskou oporu. Tamponádou je tedy i pozorování žen a dívek, radost z krásy jejich těl. Tamponádou je radost z přírody a také z psaní. To je umělecky velmi účinná strategie – Dynka s ní buduje provokativní a na stereotypy útočící obraz světa, z něhož zmizely velké události, zmizel i patos lidství jako něčeho vznešeného, člověk je degradován na pudovou bytost bažící po slasti, hromadící věci, lhostejnou, uzavřenou ve svém teritoriu, ve svém nitru, nekomunikující, odcizenou. Básník představuje člověka egoisticky zaměřeného na své tělo, neschopného vykročit z kruhu tělesných slastí a obav o tělo, člověka-produkt mediálního diktátu tělesné krásy, zdraví a dokonalého sexu. Záměrné užívání a podvracení prostředků z jazyka médií je pro Dynkovu lyriku typické, přejímá například deviantní pravopis reklamy, resp. zkracování podmíněné jazykem zpráv SMS. Tyto odkazy k jazyku médií a reklamy ve sbírce fungují jako jisté náznaky toho, kde máme hledat příčiny onoho všudypřítomného zplošťování významů, banalizace a okorávání citů. Dynkova poezie nám takto umožňuje uvidět absurditu a degeneraci jazyka a myšlení zdeformovaného manipulací reklamy, pokleslostí komerčních médií a limitujícími podmínkami, které pro mezilidské dorozumívání vytvářejí nové komunikační technologie.

Útočná poezie tedy cílí dvěma směry – jednak útočí na neuvědomovanou degeneraci myšlení, vyjadřování a prožívání soudobého člověka, jednak si bere na mušku jazyk poezie a kriticky reflektuje jeho adekvátnost v kontextu současné jazykové kultury. Jestliže

...8



Miloslav Chlupáč, Akt, 1966, olej, 101 x 81 cm

...7

mezi útočištěm a útokem

Karel Piorecký

u výše zmíněných autorů dominoval první směr, směr druhý nabývá vrchu u poměrně silně zastoupené skupiny autorů, již jazyk své poezie záměrně stlačují dolů na úroveň (pseudo)insitního veršování. Jejich verš svou neumělou, ostentativně nedokonalou fakturou zpochybňuje vžité představy o nutných kvalitách básnického textu, jako jsou vznešenost, kultivovanost, virtuozita. Naivistní stylizací naopak tito básníci ostře kritizují tradiční pojetí básnického jazyka, který se v kontextu pragmatické a stále vulgárnější mediální komunikace jeví jako nepatřičný, či dokonce směšný. Často užívaným prostředkem je zde vulgarita a obscénnost, na ni sází například **Karel Škrabal** ve sbírkách *Druhá verze pravdy* (2003) nebo *Strašpytel* (2007); útočí proti populární kultuře a jejím ikonám, které zesměšňuje a odhaluje v jejich hlouposti. Lyrická klišé zde jsou rozrušována nejen ledabylou stylizací textu, ale také otevíráním tematických okruhů zdánlivě neslučitelných s poezií (např. fotbal a jeho fanouškovské prožívání). Z podobných pozic vychází **Tomáš Kafka** ve sbírce *Verše v roce* (2005). Kafkovy texty uveřejněné v této knížce vznikaly jako zprávy SMS a autor je jako takové posílal do redakce deníku *MF Dnes*, kde byla většina z nich také otištěna. Tyto vnější, technologické podmínky logicky zapříčinily miniaturizaci textové plochy. V úvodní básni sbírky Kafka čtenáři předává instrukci, podle níž mají být jeho pseudoinsitní verše interpretovány: *„Ty sis myslel na hloubku? / Co tě vede, holoubku! / Celá naše existence / piští tence, jak myš tence.“* V Kafkově poezii se tedy nepohybujeme ve sféře duchovních hloubek, nýbrž na přiznaných mělčinách, protože taková se autorovi jeví naše dnešní existence. U Kafky proti sobě stojí dva významové bloky – na jedné straně je to popkultura (zastoupená masivní medializací sportu, televizní zábavou či populární hudbou), na straně druhé „vážná“ kultura, literatura a umění, ale i politika či dokonce religiozita. Pop-kultura je zobrazena jako síla vítězící, dominující; „vážná“ kultura naopak jako přežitek předurčený ke znevážení. Podobně satiricky je ve *Verších v roce* deformována přírodní a aktuálně politická motivika. V centru pozornosti Kafkova lyrického subjektu stojí jednoznačně fotbal. Mediální obraz světa, jemuž dominují „osobnosti“ fotbalových hráčů nebo herci akčních filmů, se ke čtenáři dostává prostřednictvím nedbale rýmovaných (nejednou tu jde o rým pouze grafický) a křiklavě primitivních čtyřverší. Subverzivní významová aktivita formy je namířena nikoliv proti degenerovanému jazyku médií, nýbrž proti tradičnímu jazyku poezie, evokovanému právě pravidelným užitím rýmových párů a tradiční strofikou. Kafkova sbírka je tedy také příkladem úskalí tohoto pseudoinsitního typu lyriky. Autor totiž ne vždy dokáže evokovat plastickou představu jazykového kontextu, k němuž se jejich subverzivní a útočné básně bytostně vážou; jejich útok pak vyznívá poněkud naplano, resp. míjí se s cílem.

Podobný přístup k poezii není cizí ani některým autorům, kteří debutovali až po roce 2000. **Milan Ohnisko** počínaje prvotinou *Obejmi démona* (2001) manifestuje nemožnost prezentovat lyriku jako vážně míněný projev subjektu a lyrický jazyk jako bez úsměšku akceptovatelný, a v tomto smyslu tedy samozřejmý vyjadřovací způsob. Ohniskovy básně kombinují intelektuální motiviku s iracionalitou a nonsensem a vědomě se pohybují na tenké hraně mezi epigramem a nesmyslem. Implicitně útočí proti vžité představě lyrického subjektu jakožto moudrého estéta, jehož umné verše mají sílu pronikat pod povrch jevů. Básník svého mluvčího naopak nechává upadat do naprosté dezorientace a blíží se tak plebejskosti někdejšího undergroundu – vytváří, dalo by se říci, *trapnou poezii* pro 21. století.

Kritika lyrického diskurzu je přítomna také v poezii **Radka Malého** debutujícího sbírkou *Lunovis* v roce 2001. Malý není v útoku proti tradičnímu jazyku lyriky tak radikální jako Ohnisko, neponižuje jazyk svých básní na úroveň naivistní tvorby, rozehrává poněkud jemnější intertextovou hru. Ironizuje archetyp básníka jakožto snivce vzhlížejícího ke hvězdám, a zároveň respektuje a naplňuje náročné požadavky pravidelné, rytmicky vázané formy a přijímá tradiční tematické okruhy, které jsou pociťovány jako emblematické pro lyrický žánr (*noc, měsíc, hvězdy, podzim, smrt, Bůh*). S těmito prvky tradicionalismu ovšem ostře kontrastuje charakter lyrického subjektu oscilující mezi stylizací outsidera, skeptika, alkoholika tendujícího k sebevraždě, pochybovače, ironika. Malého subjekt tedy postrádá iluze, je skeptický, nevybíravě se vyjadřuje ke zmíněným tradičním motivickým okruhům, užívá obecnou češtinu a vulgarismy – jako by svým zasazením do lyrického světa kolidoval s prožíváním současného člověka a jevil se nutně jako směšný. Ve stylu Malého je přítomna výrazná ironická distance vůči básnickým prostředkům a kritický postoj vůči lyrice samotné, daný reflexí historické a kulturní situace, v níž se dnes lyrika a básník nalézají. Malý tedy používá tradiční, ba až archetypální model lyriky, aby ho nechal při plném vědomí a sebereflexi selhávat, záměrně vzbuzuje očekávání vznešenosti a vzápětí ho zmaří hovorovým výrazem, uzemňuje a dekonstruuje tradiční lyrickou vznešenost. Jeho styl je virtuózní, ale jedná se o jinou virtuozitu než např. u Borkovce – Malý nepodléhá snadnosti, se kterou mu jeho talent umožňuje psát, nepodléhá plynulému toku slov, vždy tuto plynulost nějak problematizuje, podrývá a kritizuje. Nejblíže má snad ke Krchovskému, ovšem nikoli „perverzitou“, ale kontrastem mezi vznešenou dikcí a záměrně přízemními pointami. Nutno dodat, že Malý nevede boj pouze s iluzemi estetickými, ale se stejnou urputností a drásavostí i s iluzemi metafyzickými; vede zápas o víru – zápas ovšem nakonec vždy prohraný. S otevřeností a upřímností podává svědectví o tom, že tam, kde by chtěl nalézt jistotu, je prázdno, tedy prostor pro postmoderní metafyzickou skepsi.

Mezi debutanty, kteří vstoupili do literatury po roce 2000, má výsadní postavení **Gabriel Pleska**, resp. jeho sbírka *Česnek! Česnek!* (2003). Jestliže jsme u výše jmenovaných autorů kvitovali s povděkem jejich schopnost kritické reflexe stavu jazykového kontextu, v němž se poezie v současnosti nalézá, můžeme totéž konstatovat i nad Pleskovou poezií. Ale nejen to. Pleska překračuje subverzivní, kritizující úroveň a proniká o rovinu výš; svým experimentujícím úsilím pootevírá dveře k novému a svébytnému způsobu existence současné lyriky. Na první pohled zarazí neskrývaný subjektivismus, s nímž básník v rámci své experimentující poezie pracuje. Je ponořen do jazyka, s trochou nadsázky by se dalo říci, že jeho klíčovými tématy jsou morfologie a syntax, a přesto neopouští tradiční teritorium lyriky vymezené jako konfesijní ichvýpověď. Pleska zachází s nástroji lyrického stylu a zapojuje je do kreativní hry, neidentifikuje *já* a *jazyk*. *Já* je u něho vždy nad *jazykem* – subjekt je ten, kdo s jazykem zachází a reflektuje toto zacházení, nikoli ten, kdo se jazykem prostě svěřuje a kdo ho vnímá jako prostor pro intimní život. Subjektivismus v Pleskově poezii je protipólem naivního lyrického subjektivismu, před ním ho brání metaliterární aspekt jeho výpovědí. Mnoho Pleska dokáže vytěžit z aluzí na žánry triviální literatury, zejména fantasy a sci-fi, a z jejich kombinace s tradičními lyrickými mody, např. když nechá milou jezdit na ještěru, resp. když ji nechá změnit se v ještěra, nebo dovolí dvěma kyborgům, aby si pohazovali se sluncem. Nejednou jeho texty připomenou dikci pohádek, mýtů, zaříkávadel a vůbec textů s magickou funkcí, přitom ale neztrácí humor, nadhled a (sebe)ironii. Ale především pro jeho básně platí, že se pohybují o několik délek před metajazykem, kterým jsme dnes zvyklí o lyrice mluvit. Nad Pleskovými básněmi se musíme znovu učit, jak o lyrice psát – i to svědčí o jejich mimořádnosti.

• • •

Rozdělení současné poezie, které jsem zde provedl na základě jejího vztahu k jazyku básnickému a běžně mluvenému, resp. k jazyku médií, jistě není jediným možným způsobem, jak metatextově strukturovat a uchopit dosti nepřehledný celek poezie naší současnosti. Nechci autorům podsouvat vědomé uchylování se buď do *útočišť*, anebo k *útokům* – toto rozlišení vychází pochopitelně ze zkušenosti čtenářské, nikoli autorské. Ve většině případů se poetiky do těchto dvou protikladných pozic dostaly nikoli díky usilování autorů, ale díky pohybu mediální kultury, který – nehledě na vůli autorů – posunul i celou literaturu. Hlásím se k názoru německého teoretika Siegfrieda J. Schmidta, že *„generace recipientů adaptovaná na televizi a počítač musí nutně s tištěnou literaturou zacházet jinak než předchozí generace »gutenbergovské«“*.

Nenabízím *poezii útoku* a *poezii útočiště* jako rozlišení hodnotové, i když si laskavý čtenář jistě povšiml mých preferencí. Obě linie mají své klady i svá úskalí. Linie *útoku* je aktivní, kritická, vynalézavá, může však sklouznout k povrchnímu a samoúčelnému hraní, riskuje, že její kritická intence nebude rozpoznána, nebo že bude naopak vyjádřena příliš doslovně. Linie *útočiště* dává příležitost nadčasovým zjištěním a estetice s povznášejícími účinky slovesného umění, riskuje však, že se odtrhne od reality a stane se součástí – s Václavem Bělohradským řečeno – českého *života ve lži*.

OBČAS NEŠKODÍ VRÁTIT SE ÚPLNĚ NA ZAČÁTEK

foto Dalibor Demel

Maty, trenér thajského boxu, 40 let

K čemu je vám dobré umět číst?

Čtení je mi teď dobrý tak leda ke čtení esemesek od milenek a k luštění dopravních značek. Ne že by mě knížky vůbec nezajímaly, ale po všech těch ranách do hlavy v profesionálním ringu mám problémy s očima. V Německu jsem dostal takovej highkick do hlavy, že se mi odštípl kus lebky a třísky se mi zevnitř dostaly do bulev. Bolelo to jako svině a dost dlouho jsem měl potíže se zaostřováním. Třeba si vůbec nemůžu číst před spaním. Během dne se mi oči unavěj a večer jsem rád, když trefím domů a najdu postel. Vždycky jsem ale rád čet cestopisy, zvlášť za komoušů, bral jsem to jako náhradu za dobrodružství, na který jsem v reálu neměl šanci. A taky sci-fi, to je moje oblíbený. Povinnou četbu jsem ve škole nikdy nedal – Kytici, U lavice dítě stálo, to jsem fakt nemoh. Ale takový levný scifíčka, kupoval jsem je za 60 korun, to byla paráda. Třeba Planeta smrti, už nevím, kdo to napsal. Chlápek utíká před svýma věřitelema a dostane se na planetu, kde úplně všechno zabíjí – mouchy, tráva, vosy, všechno. Takže místní uměj dokonale bojovat. Ten chlápek se to od nich naučí, a když se vrátí na Zem, kde zatím díky časovýmu posunu uplynula asi tak hodinka a přijdou za ním vymahači, tak je bravurně sejme. Jinak občas přečtu noviny a časáky a taky instrukce k počítačovejm hrám. Teď zrovna hraju výbornou střílečku na playstationu, vypadá to jako Černý jestřáb sestřelen, jestlis to viděl. A tam člověk taky musí občas něco rychle vyluštit, třeba úkoly, koho máš rozstřílet. Díky těm očím jsem v posledních letech spíš na filmy. Ale zase si ty dývýdýčka kupuju v novinách, jak vycházej, takže to zase od čtení není tak daleko, ne?

dd

kolektivní vina?

Zdeněk Lyryk Horner

Článek Karla Pioreckého o současné české poezii (*Tvar* č. 20/2008) by byl jistě chvályhodný, kdyby neobsahoval řadu zavádějících a nepřesných informací o médiu zvaném internet. Vzhledem k tomu, že jsem měl tu čest několik let administrovat a redaktorsky směrovat server *Písmák* (www.pismak.cz), cítím se nyní poněkud povinován převést některá Pioreckého tvrzení na přesnější míru.

Internetová komunita

V části článku pod mezititulkem *Literární servery* K. P. uvádí, že literární servery umožňují bez jakéhokoli omezení okamžitě publikovat literární pokusy, což vede k nízké kvalitě valné většiny textů. Současně se porušuje lineární model *autor – dílo – čtenář* a je odsunuta autorita i evaluační systém, který by filtroval texty před jejich vstupem do literární komunikace. Usuzuje, že v důsledku těchto podmínek jsou autoři Ladislav Zedník, Jonáš Hájek a Jakub Řehák, jelikož přicházejí do literatury z prostředí těchto serverů, nevýraznými literárními zjevy, ačkoliv byli nominováni na ocenění „v tištěném, rozuměj dokonale evaluovaném" systému, kde něco jen tak neprojde. Usuzuje rovněž, že literární servery nepředstavují prostředí, kde by se rodily inovativní tendence, naopak otevřenost a neregulovanost těchto publikačních platforem podporuje většinové a velmi naivní pojímání poezie jako intimního sebevýrazu, svěřování a psychohygieny, což dokládá navíc striktně uchopenou interpretací citátu ze stati J. Řeháka *O jaké krizi tu mluvíme?* (viz *Tvar* č. 12/2008).

Podle K. P v komunikačním procesu na literárních serverech už nehraje roli profesionalita, i redaktora může dělat kdokoli, kdo je pravidelným a aktivním návštěvníkem serveru. Navíc publikační podmínky umožňují užívat pseudonymů (uživatelských *nicků*), které jsou jakýmsi důkazem tušení každého autora na internetu, že do literatury jaksi nepatří, neboť pseudonym prostě znamená, že autor nevěří kvalitě svých textů.

V první řadě jsem přesvědčen, že nelze ztotožňovat žádného z uvedených autorů s mluvčím kteréhokoliv z literárních serverů a už vůbec ne s mluvčím celého kyberprostoru. Uvedení autoři vydávají svá díla sami za sebe a nereprezentují žádnou internetovou komunitu. Svoje případné stati píší spíše proti většinovému vkusu, který by bylo možno z jednoho krátkého pobytu na internetu snadno vysledovat. Nakladatelé nevydali ani jednoho z nich na základě nějakého interneto-komunitního hlasování, ale předpokládám, že po zralé redakční úvaze. Ze stati K. P. málem vyplývá, že zmiňovaní autoři jsou ve své tvorbě vedeni nějakým naivním duchem internetu. Myslím, že ne, alespoň já ho nikde nepotkal. Nízká kvalita valné většiny textů na internetu je mimo diskuzi, to je fakt, ale nelze z této skutečnosti stavět jakousi kolektivní vinu, že každý autor, který přišel do nějakého styku s internetem, musí být nutně nekvalitní. Pokud je mi známo, tak na literárních serverech se pohybovali a publikovali „tajně" mnozí věhlasní autoři. Já sám jsem poznal jednu z básní (*Volat Jarka*) Hruškovy sbírky *Auta vjíždějí do lodí*, která na internetu chvilku visela v době, kdy byla sbírka zřejmě jen připraveným rukopisem. Je Petr Hruška také naivním internetovým autorem? Pokud vím, tak se žádný z „hvězdného" tria autorů z internetu (Zedník, Hájek, Řehák) ve svých statích na nějaké internetové mínění o literatuře neodvolává.

Pseudonymy a lineární model

Užívání pseudonymů je na internetu praktickou věcí. Vezměme si například problematiku shody jmen, kolik bychom měli na serverech např. Nováků označených číslem jako v nějakém lágru. Důvodů je sice v technické rovině více, ale není to literárně důležité. Pseudonym může samozřejmě autora zčásti ochránit hlavně při jeho prvních literárních pokusech, ale vzhledem k tomu, že literární servery pořádají řadu veřejných akcí po celé republice, vyjde nakonec identita aktivního autora najevo. U těch ostatních na tom už tolik nesejde. Pseudonym – *nick* – je také navazováním na pseudonymy a šifry, jež používali např.: Vítězslav Nezval, Karel Čapek a další. (Kdo byl doopravdy Petr Bezruč?)

Porušujeme-li lineární model *autor – dílo – čtenář,* pak nevím, jak to na internetu děláme. Asi je to digitální vymoženost, které jsme si nevšimli. V tištěném světě se prostě nemůže stát, že by autor něco napsal a pak nebo před tím si přečetl dílo někoho jiného; také se nemůže stát, že by se autoři nějak nepřátelili a diskutovali vzájemně o své tvorbě – to je vyhrazeno pouze digitálním doménám, kde existují, sic programátory nepochopené, skripty, jež porušení linie modelu zapříčiní? Takže zůstane model *autor – dílo – autor*? Nebo *čtenář – dílo – čtenář*? Nejspíš můj nejoblíbenější skript *dílo – dílo – dílo – dílo – čtenář*. Asi podle nahodile použitého skriptu. Myslím, že na internetu už lidé nic neovlivňují a o ničem nepřemýšlejí, protože to máme v hrsti my programátoři. Vyrábíme si dokonce i umělou návštěvnost, která v čase, kdy umírají tištěné časopisy (*Aluzi* přeju na internetu jen to nejlepší), naopak stoupá.

Autorita a evaluační systém

Internet je specifický tím, že jsou na něm uživatelé citliví na sebemenší závan nesvobody. Tito uživatelé jsou často i jen nespravedliví, ale diktují si svoje podmínky účasti přesně tak, jak jim to ukládá tržní přirozenost. To je zcela nevyhnutelný, pozitivistický fakt. V průběhu let se zkoušely zejména na Písmáku různé redukující, hodnotící, regulující techniky, ale žádná neuspěla. V jednom zvláště vyhroceném případě vedl např. pouhý požadavek dodržování pravidel slušného chování k rozdělení komunity na dva servery (takto vznikl vzdoroserver Literra). Výsledkem mého letitého pozorování je, že evaluační systém v technickém slova smyslu není možný bez ztráty návštěvnosti, aktivit a popularity. Jsou to spojité nádoby. Vedle serveru Písmák vznikla za podpory grantu MK ČR literární doména www.poezie.cz, která byla po celou dobu své aktivity technicky založena na autoritativní evaluaci; jenomže návštěvnost byla po řadě nepřijatých děl mizivá a kritiků v redakci ubývalo, než se rozutekli úplně. Jinou podobou evaluace jsou neinteraktivní servery, kde vybírá různě erudovaná skupinka či jednotlivec díla autorů podle svého klíče. I to má svůj smysl, ale k žádné diskuzi tam nemůže docházet a díky tomu ani k žádné evaluaci či autoritě. Tam se totiž komunikuje minimálně, nanejvýš poštou a neveřejně. Nemožnost udržení evaluace a návštěvní aktivity současně nejenom mne vedla k úvaze, zdali vůbec existuje nutnost filtrovat texty před jejich vstupem do literární komunikace. Po letitých zkušenostech jsem toho názoru, že se texty svým množstvím filtrují samy. Podstatné je, že se někteří autoři sejdou na společných veřejných akcích a tam případně vedou skutečné a potřebné literární diskuze. Zde probíhá jistá nejistá evaluace, která ovšem stále nemá punc nejvyšší autority. Domnívám se, že ji ovšem nemá nikde, k čemuž se ostatně oklikou dostaneme opět v následující části textu.

Inovace

Neregulovanost a otevřenost prý brání inovačním tendencím. Zato redukce, regule, denní rozkaz, zákaz ornamentu, likvidace zaťatě autistických metafor k inovacím vede? Nedávno jsme se mohli přesvědčit na sbírce *Hřebeny* Jana Štolby, podle Petra Krále jediného a zřejmě i posledního českého experimentátora, že největší inovace a nálezy vznikají přesně podle kritických rámců, jež si autor předepíše ve svých, úplně všemi lidmi oceňovaných kritikách. Dozvídáme se mj., že vesmír pulzuje do dálky nebo že pták je, jako by nebyl apod. Sledujeme kritickým okem byvšího exulanta pražskou povodňovou nedbalost, kdy podvodníci a prostitutky v krojích lidojedů přeplnili Prahu tak, až přečíslili původní obyvatelstvo i turisty cizince, a proto svět už není takový, jaký býval, když býval, pokud býval, ale že se všechno jen opakuje a opakuje atd. Podle Petra Krále jde ale o nebývalé sepjetí motivů s tématy, o nebývalý koncept sbírky, jež je protkána řadou poetických figur a personifikačních tropů, které se v jiné poezii nevyskytují.

To všechno se na internetu bohužel nemůže urodit. Nemůže? Podle mého čtení je na internetu vedle uvedené „hvězdné" trojice velká skupina stejně dobrých autorů (Print, chroustjazz, Alimra, Dero, šedé, fouckault, miroslawek a další – výčet by mohl být neúnosně dlouhý), kteří se nevěnují vehementně ani po Motýlovsku věcným lapáliím všedního dne, ale věnují se převážně *spiritualitě všedního dne*, jak to výstižně řekl J. Řehák; věnují se člověku v jeho situovanosti v osobním obsahu, jenž zůstává přes všechny snahy o fikce lyrického subjektu zprávou o „obsahu" vědomí. Pokud je toto pro někoho naivitou, nic se s tím nedá dělat. Naivita je ovšem stejně oprávněný životní postoj jako skepse spoléhající na věci a na jejich (ve vědomí) zhmotnělé vjemy.

Profesionalita

Nakonec se vrátím ještě k oné klíčové profesionalitě a k tomu, že redaktorem může být kdokoliv. Může, jenomže sám fakt, že používá jakéhosi označení, z něj redaktora, natož profesionála neudělá. Pokud se redaktor prezentuje neznalostmi, je to i v „naivním" internetovém prostředí brzy odhaleno. Redaktor zamrzne. Někteří redaktoři však prožijí ontogenezi. Přihlásí se na některou z českomoravských bohemistik, vystudují, utečou ze serveru do tištěného evaluačního ráje. Internet se ochuzuje vznikem elit, které už nemají zapotřebí setrvávat v přílivu chaotického a nezvladatelného publikování jako zamlada, a tak servery občas zažijí úplnou kritickou krizi – přirozený běh života. Nic se neděje, protože i na internetu se autorem stává každý sám za sebe. Žádný redaktor, ani ten profesionální, a bohužel ani programátorský skript, mu nepomohou stát se svébytným internetovým géniem. Internet je pouhý socioprostor, kde se můžete setkat s někým, kdo má společné zájmy. Nemůžete tam nikoho řídit ani převychovat, můžete jen iniciovat a provokovat a snad se něco stane. Nabízí se otázka, proč se tedy naopak z tištěného, perfektně a snadno evaluovaného světa nerekrutují ochotní profesionální redaktoři pro internet, ale na to si umím odpovědět sám.

Důležité je, že nelze žádné autory zaměňovat či slučovat s fenoménem internetu. Elita se zde nevybírá nějakým lidovým hlasováním, elita zde prostě sama o sobě vzniká, je a vždycky bude v různě aktivních polohách. Autoři identifikovaní jako „rodáci z internetu", kteří publikovali v evaluovaném nakladatelství, nemohou nést jakousi kolektivní zodpovědnost a patinu nekvality převážné většiny začátečnické internetové produkce. Pokud jsou jejich práce málo výrazné, o čemž však v případě Zedníka, Hájka a Řeháka pochybuji (vydalo by to na jinou, samostatnou polemiku), nesvědčí to o internetu coby příčině neúspěchu, ale o liberální evaluaci nakladatele.

Na přelomu tisíciletí, století, desetiletí nebo na přelomu roku bývá cítit podivné napětí. Číslo, které odděluje konec jednoho časového úseku od začátku jiného, nám připadá magické a tajemné (vzpomeňte na rok 2000 a jev zvaný Y2K), jsme najednou pověrčiví a mísí se v nás naděje i obavy z toho, co přinese číslo nové. Když se rok s osudovou osmičkou na konci nachyloval, říkala jsem si, co osudového se asi tak stalo, či ještě stane? A tak jsem se probírala trochu událostmi a trochu svým životem, ale skutečně „osudovou" odpověď nenacházela. Až jednou… K jejímu nalezení, možná pouhému vyřčení bylo potřeba změnit alespoň na chvíli kontury, ve kterých se odvíjí každodennost, vyrazit někam mimo ně a setkat se s lidmi, u nichž se dalo podobné hledání také předpokládat. Stalo se.

Vypadla jsem z Teplic a odjela do Příchovic v Jizerských horách, kde se opět konalo setkání Skupiny XXVI., která si připomínala čtvrtstoletí od svého založení. Že je něco neobvyklého ve vzduchu, bylo některým z nás jasné už při příjezdu, ale chvíli trvalo, než došlo k nalezení té správné komunikační roviny nebo k prolomení neviditelné bariéry strachu z pravdy. Nepříjemné věci člověk rád potlačuje a popírá, dokud to jde. Ale zpět k tomu, o čem chci mluvit.

Při běžném rozhovoru krátce před večerním čtením najednou někdo z nás zavěsil do prostoru úvahu o smyslu psaní vůbec a nebezpečně ji rozhoupal jako kyvadlo. V ten okamžik jsem pochopila, že to je to osudové, co jsem hledala a přitom měla v sobě. Že to je to, co mi celý rok jaksi „sedělo za krkem" a mařilo všechnu mou snahu dostát svému chtění i slibu napsat knihu, k jejíž podpoře přispěli někteří z mých přátel. Že to je ten pocit, který jsem dřív neznala, ale který ve mně nenápadně bobtnal, až konečně vyrazil ven. Ano, ten pocit lze vyjádřit onou lakonickou otázkou: Proč vlastně psát? Několik lidí zpozornělo a přiznalo, že i oni, či někdo z jejich „píšícího" okolí má neskonalou chuť přestat psát. Důvody nebyl nikdo schopen přesně formulovat. Shodli jsme se jen na tom, že je to pouhý pocit, ale tak silný a neodvratný, že nad ním nelze mávnout rukou.

Cestou zpátky jsem měla ve vlaku dost času na zkoumání právě těch důvodů, a tak se mi hlavou honily zmatené myšlenky typu: žijeme v rozbředlé době plné balastu, kdy je možné říct a napsat cokoliv, aniž to má nějaký dopad, chybí vyhraněné postoje, rozdíly jsou stále víc stírány, ale také zastírány… Na mysli mi znovu vytanula slova jednoho kolegy ze Skupiny XXVI., který na ten náš původní rozhovor navázal v úvodu svého čtení tvrzením, že „není pro koho psát". *To ale nebylo přesné. Pár spřízněných duší, které nám rozumějí, se vždycky najde, ale proč, jaký smysl má psaní, když to, jestli píšu, nebo ne, vyjde úplně nastejno? Propadám se snad na přelomu roku do nějaké, možná chvilkové beznaděje? Nebo mnohem trvalejšího nihilismu? Nebo je to jen obyčejná tvůrčí krize, kterou si občas každý projdeme? Ne, tohle se spíš podobalo touze hodit všechno za hlavu a volně vydechnout. Jo, říkala jsem si v tom vlaku masochisticky, seknout s psaním! Osvobodit se! Žít konečně normální život! Za okny se na mě šklebila vrásčitá, mírně zasněžená krajina a ťukala si na čelo. Co je to normální život? ptala se a házela po mně hvězdy. Pak začaly chodit esemesky. Jedna za všechny:* Chtěl bych s tebou udělat rozhovor o konci psaní. Nejen s tebou. Co s tím, to se uvidí, ale cítím, že je důležité to zachytit. Spřádám si otázky… *Konec psaní? V tu chvíli to ve mně rezonovalo podobně jako konec civilizace. Zaposlouchala jsem se pozorněji. Vlak drncal po kolejích a už i on opakoval pořád dokola: proč-psát? proč-psát? proč-psát? proč? Otázka, na niž budu nejspíš hledat odpověď právě v tomhle roce, doufejme, že s neosudovou devítkou na konci. A jak to tak vypadá, nebudu sama.*

Svatava Antošová

poctivý sochař miloslav chlupáč

10. 7. 1920 – 29. 11. 2008

„Umělecká historie, pro niž je časový moment rozhodujícím faktorem, se vždy zabývá především novostí, jedinečností děl, jejich ohlasem a šíří působení. Předpokládá při tom s lehkou samozřejmostí, že materiál, kterým se zabývá, je umělecky hodnotný.“

Miloslav Chlupáč v rozhovoru s Viktorem Karlíkem, *Revolver Revue* č. 45/2001

Miloslav Chlupáč, 24. 11. 2008, foto Martin Langer

V sobotu 29. 11. 2008 zemřel sochař Miloslav Chlupáč, jeden z posledních sochařů staré školy, zakladatel skupiny Máj 57. Jeho sochy mají zvuk v Číně, Mexiku, Rakousku…

Miloslav Chlupáč nebyl *v kurzu* této ani žádné jiné doby… Přitom ve své tvorbě došel daleko nikoliv prudkým obratem, ale setrvalým *ubíráním se* v harmonických tématech. Ustálil se na lidské hlavě, ženské figuře či rodině. Někdy mám pocit, že japonská zahrada jako nedostižný vzor pro umělce *land artu* musí být pro mnohé sochaře technicky stejně náročná jako některá z kamenných hlav Miloslava Chlupáče. K desetiletím promyšlené práce přidejme tisíce let sochařské tradice, kterou Miloslav Chlupáč přirozeně znal. Minimalistické hlavice leckdy doplňují hlavy s dávnověkým vzezřením; neustálý dotek s pamětí i archetypem je přítomen takřka v celém jeho díle. Umělecká scéna v Miloslavu Chlupáčovi neztratila pouze sochaře, ale i malíře a vynikajícího kreslíře… Protože byl pro mne pan Chlupáč autoritou umělce i člověka, připojuji několik osobních vzpomínek na něj.

Vzpomínka první

Je léto, sedíme na zahradě u Miloslava Chlupáče a já obdivuji nedodělanou hlavu ze spišského travertinu. Tvář se teprve vylupuje z hmoty kamene, která je specificky pórovitá. Sochař se zdvihne a jde mi ukázat dodělanou ležící figuru z carrarského mramoru. Je zakrytá, protože světlo by jiskřivou bělobu narušilo. Pak mne zve na oběd a jeho velké ruce hnětou těsto na knedlíky. Přetrvávající vědomí tvrdého kamene se při pohledu na opracovávané měkké těsto mění v úžas. Ty ruce přeci těsto modelují!

Vzpomínka druhá

Sochařka Věra Janoušková vzpomíná, jak se u ní v košířském ateliéru připravoval první samizdatový katalog *Šedé cihly*. Když docházelo na obligátní české *kdo v něm bude a kdo ne*, ozval se jako jeden z mála Miloslav Chlupáč, který v umění prosazoval neselektivní přístup. Věra Janoušková posléze typicky odbočí od umění k životu: *„No a jsou tam u Chlupáčů tři chlapi v domě a ženská jim nechybí…Všechno zastanou.“*

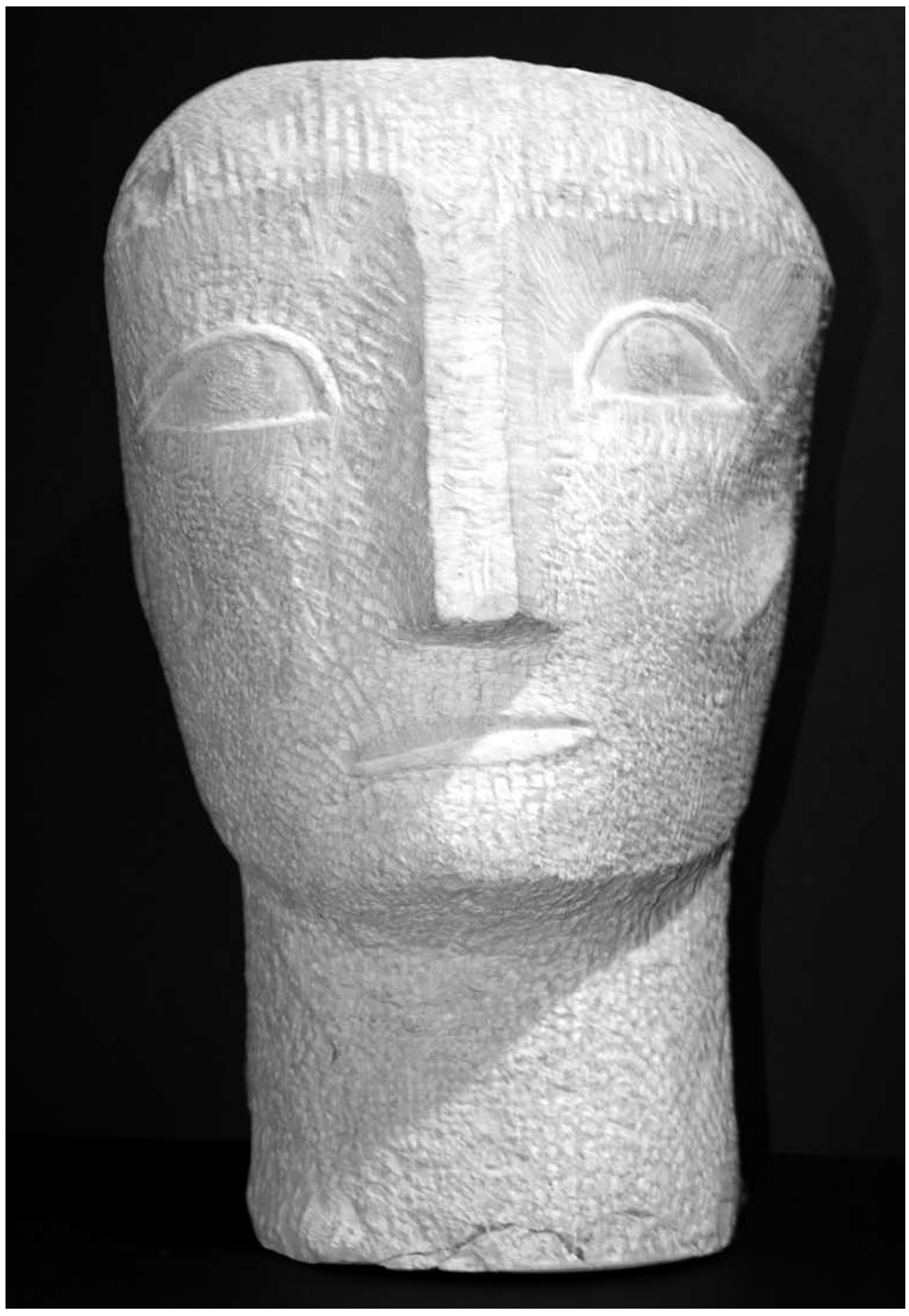
Vzpomínka třetí

Míša, voříšek pana Chlupáče, mne pološíleně vítá intenzivním pinčím štěkotem. Sochař ho uklidní pohlazením. Celé odpoledne hovoříme o Uccellově malbě, pak přejdeme na přátele výtvarníky… Od Palcrových soch se dostaneme na k malířům, Alénu Divišovi a Karlu Černému. Je až nesmyslné, že je pan Chlupáč skutečně znal, a každé jeho slovo má tedy hodnotu jakéhosi okamžitého bytí v příběhu umění. Napadá mne, že jednou možná budu stejně vyprávět o něm.

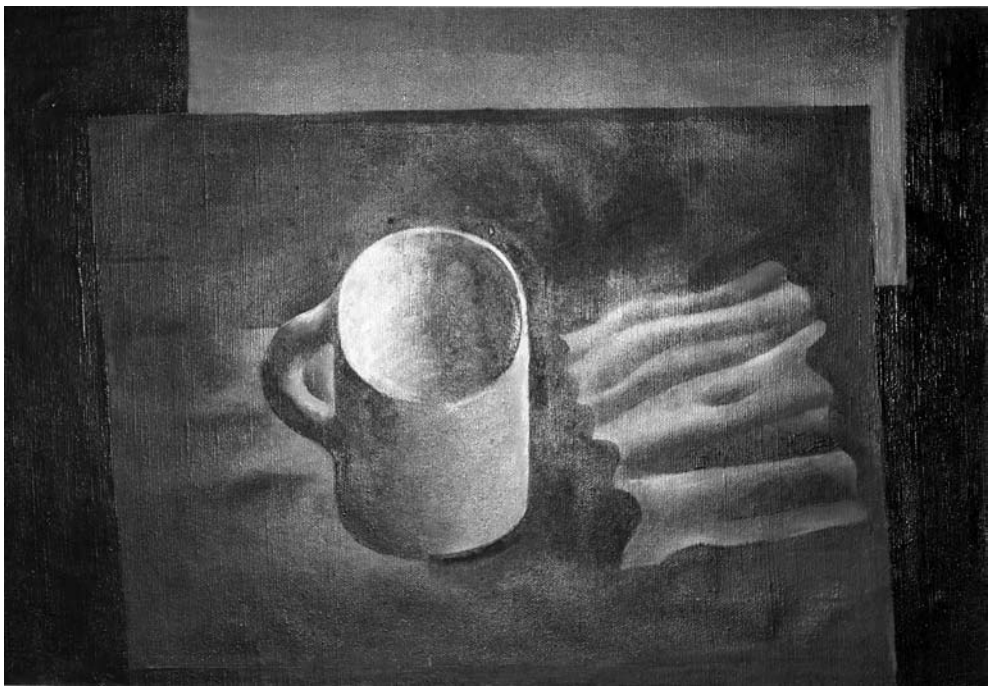
Vzpomínka poslední

Miloslav Chlupáč už obtížně chodí, ale přese všechny bolesti si se mnou povídá o přátelích… Na chvíli mám pocit, že se mu ulevuje a místností se opět šíří atmosféra slavnosti, kterou tak přirozeně dovede okolo sebe šířit. Pak odpočívá na verandě a nastavuje se slunci, které mu měkkým pruhem světla přetíná tvář. Dochází mi řeč před tou jistotou stínu s důvěrným obrácením ke světlu.

Martin Langer



Miloslav Chlupáč, Hlava muže, opuka, výška 35 cm, 80. léta



Miloslav Chlupáč, Zátiší s hadrem a hrnečkem, olej , 52,5 x 35 cm, 1995

Životopisná data:

Miloslav Chlupáč absolvoval reálné gymnázium, začal studovat medicínu, ale po uzavření vysokých škol v roce 1939 se vyučil kameníkem. Od roku 1941 studoval UMPRUM, po roce a půl byl totálně nasazen, na školu se vrátil v roce 1945. Od roku 1946 navštěvoval na této – již vysoké – škole ateliér sochařství. V letech 1946–1948 pracoval zároveň jako redaktor Kulturní politiky. V padesátých letech hledal coby osoba pro režim nepřijatelná těžko uplatnění, od roku 1952 se živil především restaurátorskou prací. Byl členem skupiny Máj ‘57, mezi jeho umělecké souputníky patřil zejména Zdeněk Palcr a Stanislav Podhrázský. První samostatnou výstavu měl v roce 1962 v pražské Nové síni, další až v roce 1985.

(převzato z RR č. 59/2005)

Literatura:

1) ***Miloslav Chlupáč***, retrospektivní katalog, sestavil a uspořádal Jan Kapusta ml., nakladatelství Argor vitae, Praha, 2000

2) ***Ohniska znovuzrození, České umění 1956–1963***, Galerie hlavního města Prahy ve spolupráci s Ústavem dějin AV ČR, kolektiv autorů, 1994

3) ***Dělali jsme si své***, rozhovor Viktora Karlíka s Miloslavem Chlupáčem, Revolver revue č. 45/2001, s. 191 až 206

4) ***Fonseca***, vzpomínka Miloslava Chlupáče na sochaře Gonzalo Fonsecu, Revolver Revue č. 48/2001, s. 156 až166

5) ***Ateliéry 2005/Miloslav Chlupáč***, z projektu Viktora Karlíka a Karla Cudlína, Revolver Revue č. 59/2005, s. 138 až147

čtenář poezie

foto archiv M. U.

Milan Urza, narozen 1983 v Jičíně pod pseudonymem Milan Kudyn, studuje dějiny umění v Olomouci, kde se zaměřuje na moderní architekturu. Kytarista, zpěvák a textař rockové skupiny První hoře a sólového temně folkového projektu Kaspar Melichar. Knižně vydal sbírky poezie *Uprostřed noci* (*Es-ma*, 2003) a *Pukliny* (*Větrné mlýny*, 2008); své texty publikuje v nejrůznějších literárních časopisech. V posledních letech se zabývá zejména prózou.

Co dokáže sen
Jen tak nedbale přivřeš dveře,
a již se v nich objeví
obličej neznámé ženy.
A ty se neohlížíš,
kde visí její šaty,
kam se poděl klobouk
se žlutou šerpou,
kde leží odhozené punčochy,
všechny ty věci,
které se ve snu
neurvale mění
v houf nočních oblud.
Emil Bok: Milování na deštném polštáři
(Zahrada, 2008)

Věčná obsedantní posedlost ženami; přítomná ovšem i v mých textech, takže nemám co vyčítat. Ale co si z téhle básně odnesu? Jazyk ořezaný až na dřeň, stejně tak myšlenka – konstatování. Cítím z toho až programovou civilistnost, záměrné vyhýbání se složitým obrazům a možná i myšlenkám. Umím si představit, že taková poezie zaujme i nepříliš náročného čtenáře; já osobně od básně čekám víc. Zajímavé je ale to našlapování po hraně světa a snu, ten decentní smutek a ten náznak cesty – *kam* se mluvčí ohlíží, za sebe do pokoje, nebo za ženou v pootevřených dveřích? Odchází nebo přichází?

Prosinec
nad Zárubkem krvavé mraky

na břehu Ostravice
vysekávají skauti rozplevelené vrby
rovnou je pálí

o kus dál
cikán táhne vanu na vozíku
další dva mu pomáhají
tím že jdou vedle něj

chlápek na kole ve vaťáku
tichounce pluje pod stříbrným potrubím

svah odvalu špinavý sníh
červené světlo na přejezdu bliká
a zvoní
a hlava odlétá
až tam
kam chodí uhlí spát
Petr Motýl: Kam chodí uhlí spát
(Protimluv, 2008)

Nějaký ostravský autor, snad Petr Hruška nebo spíš Petr Motýl? Osobně nemám rád reálie v poezii, příliš mě to uvrhá do konkrétního času a místa. A to je asi i záměr téhle básně. Zase jen takový sled pozorování, konstatování – tentokrát jen oděný do decentních a nevtíravých obrazů. Výborné a vtipné je ale to o těch cikánech, kteří pomáhají tím, že jdou po boku. Jinak ale stejně jako u předchozí básně: příliš konkrétní, včetně lakonického názvu – návodu. Pro mě je poezie nový mýtus, znepokojivá zvětšenina světa, ne jen pozorování a tiché veršotepání, jako u tohoto textu. Tak tedy Motýl… a toho mám jinak dost rád.

Přenos
V přímém přenosu vidím
jak na Radhošti sněží
první běžkař míří
na zteč k televizní věži

hluboko pod ním se topím
ve smogu jenž klesá inverzí
lesy se tyčí jak kopí
strnulé ve vlastní perverzi

běžkaři vstávají časně
nesou svou výbavu jak já své básně
ten první jde skoro snící

otvírám jogurt a sleduji běžkaře
vím že to tělo se najde až na jaře
a prorážím víčko lžící.
Martin Skýpala: Ruční práce
(Protimluv, 2008)

Opět vůbec ne můj šálek čaje, ale tentokrát mě aspoň zaujala a pobavila kombinace sonetu a absolutní všednosti, prodchnuté dávkou cynismu. Ale ostatně copak s tím už dávno nepřišel Krchovský a další? Jinak jen taková lehká hra – pokud se česká poezie nevymaní z téhle lehkovážnosti, pak pro mě nemá budoucnost. Snad jsem jen ze staré školy, ale když už se jako čtenář ponořím do poezie, očekávám od ní alespoň nějakou výzvu, pobídku, znepokojení. Omlouvám se autorovi, ale tenhle text mi připadá jako gymnaziální cvičení.

* * *
Stébla. Protažená lebkou krajiny.
Krok co duní ve větrném mozku.
Světlo koupe zrak. Neklidné hladiny
letí. Vůz dostihne vozku

činy. Bláto se třpytí
rubíny chtíče broušené šavlí.
Kruh. Štít zvednutý se vznítí.
Kozel se s duší mazlí.
Stanislav Denk: Kámen mlýna
(Host, 2008)

Tak to je jiná! Počítám, že jde opět o současného, rustikalizujícího autora, ale tentokrát příjemně zaníceného, a to je mi blízké. Ani tahle báseň mi nenabízí žádnou myšlenkovou hloubku, ale alespoň mě *nutí*. Nutí dešifrovat obrazy bez pocitu, že by to nemělo smysl, protože ty metafory mě k něčemu vedou. Znepokojivý rytmus založený na střídání úsečných slov a následných drtivých výjevů. Jako nějaké zadrhnuté koktání ze tmy. *Vůz dostihne vozku* a *kozel se s duší mazlí* – to jsou pitoreskní výjevy plné jemné hrůzy, a to je něco, co ve mně zní. Autora bohužel zatím neznám, ale s jeho poezií se hodlám seznámit.

Ráj
Otevřel jsem hračkářský krám, hleďte:
tretky, masky, panny, mávátka…
Ve výloze sedí na tapetě
ze zámořských plyšů módní zvířátka.

Od rána se před výkladem tlačí
tlupa dětí, babek, dědečků.
A mně je trochu k smíchu je i k pláči:
dnešek podobá se včerejšku.

Do bubínku tluče zajíc packou,
podupává kvintet myšáků.
Tento svět chci zahrnout jen láskou,
jak je dobře v zemském soumraku!

Sněžné vločky víří do výlohy
v žhoucím svitu žlutých luceren…
Večere, ty dlouhý, dlouhý, dlouhý!
Z věčnosti jsi milý odlesk jen.

Zavírám až v noci – u stolečku
počítám svůj peníz (nepospíchám teď),
ještě přes hračky jen lehkou dečku
a pak všecka světla pozhášet!

Dlouhý den se vrací, ukládám se tiše
v starobylém čepci. Z posledního sna
nad mým baldachýnem v safírové výšce
anděl zlatokřídlý ať už se mi zdá.
Vladislav Chodasevič v antologii Ústa slunce
(Odeon, 1985), překlad Václav Daněk

Tohle mi připadá jako první věc, která není úplně současná; navíc možná jako hudební text nějakého písničkáře (písničkářky) z rodu Krylů a Vysockých. Je v tom symbolika, která něco zpochybňuje, odhaluje pitoresknost okolního (zmechanizovaného) světa – fronty, loutky, hračky na klíček. Zároveň něha a jemný stesk, který to udržuje v rovině poezie. Je mi blízké, když básník (básnířka) nejen upozorňuje na temnotu světa a života (což je vlastně maso poezie), ale taky přináší něhu a naději – *„jak je dobře v zemském soumraku!“* Snad jen ten patos poslední sloky mě ruší, anděla zlatokřídlého si autor mohl odpustit.

Punk
Lepivými proužky z dámských vložek
odstraňovat špínu z bot

Dozvonit se
po osmi letech

Zasádrovat si vykrojený bok

Rozpřáhnout ruce k naději
a upustit láhev

Zas ji slepit
Olga Richterová: Napříč kůrou
(Ortenova Kutná Hora, 2008)

Téma marnosti v punkovém hávu. V něčem mi to připomíná vlastní hudební texty. Punkovou hudebnost sleduje i úsečná forma básně. Drží to pohromadě, sleduje to myšlenku, nevybočuje to, tedy ten text pro mě má smysl. Tak jako autora (autorku), i mě vždycky fascinovali lidi, kteří si zvolili marnost za svoje životní krédo. To totiž nejsou zbabělci, ale machři – a to myslím vážně. A tahle báseň vhodně a nepateticky oslavuje pankáče a všechny tyhle zavržence… *zasádrovat si vykrojený bok*… nebo ta poslední „sloka“… I když z jiného soudku, vedle básně Stanislava Denka pro mě nejsmysluplnější z celého výběru.

Připravila Božena Správcová

INZERCE

RYBA NAD RUBY
tóny barvy vůně
klub obchod čajovna
Mánesova 87, Praha 2
(metro A, stanice Jiřího z Poděbrad)
Otevřeno denně kromě neděle
od 10 do 22 hodin

co je důležité a co druhořadé?

„KVĚTŇÁCI“ A HERBERT

Petr Poslední

Vymezit *centrum* a *okraj* literárního dění v určitém období je pro badatele vždy těžké. A to i z časového odstupu, kdy se vývojové souvislosti literatury jeví jako přehlednější a snáze pochopitelné. Nejen že se mění náš názor na povahu minulých událostí a díla zpočátku chápaná jako zásadní bývají posléze vytlačena díly zdánlivě okrajovými, ale obraz minulosti se komplikuje o to více, že do domácího kontextu průběžně vstupují překlady. Ty pokaždé znamenají příjemcovo střetnutí s neznámým, vyžadují přehodnocení našich měřítek, volají po neobvyklých výrazových prostředcích translace.

Miloslav Chlupáč, depozit, foto Martin Langer, 2008

Překlady mohou jak změnit převládající tradici uměleckých převodů, tak posílit sebepoznání přijímající strany a dokonce se mohou podílet na proniknutí jedné literární skupiny do samého středu kulturního dění. Pokud překládáme autora „spřízněného volbou“ a jestliže takového spisovatele považujeme za významný zdroj tvůrčí inspirace, pak dosavadní hodnotová hierarchie „centra“ a „okraje“ rychle bere za své.

Vraťme se ke kdysi vlivným „květňákům“ a zamysleme se nad jejich vztahem k polské poezii. O volném seskupení básníků, prozaiků, překladatelů a kritiků kolem časopisu *Květen* v letech 1955–1959 a zčásti také kolem dvouměsíčníku *Orientace* na konci šedesátých let dnes dobře víme, že se začalo prosazovat v domácím literárním životě tehdy, kdy většina jeho členů usilovala o překonání pozůstatků stalinismu a kdy v rámci programu „poezie všedního dne“ vnesla do literatury osvobozující perspektivu jedince, který se vymaňuje z drtivého soukolí velkých dějin. Mladí autoři tehdy navazují na podněty poetismu nebo jiných avantgardních směrů, zároveň však všechny podněty nechávají projít filtrem mravních dilemat společensky angažovaného subjektu, který volné asociace představ, senzualistické vjemy přírody a všedních věcí anebo ironické úvahy o lidské existenci na prahu politické „oblevy“ vždy spojuje se zkušenostmi obyčejného člověka 20. století – s jeho poznáním technické civilizace, totalitních ideologií, světových válek a holocaustu. Mladí básníci díky zájmu o „nevšední všednost“ sice ve druhé polovině padesátých let znovu odkrývají významový potenciál řeči a možnosti zvukové instrumentace verše, jenže současně zpochybňují „objektivní historické zákonitosti“ a donedávna zdůrazňovanou „jedinou Pravdu“.

Jakkoli tuto podobu „květňáků“ dobře známe, poněkud nám uniká fakt, že od samého počátku hledají inspiraci v tehdejší polské poezii a zejména v díle Zbigniewa Herberta – ironií osudu v díle „apolitickém“, blízkém spíše katolickému personalismu nebo conradovské „věrnosti sobě samému“. Jak ukazuje další vývoj, někteří představitelé uskupení budou překládat polského básníka po celá desetiletí, kdy původní „květňácký“ program dávno přejde do historie. Co vlastně Herbert pro ně v různých obdobích znamená a proč mu věnují tak velkou pozornost?

• • •

S Herbertovým jménem se polonisticky orientovaní tvůrci *Května* – Vlasta Dvořáčková, Miroslav Holub, Miroslav Červenka a jiní – poprvé setkávají v roce 1955. Tehdy na stránkách krakovského časopisu *Życie Literackie* spolu s Herbertem oficiálně debutují Miron Białoszewski, Jerzy Harasymowicz, Bohdan Drozdowski a Stanisław Czycz. Do té doby téměř neznámí spisovatelé, publikující stranou od propagandistických kampaní radikálních levičáků – třeba Herbert sporadicky v časopisech umírněných katolíků *Tygodnik Powszechny* a *Dziś i Jutro* anebo Białoszewski v rámci bytového divadla Na Tarczyńské, vzdáleného předchůdce pozdějších performací – stavějí proti publicistické rétorice stalinistického období zcela jiné pojetí literatury, které vyzvedá z nebytí lidskou individualitu a které postupně rozšiřuje imaginární prostor naší existence. Debutující básníci uplatňují překvapivý pohled „zdola“, postoj životního outsidera, jemuž jsou cizí velká hesla nebo mínění davu. Více sázejí na svobodnou obrazotvornost plnou ironických aluzí, myšlenkových paradoxů a jazykových hříček. Nezapomínají ani na domácí tradice baroka, romantismu, mladopolského symbolismu anebo předválečného expresionismu a futurismu. Dávné obrazy a stylistické figury však přehodnocují v duchu všudypřítomné skepse k anonymním dějinám, řídí se hlubokým přesvědčením, že i nejbanálnější vztahy mezi lidmi nebo „mrtvé“ předměty v našem okolí skrývají tajemství, k němuž se dá proniknout jedině radikálním rozbitím vnímatelských stereotypů.

V takové situaci se našim „květňákům“ zdá, že Polákům dokonale rozumějí a že v debutantech našli spřízněné duše. Všechno neobvyklé se jim jeví jako literárně „mladé“, novátorské postupy oceňují jako generační přelom. Nerozlišují přitom „Kolumby“ – Herberta a Białoszewského jako zástupce autorů narozených ve 20. letech a dospívajících za války – a mluvčí „pokolení Współczesnosci“ Harasymowicze, Drozdowského a Czycze, tj. autorů narozených ve 30. letech a poznamenaných poválečnou masovou kulturou.

Dlužno dodat, že v tomto „sjednocujícím gestu“ mladé tvůrce *Května* nepřímo utvrzuje tehdejší polská literární kritika. Někteří publicisté spatřují společné znaky debutujících autorů v bohaté a nekonvenční obraznosti (Wyka, Kwiatkowski, Matuszewski), jiní v tvořivém postoji k dědictví předválečné avantgardy (Sandauer, Flaszen), další dokonce v novém estetickém cítění spojeném s masovou kulturou a „rebelstvím bez příčiny“ (Blonski).[1] Musí teprve uplynout nějaký čas, aby polská kritika rozpoznala zásadní rozdíly, jaké dělí na jedné straně Białoszewského jako tvůrce tzv. lingvistické poezie – lyriky zdůrazňující tvořenost každé výpovědi a zkoušející prostřednictvím mluveného jazyka, slovních hříček nebo neologismů významové možnosti básnického pojmenování – a na druhé straně Herberta jako pokračovatele poezie kulturní paměti, která s pomocí sokratovského dialogu, apokryfních příběhů anebo alegorických obrazů zpochybňuje známé kulturní symboly minulosti. A stejně tak bude zapotřebí jistého času, aby si kritika povšimla třetí tendence – tzv. turpismu, který v Grochowiakových a Bursových básních poodhaluje odvrácenou tvář lidské existence a na základě motivů stárnutí, ošklivosti, smrti nebo „tělesného vegetování“ provokuje čtenáře k sebereflexi.

• • •

Proč si ale „květňáci“ vybírají ze všech jmen na prvním místě právě Herberta? Nabízejí se různá vysvětlení. Určitě není bez významu fakt, že Herbert českým překladatelům vyhovuje politicky. Po neblahé zkušenosti s Ważykovou *Poémou pro dospělé* (1955) – ostrou kritikou životních podmínek budovatelů Nové Hutě –, kdy naše cenzura zabrání skladbu uveřejnit, Herbert se zdá být zpočátku nejméně kontroverzní. Svou roli sehrává i okolnost, že se básník nepouští do jazykových experimentů ani nekonstruuje složité metafory. Naopak při četbě jeho veršů vstupujeme do oblasti jednoduché, prozaizované řeči, ocitáme se jakoby ve světě průhledných sentencí a narážek, poměřujeme jeho smyslově konkrétní obrazy dřívějšími prožitky, jaké už od poválečného období vyvolávaly básně často překládaného vrstevníka Tadeusze Różewicze. Hlavní důvody mimořádného zájmu „květňáků“ ovšem spočívají jinde.

Po letech bude Miroslav Červenka vzpomínat, jak se tvůrci *Května* mezi sebou přeli o smysl Herbertovy básně *Fortinbrasova elegie* z první sbírky *Struna světla* (1956). Báseň tehdy přeložila Vlasta Dvořáčková a redaktoři *Mladé fronty* text zařadili vedle veršů Harasymowiczových, Różewiczových a Szymborské do mezinárodního almanachu nastupující generace *Hlubší než smrt* (1958).[2] Co vyvolalo spor? Herbert ve své skladbě propůjčuje hlas neotesanému, ale praktickému žoldnéři, který oslovuje mrtvého Hamleta a nabízí mu vojenský pohřeb se všemi poctami. Spolu s oslovením hrdiny ale Fortinbras kritizuje jeho „odtrženost od života“, staví proti ní každodenní úkoly vládce, který chce lépe zorganizovat společnost, a v závěrečné pointě – na rozhraní řeči vystupující postavy a řeči autorského subjektu – vyjadřuje povzdech nad neúčinností faktů i slov:

Ať tak či tak tys musil Hamlete umřít tys nebyl
k životu
věřil jsi v křišťálné pojmy ne v lidskou hlínu
žil jsi jak v křečích ve snu jsi chiméry lovil
chtivě jsi kousal vzduch a hned jsi jej zvracel
tys neuměl nic z toho co dovedou lidé ne tys
ani neuměl dýchat

Teď máš klid Hamlete svoje jsi udělal
a máš teď klid Dál není mlčení to dál patří mně
zvolil sis snadnější část efektní bodnutí
ale čím je hrdinná smrt vedle věčného bdění
s chladným jablkem v ruce na vysokém křesle
s pohledem na mraveniště a na štít hodin

Sbohem princi očekává mě projekt kanalizace
a dekret o prostitutkách a žebrácích
musím si rovněž promyslit vhodnější systém
věznic
neboť jak správně sis všiml Dánsko je vězením
Jdu po své práci Dnes v noci se zrodí
hvězda Hamlet Nikdy se nesetkáme
to co zůstane po mně nebude námětem tragédií
Nemusíme se vítat nemusíme se loučit žijem
na souostrovích
a ta voda ta slova co zmohou co zmohou princi[3]

V roce 1991 Červenka v doslovu k výboru z Herbertovy poezie s názvem *Poslání pana Cogito* sebekriticky o dávných časech napíše: *„Zdálo se, že duchovně nijak vynikající, vojácký vítěz se tu stal rovnoprávným protihráčem tragicky rozpolceného, niterně bohatého, neplodným zmatkem paralyzovaného Hamleta...“*[4] Stálo by za to však dodat, že někteří „květňáci“ kdysi spíše sympatizovali s Fortinbrasem než s Hamletem a že se ochotně ztotožňovali s hlasem „praktického rozumu“. Jen málokdo byl při účtování s mladickými ideály padesátých let ochoten hájit Hamletovo „neplodné snění“ anebo jeho opakující se odsouvání odpovědi na existenciální otázky. Jiní zase naopak poukazovali na „sílu nepraktičnosti“ a na nutnou vztaženost člověka k věčnému horizontu lidství, k perspektivě spravedlnosti a pravdy. Poněkud stranou zůstala Herbertova provokativní básnická metoda. Ve skutečnosti – a zcela jinak než většina „květňáků“ – polský básník napsal apokryf. Vytvořil záměrně rozporuplnou verzi, „co se také mohlo stát“, v níž potlačuje hrdinův vývoj – od podezření přes dilemata pomsty nebo ztrácející se smysl života až po tragicky končící souboj ve jménu „jediné Pravdy“. Herbert neoživuje Shakespearova Hamleta, ale zpochybňuje pozdější interpretace, nastavuje ironické zrcadlo všem napravovatelům dějin.

Jiní „květňáci“ koncem padesátých let ještě o Herbertovi diskutují, během další dekády si jeho verše upravují k obrazu svému. Básník a překladatel Miroslav Holub v ediční poznámce k několika ukázkám z tvorby polského autora ve *Světové literatuře* z roku 1962 třeba tvrdí: *„Jeho básnický program postupuje od velmi precisní analysy světa (opřené často, v prvých dvou knihách, o antické alegorie) k doslovnému studiu předmětu, k němuž užívá často metody takřka filozofické, s maximální snahou o sdělitelnost, o přímé odvíjení myšlenky, pro niž se umí zříci i jazykového a metaforického bohatství. Jeho básně obsahují jehlovité pointy, nestojí však na nich (na rozdíl od naší praxe), překračují ústřední racionální jádro básně a končí u obrazu lehčího vzduchu, a tedy velké specifické váhy...“*[5] Náš autor ediční poznámky jednostranně vyzvedá básníkovu filozofickou racionalitu, aby mohl poukázat na „precisní analysu světa“, na – rozumí se – kritické osvětlení vztahů jedinců a dějin, mechanismů moci, mravního svědomí dnešního člověka. Své chápání polského spisovatele Holub ještě zvýrazňuje o tři roky později, kdy jej v doslovu ke knižnímu výboru s názvem *Studium předmětu* (1965) označuje za *„typického představitele intelektuální poezie“* a kdy o něm píše jako o umělci, který má ve zvyku

mlčet do té doby, než najde *„pravý čas a pravé místo: jako základ nového poznání“*.[6]

Ukázky ve *Světové literatuře* a v knižním výboru ale představují Herberta jako básníka využívajícího daleko širší škálu výrazových prostředků. Čteme-li např. báseň *Sůl země* o ženě nesoucí v kornoutu krystalky cukru a sbírající rozsypaný obsah *„jako by chtěla sebrat / sladkost země / do posledního zrna“*, postřehneme metonymii procházející celým textem, obraz získávající na konotacích díky větným přesahům, kontrastním motivům „pruhovaného šátku“ a „vil v zahradách“ a posléze díky stupňující se emocionalitě po sobě následujících veršů o tom, že žena cosi tiskne k prsům a nakonec klečí jako při modlitbě. Anebo sledujeme-li pozorně stavbu básně *Niké která váhá*, jistě postřehneme drama nerozhodnosti řecké bohyně díky tomu, že musí *„zůstat stát v pozici / jaké ji naučili sochaři“*, ačkoli ví o blížící se smrti jinocha-bojovníka a *„má nesmírnou chuť / jít k němu / a políbit ho na čelo“*.[7] Celý text působí na čtenáře jako střetnutí rozumu a citu, lidské situace a božského postavení, předvídání a nevědomosti, „obyčejného“ a „historického“. Skladba jako celek projektuje do minulosti dnešní cítění a poodhaluje roli kolísavé historické paměti. Mostem k dávnému je nejisté vědomí nadčasové dialektiky síly a slabosti.

Takovou interpretaci „květňáci“ v šedesátých letech neuznávají. Ocitají se totiž ve zvláštní pozici. Zatímco o deset let dříve nacházejí v Herbertovi spojence při prosazení svého pojetí angažované poezie účtující s ideologickými dogmaty, nyní zdůrazňují „kritickou racionalitu“ polského básníka, aby obhájili svůj program před nastupující „generací 68“ – Brouskem, Grušou, Kabešem, Králem, Machálkovou, Wernischem a dalšími. Nová generace je na rozdíl od „květňáků“ programově neprogramová, její příslušníci se nechtějí zaštiťovat skupinovým míněním, ale každý mluví sám za sebe. Nehodlají brát odpovědnost za padesátá léta, nýbrž vyjadřují osobité alternativní světy autonomní lyriky. V protikladu k předchozím pokolením vyzvedají tvořenost každého textu, představují „umělé krajiny“ obrazotvornosti, těží z groteskního parodování různých žánrů.[8]

• • •

Herbertovo postavení mezi českými interprety se mění za normalizace. Když polský básník vydává doma přelomovou sbírku *Pan Cogito* (1974) a posléze v reakci na výjimečný stav publikuje v Paříži soubor veršů *Zpráva z obleženého města* (1983), někdejší lídři české „oblevy“ jako generační skupina už dávno neexistují. Leckteří se ale budou věnovat Herbertovi v samizdatu a začnou jej vnímat jako verifikátora tradičních hodnot, jako autora poezie plnící funkci „mravního svědomí národa“. Povšimnou si přitom také, že Herbert mnohdy hodnotovou orientaci před očima čtenářů zkusmo tvoří a intuitivně touží po nadosobním řádu, který by přízemnímu životu dodal hlubší smysl. Někdy nechává lyrický subjekt vystupovat jako své alter ego, jindy mu střídavě přiděluje roli Sancha Panzy, nebo naopak dona Quijota. Teprve když se bývalí „květňáci“ Dvořáčková, Holub, Červenka a jiní dostávají na pomyslný „okraj“ literárního dění, začínají v Herbertově tvorbě rozpoznávat příbuznost s Czesławem Miłoszem a citlivěji vnímají různé polohy tradicionalistické poetiky – od rafinované jednoduchosti jazyka přes promyšlenou konstrukci volného verše až po mnohoznačnost emocí podle měnícího se kontextu dílčích motivů.

K novému postoji českých interpretů rovněž přispívá sledovaná diskuze, jaká v sedmdesátých a osmdesátých letech probíhá v Polsku mezi představiteli Nové vlny, básníky a esejisty vrhajícími světlo na propagandistickou „novořeč“ novin a na manipulování politiků s veřejným míněním. Někteří kritizují Herberta, že výpravami do světa historických symbolů se vzdaluje každodennímu životu a nepomáhá revolučním reformám polské společnosti (Kornhauser, Szaruga, Krynicki), jiní naopak chválí básníka za to, že hledá kritéria pro vymezení směrodatných hodnot a nespokojuje se s davovými stereotypy (Zagajewski, Baranczak, Nyczek).[9] Nejpodnětněji však působí na bývalé „květňáky“ monografie Stanisława Baranczaka *Utíkající z Utopie* (1985), v níž se píše o umělcově polaritě „dědicové“ (bozi, andělé) a „vydědění“ (lidé) a kde se dočteme o klíčové funkci ironie jako prostředku vzájemného demaskování pólu „abstrakt“ nebo „dokonalosti“ a pólu „konkrétnosti“ nebo „autenticity“.[10]

V návaznosti na Baranczakovu monografii – a jistě i s přihlédnutím k uzavřenému ghettu českého samizdatu s jeho tvůrčí odvahou i sebeoklamávajícími legendami – Červenka během překládání *Pana Cogito* (s Vlastou Dvořáčkovou) a *Zprávy z obleženého města* v osmdesátých letech postřehne u Herberta spodní proud iracionality. V souvislosti s *Panem Cogito* bude uvažovat o tom, že hrdina *„v krajní situaci existenciálního ohrožení a pádu /.../ čerpá síly z nezkrotného hlasu, jenž stojí mimo dosah všeho rozumového a bůhví odkud se rozléhá vězením...“*[11] V polemice s Baranczakem pak na prahu dalšího desetiletí dospěje k myšlence, že neustálé ověřování tradičních hodnot má ještě další dimenzi, korespondující s Wienerovým pojetím chaosu a rozplizlosti postmoderní doby: *„Neartikulovanost, mlžné smývání tvarů a hierarchií, nedostatek jakékoli strukturovanosti představuje [...] Herbertovi smrtelné ohrožení všech hodnot.“*

• • •

Zkoumáme-li proměny „květňáckých“ (i „postkvětňáckých“) interpretací polského básníka, zjišťujeme nejen závislost dobového výkladu na postavení interpretů v *centru* nebo na *okraji* literárního života, ale dokonce na postupně se utvářející novou hierarchii *důležitého* a *druhořadého*, na přeskupování uznávaných hodnot. V takovém kontextu pak překlady znamenají opravdovou výzvu přijímajícímu prostředí a provázejí hledání stylistického a významového ekvivalentu původního díla větší nebo menší mírou české sebeidentifikace, plodného znejistění našich měřítek myšlení o literatuře. V žádném výzkumu *centra* a *okraje* by proto zřetel k oživující roli translace nikdy neměl chybět.

POZNÁMKY

[1] Přehledný obraz dobové diskuse o „generaci 56“ podává Tadeusz Drewnowski v syntetické práci *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, PWN, Warszawa 1997, s. 188–204; rozdílné interpretace z literárněkritického hlediska analyzuje Edward Balcerzan v souboru studií *Przygody człowieka książkowego*, PEN, Warszawa 1990, s. 51–68.

[2] Údaje o českých vydáních čerpáme z bibliografie Marie Šoutové *Polská krásná literatura v českých překladech 1945–1979*, Slovanská knihovna, Praha 1982.

[3] Citujeme podle Herbert, Zbigniew: Studium předmětu, přel. Vlasta Dvořáčková, SNKLU, Praha 1965, s. 68–69.

[4] Červenka, Miroslav: *Úvaha na závěr* (in) Herbert, Zbigniew: Poslání pana Cogita, přel. Miroslav Červenka a Vlasta Dvořáčková, Čs. spisovatel, Praha 1991, s. 217.

[5] Holub, Miroslav: *Poznámka* (in) Herbert, Zbigniew: Vnitřní hlas, Světová literatura 1962, č. 3, s. 185.

[6] Holub, Miroslav: *Doslov* (in) Herbert, Zbigniew: Studium předmětu, tamtéž, s. 94–95.

[7] Citujeme z textů otištěných ve *Světové literatuře* 1962, s. 185–193.

[8] Blíže o „generaci 68“ viz Poslední, Petr: *Měřítka souvislostí. Česká a polská literární kultura po roce 1945*, Euroslavica, Praha 2000.

[9] Kucharska-Dziedzic, Anita: *Pokolenie 68 wobec twórczosci i postawy Zbigniewa Herberta* (in) Herbert i znaki czasu, t. I, sb., Feliksiak, E. – Les, M. – Sidoruk, E. (ed.), Towarysztwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Białystok 2001, s. 161–187.

[10] Červenka, Miroslav: *Úvaha na závěr*, tamtéž, s. 210.

[11] Tamtéž, s. 213.

O AKTUALITÁCH Z FRANCOUZSKÉHO KULTURNÍHO ŽIVOTA REFERUJE LADISLAVA CHATEAU

Marie-Olympe de Gouges: Prohlášení žen a občanek

Podnětem k dnešnímu příspěvku při vstupu do nového roku je hned několik výročí, která spolu více či méně souvisejí a v uplynulých měsících prošla bez povšimnutí. Letos 10. prosince – příspěvek píši před vánočními svátky – uběhlo šedesát let od chvíle, kdy Valné shromáždění OSN přijalo v roce 1948 *Všeobecnou deklaraci lidských práv*. To jubileum nikdo nepřipomínal – konečně k čemu? Ustanovení o rovnosti všech před zákonem, o zákazu diskriminace nebo o právu na slušnou životní úroveň nám v zemi *neviditelné ruky trhu* připadá jako esej z doby romantismu.

Zakrátko si Francouzi připomenou dvě stě dvacet let ode dne, kdy Francouzské ústavodárné shromáždění přijalo *Déclaration des droits de l´homme et du citoyen*, Prohlášení práv člověka a občana, a tím v roce 1789 skončil *ancien régime*. Toto kratičké *entrée* neznamená, že měním literární *Francouzské okno* na *Okénko politických výročí*. Nikoliv. Chci jen připomenout událost a významnou osobnost v českém prostředí téměř neznámou.

Tři roky nato, v době, kdy Francouzky nosily klobouky *à la Svoboda*, došlo ve Francii k dalšímu prohlášení, tentokrát z pera půvabné ženy, literátky a političky Marie-Olympe de Gouges – *Prohlášení práv žen a občanek* (1791). Bylo to vystoupení prvních francouzských feministek, které chápaly dokument ústavodárného shromáždění jako *Prohlášení **mužů** a občanů* (francouzské slovo *l´homme* má dva významy: je to jednak *člověk*, jednak *muž*). Tehdy vešla Marie-Olympe de Gouges do dějin svým slavným výrokem: *Jestliže má žena právo vstoupit na popraviště, musí mít rovněž právo vstoupit na tribunu*. Za pár měsíců se jí té výsady dostalo vrchovatě; revoluční tribunál ji za její politické postoje poslal 3. listopadu 1793 pod gilotinu; z popraviště ještě zvolala: *Děti této země, pomstěte moji smrt!* Lidská práva tak byla popřena a Francouzi si jen povzdechli: *Ó svobodo! Kolik zločinů se páše tvým jménem!*

Olympe de Gouges významně přispěla k emancipačnímu hnutí, zejména v době Francouzské revoluce, jejíž se stala nakonec obětí. Narodila se v roce 1748 (některé prameny uvádějí rok 1755), pocházela z rodiny řezníka a pradleny žijících v městečku Montauban na jihozápadě Francie. Brzy se vdala, záhy ovdověla, s jediným synem se pak přestěhovala do Paříže, kde psala eseje a manifesty. Kromě toho začala vystupovat také politicky. V roce 1791 se stala členkou *Cercle sociale*; vehementně prosazovala nejen rovnoprávnost mužů a žen, ale také sociální reformy, vypracovala koncept sociální péče, ochrany vdov, sirotků, nemocných a sociálně slabých; mimo jiné požadovala pomoc pro nezaměstnané, žádala zrovnoprávnění nemanželských dětí; prosazovala zrušení otroctví a stejně energicky vystupovala i proti trestu smrti. Neváhala veřejně kritizovat popravu krále Ludvíka XVI.: *Je zbytečné zabíjet již svrženého krále*. Ten neopatrný výrok se jí stal osudným.

Olympe de Gouges po sobě zanechala pozoruhodné dílo, už v roce 1788 vycházejí *Réflexions sur les hommes nègres* (Úvahy o černoších), dva roky nato *Le marché des Noirs* (Trh s otroky), po dalších dvou letech vychází *L´Esclavage des Noirs* (Otroctví černochů).

Marie-Olympe de Gouges

Problémy trpících a lidí na okraji, to byly oblasti, kterým se Olympe de Gouges obětavě věnovala; spolu se slavným generálem La Fayettem a filozofem Condorcetem (ten později spáchal sebevraždu, když ho jakobíni uvěznili) vstoupila do *Société des amis des Noirs*, Společnosti přátel černochů. Stala se příkladným zosobněním jednoty svého díla i života, jejím celoživotním posláním bylo zmírnit utrpení, násilí a nespravedlnost; stala se symbolem solidarity a základních lidských hodnot. Dnes je považována za ženu jedenadvacátého století.

V roce 1998 přijala OSN také *Deklaraci bojovníků za lidská práva*, kterou nejen rehabilitovala všechny odsouzené a popravené v tomto boji, ale vzdala jim čest a uznání. Marie-Olympe de Gouges patří nepochybně mezi nejvýznamnější z nich.

V souvislosti s dvě stě patnáctým výročím její tragické smrti se vtírá otázka, co by asi Marie-Olympe řekla na dnešní postavení žen, na současné pojetí feminismu, omezené na počet míst na kandidátkách politických stran, na funkce nebo na výši platů. Jenže problém feminismu je mnohem hlubší. Škoda, že dnešní česká společnost, honosící se svým liberalismem, urputně zapomíná na prvorepublikové hodnoty, prosazované už v devatenáctém století Vojtěchem Náprstkem, Karolinou Světlou a Americkým klubem dam.

Reklama, média a pokleslé umění, libující si v infantilitě, zbavují ženy jejich identity, vrhají je do otroctví věčné mladosti a „flexibility“, do světa liftingů, transplantací, plastických chirurgů a fitnessů, do světa pod věčným tlakem; *sexy v padesáti i v šedesáti*, hlásají víkendové magazíny. Není divu, že dvě známé zpěvačky, jedna populární a druhá operní, hovořily při nedávné příležitosti oslavy svých šedesátin o *tragédii*, která je potkala... Patrně ztratily ponětí o významu toho slova.

Pochybuji, že by Marie-Olympe de Gouges chtěla žít ve světě, kde největší ctností je udržet si mládí a největší úsilí se vynakládá na úpravu zevnějšku.

dvojí domov

PRINCIP KRUHU V PROZAICKÉM DÍLE JANA ČEPA

Kamila Přikrylová

Čepovo chápání času, vycházející ze spirituální tradice, dalo vzniknout jeho ústřednímu motivu, jenž je bezpochyby jedinečným autorským aktem, motivu dvojího domova, kde dualita času a prostoru má již v základní významové rovině funkci nikoli jednu, ale hned dvojí.

Ke svébytnému překonání časoprostorové konvenčnosti přispěla právě duchovní podstata textů, v níž se skrývá imanentní dramatičnost autorových próz. Úzké časové a prostorové sevření bývá modifikováno odlišnými motivy, čímž podléhá různým variacím a dochází tak k mnohé existenciální reflexi.

Určující je princip kruhu, který je v různých variantách přítomen v každém textu. Jedná se o princip kruhu časové povahy a od ní se odvíjející princip kruhu prostorového charakteru a naopak. Zásadně je princip zakotven v autorově pojetí dvojího domova. Tento Čepův hlavní motiv, krystalizující nejednou v téma samo v sobě, soustřeďuje vnitřně dramatický konflikt, z něhož teprve vyrůstá další. Tomuto stanovisku je přímo podřízena koncepce času a bezprostředně i prostoru.

Existence vstupuje do pozemského domova z *prvního domova*, do něhož se cestou víry okamžikem smrti také navrací. Tímto je naznačen dominantní princip kruhu prostoru, avšak zároveň i času, neboť pozemské, časem ohraničené bytí fyzickým zánikem přechází do věčnosti. Přijetí dvojího domova pak závisí na schopnosti zrušit fyzicky závislý prostor a překonat hranici času.

Konkrétně je vztah prostoru nebe a země tematizován ve většině textů, často prostřednictvím přísvitů prvního domova: V povídce *Přízraky*: *Dveře se zpolehounka otevřely a celým pokojem proběhl podivný průvan, jako dechnutí nesmírného prostoru.* Prostředkován je také kosmickými průhledy, metaforou motivu modré a zlaté aj.

Významová protikladnost nebe a země prochází v různých podobách celým Čepovým prozaickým dílem, avšak podoba pozemského prostoru je vždy paralelní k podobě prostoru nebeského. Časoprostorová, lyricky laděná deskripce obvykle uvozuje celý text. Z hlediska popisu pak bývá častěji využito postupu od prostoru nebe k prostoru země. Skrytý význam však napovídá, že je tomu přesně naopak, neboť například pochmurně laděný popis nebe vychází z povahy negace země. Bůh je lidmi opuštěný, s čímž koresponduje i naturální povaha.

Stavení toho odpoledne zpustlo, hlasy v sousedních světnicích ztichly, na dvorku zůstal převrhnutý dětský vozík a pootevřenými vrátky nakukovala čísi koza. Nebe se zatáhlo, pahorky uzavřely kolem dokola krajinu náhle vymřelou a mstivou, cesty nešly nikam a hladina rybníka se leskla ocelově a nepřátelsky. (*Zbloudilý*)

Dějištěm Čepových próz je především prostor vesnice, což je dáno nejen autorovým vnitřním sepětím s vlastním krajem, ale zejména povahou lokality vesnice vůbec. Prostor vesnice v sobě totiž uchovává pouta tradice, rodovosti, skutečnou, snad jen záchvěvem negace poznamenanou čistotu a také opravdové soužití s přírodou.

Existence pobývající v druhém domově bývá Čepem zasazena do takovéhoto prostoru, kde se formuje nikoli na jeho pozadí, ale v přímé, nezrušitelné vazbě. Časový řád cyklické podoby přetrvávající právě na principu kruhu věčného návratu svou podstatou směřuje i k pozemské existenci. Existence uvedená do prostoru vesnice, kde je cykličnost významněji umocněna, však není mnohdy protikladně schopna vnitřně srůst s cykličností lidské existence. Kontrast pak pochopitelně rozpor ještě násobí. To však nic nemění na naprostém sepětí existence s přírodním koloběhem prostoru, do něhož byla vsazena.

Vpravo vlevo ležela ve tmě pole pokrytá sněhovým popraškem, stále táž v střídání ročních dob, přecházející z otce na syna, z pokolení na pokolení. (*Cesta na jitřní*)

A proto také lidská existence, která opustila domov, není schopna se s odloučením nikdy smířit. I zde tedy vyvstává další varianta prostorového principu kruhu, který však nemusí být výlučně naplněn návratem.

V Čepových prózách se převážná část i dalších časových a prostorových referencí (např. motiv pomíjejícnosti, lidského pokolení, vyhnance, putování aj.) neodmyslitelně váže k principu kruhu, jehož platnost, jak již bylo uvedeno, je v této oblasti času a prostoru vyhraněná. S tím také vedle dalšího souvisí zcela tradiční postupy týkající se časoprostoru. Například ráno představuje odchod, večer návrat aj.

Kategorie prostoru přímo zahrnuje některé motivy vyjádření prostoru. V Čepově přístupu je to zejména prostor cesty. Prostor sám o sobě je výrazně dramatická kategorie, neboť bývá prostorem dějiště. U Čepa je zcela nejzásadnějším prostorem dějiště právě cesta. Každá postava ocitající se na interním rozcestí je také vždy jednoznačně analogicky zavedena do prostoru cesty.

V převážné části textů založených na problematizovaném principu kruhu je prostor cesty podstatným bodem formujícím tento kruh, a proto je také tento prostor v prózách tak značně kvantitativně zastoupen.

Prostor cesty je jedním z typů analogie, na jejichž koncepci jsou prózy vystavěny. Prostor cesty je analogický k nitru postavy, čímž její interní rozkol posiluje. Postava bývá do prostoru cesty uvedena přímo nebo se v něm z rozličných důvodů ocitá.

Šel jsem po cestách porobených a zneuctěných, lysých, odřených, plných prachu a nečistých ran, vlekoucích se uprostřed krajiny pusté a vyprahlé; jen zaprášený stvol čekanky nebo jitrocele jim byl tesklivým společníkem. Tyto cesty jsem měl vlastně nejraději, s jejich zákruty a s jejich puklinami, s tichými žhnoucími západy nad obzorem. Byli jsme si tak podobni, já v svých rezavých šatech, všecek pokrytý jejich prachem, všecek zahalený do jejich barvy, všecek prosáklý jejich bolestí a jejich poutnickou touhou – a ony tak utýrané, tak pokojné, a zvlášť na sklonku dne tak důvěrně se vinoucí k duši… (*Vigilie*)

Vedle množství a typů analogií aplikoval Čep ve svých textech také postupy kontrastu. Typickým příkladem kontrastu je charakter prostoru vesnice a povaha méně obvyklého prostoru města.

Jednotlivým podobám odpovídají odlišné popisy, které významně přispívají k polarizaci těchto lokalit. Popis prostoru vesnice a okolí k němu se pojícího bývá čistý, jemný. I když je aplikována ne příliš rozsáhlá deskripce, je vždy vytvořena nálada, jež dodává textu atmosféru zcela automaticky známého a blízkého prostoru. Poměrně paradoxně však tento, byť blízký, prostor zůstává často jakoby potažen něčím nepojmenovatelným, je mu ponecháno určité pozahalení.

Naproti tomu u deskripce města je metafora eliminována. Popis je realističtější a i přesto, že bývá konkrétnější a podrobnější, tak vnitřní zaujetí zde není zastoupeno. Negativní aspekty pojící se k prostoru města (továrny, průmysl, technika aj.), které vedly k rozpadu tradičních hodnot spojených se starobylou strukturou venkova, zintenzivňovaly v autorově díle prožitky existenciální krize.

Odlišné deskripce patrně plynou z významového protikladu těchto dvou prostorů, které F. X. Šalda definuje takto:

(…) a to poznání zvážením nejen dvou bytostí, nýbrž přímo dvou neslučitelných světů: vykořeněného, nezakotveného člověka velkoměstského, zmítaného horečkami nitra i svého bytu mravně společenského, a člověka zakotveného do věků a věků svého rodného kraje, venkovana, jehož kořeny jsou vryty do hrobů jeho rodu a spleteny co nejtěsněji s mrtvolami jeho předků.

U prostoru vesnice i města využíval Čep velmi často přímou, konkrétně zakotvenou lokalizaci. V prózách se opětovně vrací názvy míst (Lípov, Sedmimostí, Vrahovice, Habřiny aj.).

Pro časoprostorové reference jsou v prozaickém díle Jana Čepa uplatněny opakující se postupy, které představují podklad pro další zobrazení, jejichž metodologické uchopení se zakládá na příbuzné kompaktnosti. Vymezení časové a prostorové je však řídící. Teprve skrz časovou a prostorovou dimenzi vstupují do textu ony další složky (postava aj.).

Čepovo svébytné časoprostorové pojetí zakládající se především na teistické koncepci filozofie existence prokazuje, že významový duchovně-filozofický základ textů byl nepochybně konstitutivním aspektem pro volbu metod literárněteoretických.

INZERCE

INZERCE

DIVADLO NA ZÁBRADLÍ

DIVADLO ČESKÝCH A SVĚTOVÝCH PREMIÉR

LEDEN

12.po / KOMPLIC
/ F. Dürrenmatt / režie D. Czesany
13.út / PERFECT DAYS – zadáno
14.st / PERFECT DAYS
/ L. Lochhead / režie A. Nellis
15.čt / ZÁZRAK V ČERNÉM DOMĚ
/ M. Uhde / režie J. Nvota
16.pá / ŘEDITELÉ – zadáno
17.so / ŘEDITELÉ
/ D. Besse / režie M. Záchenská
18.ne / nehrajeme
19.po / zájezd
20.út / ARNIE MÁ PROBLÉM
/ H. Ibsen / režie J. Nebeský
21.st / MY, HRDINOVÉ
/ Jean-Luc Lagarce / režie J. Nvota
22.čt / POLONÉZA OGIŃSKÉHO
/ N. Koljada / režie J. Frič
23.pá / zájezd
24.so / SARABANDA
/ I. Bergman / režie J. Pokorný
25.ne / V hodině rysa / host / EK
26.po / MY, HRDINOVÉ
/ Jean-Luc Lagarce / režie J. Nvota
27.út / ŘEDITELÉ – zadáno
28.st / PLATONOV JE DAREBÁK!
/ A. P. Čechov / režie J. Pokorný
/ **Edmond** / host / **17.00** / EK
29.čt / PYRENEJE / D. Greig / režie J. Ornest
30.pá / MILADA / J. Pokorný / režie J. Ornest
31.so / PÍSKOVIŠTĚ
/ M. Walczak / režie J. Pokorný / EK

po – pá od 14 do 20 h. • Tel: 222 868 868
rezervace e-mailem: pokladna@nazabradli.cz
www.nazabradli.cz
Začátky představení v 19.00, není-li uvedeno jinak.

autor quijota ivan matoušek /1

DÍL PRVNÍ

Vévodovi de Béjar

Předmluva
Autor marně přemýšlí nad předmluvou k románu o Quijotovi, kratochvilném špásu, vhodném do každé doby pro mrzuté a zádumčivé povahy, knize zplozené ve vězení, až přítel mu dá radu, ať předmluvu nezdobí učenostmi, i když by se snadno našly. Autor k dobru věci, jak si sám uvědomí, přítele poslechne.

I.
V osadě manchského kraje žil chudý šlechtic Quijada, Quesada nebo Quijana (spisovatelé v tom nejsou zajedno), asi padesátiletý, postavy suché, vysoké a hubené, tváře se mu v ústech jedna druhé dotýkaly. Měl hospodyni (přes čtyřicet let) a neteř Antonii (necelých dvacet let). Z četby dobrodružných románů se zbláznil a rozhodl se stát potulným rytířem. Dal si jméno don Quijote de la Mancha, svého koně nazval Rocinante. Za dámu svého srdce si zvolil svou tajnou lásku, selské děvče Aldonzu Lorenzovou, kterou pojmenoval Dulcinea z Tobosa, neboť z Tobosa pocházela.

II.
Časně ráno horkého červencového dne nepozorován vyráží rovinou Montielskou na svou první výpravu. Mrzí ho, že není pasován na rytíře. Představuje si, jak učenci budou jeho výpravu popisovat, jak budou šťastní lidé, kteří se doví o slavných činech dona Quijota. Jeho prvním dobrodružstvím není příhoda v průsmyku Lápice ani boj s větrnými mlýny (jak praví někteří autoři), ale odehrálo se v hospodě, kterou považoval za hrad (hospodského za kastelána, běhny za vznešené dámy). Protože si nenechal sundat helmici, museli ho krmit a víno pil brčkem.

III.
Na dvoře hospody zranil dva mezkaře, kteří chtěli napojit mezky a nebrali vážně jeho noční obřadné střežení zbraní v korytě vedle studny. Načež jej hostinský urychleně pasoval na rytíře.

IV.
Následujícího dne se rozhodl vrátit domů, aby si opatřil peníze a košile. (V románech o bludných rytířích se podle hostinského prý autoři psaním takových samozřejmostí nezdržují.) Rovněž pomyslel na zbrojnoše. Cestou se zastal chlapce Andrese, kterého bil sedlák Juan Haldudo, poněvadž mu špatně hlídal ovce. Po Quijotově odchodu dostal chlapec ještě větší výprask. Quijote se dále vrhl na toledské kupce jedoucí do Murcie pro hedvábí, protože se ta nadutá cháska a zbabělá otrocká lůza zdráhala uznat, že Dulcinea je na světě nejkrásnější, neboť ji dosud neviděli. (Jaký by ale potom mělo smysl vyznávat pravdu tak zřejmou?) Rocinante však při útoku zakopl, Quijote z něho spadl (Neutíkejte, křičel, ne vlastní vinou tu ležím, to kůň se překotil!) a jeden mezkař mu ještě natloukl.

V.
Zmlácený Quijote přivolával dle návodu z rytířských knih pomoc strýčka markýze z Mantuy. Našel jej však z mlýna se vracející sedlák, poznal v něm pana Quijada a na mezku ho dovezl za soumraku domů. Tam už byl šest dní postrádán hospodyní a neteří. Ty tvrdily faráři panu licenciátu Pero Pérezi a holičovi mistru Mikuláši, že se zbláznil z rytířských knih a že se chtěl sám stát bludným rytířem. Farář knihy odsoudil do ohně, aby již žádným čtenářům nezavdaly příčinu udělat to, co udělal jeho přítel. Tomu dali najíst, uložili jej do postele a nechali spát.

VI.
Zatímco spí, lincenciát s holičem škodlivost jednotlivých knih posuzují a ke spálení odsouzené dávají hospodyni, která je vyhazuje z okna. Licenciát o jednotlivých knihách, o překládání a o básních pozoruhodně uvažuje. Některé knihy jsou pro něho vzácnou kořistí, k některým má vztah pro přátelství s autorem. To se týká i Galatey od Cervántesa. Celkově si počíná nesoustavně, netrpělivě.

VII.
Quijote bojuje proti postavám z dobrodružných knih zmíněných v předchozí kapitole. Dostane najíst a opět usne. Spí dva dny. Hospodyně spálí i knihy, jež měly být uchovány. Farář a holič dveře do knihovny zazdí, což si Quijote vysvětlí jako čin kouzelníka Frestona, který knihovnu odnesl. Po čtrnácti dnech klidu se domluví se Sanchem Panzou, chudým sedlákem v sousedství, že se stane jeho zbrojnošem a on z něj udělá vladaře ostrova, jenž dobude. Také si opatřil peníze a košile. Na svou druhou výpravu vyrazil opět rovinou Montielskou, leč tentokrát v noci. Sancho s tlumokem a měchem vína jel na oslu jak Patriarcha. Ani se nerozloučil se ženou a dětmi.

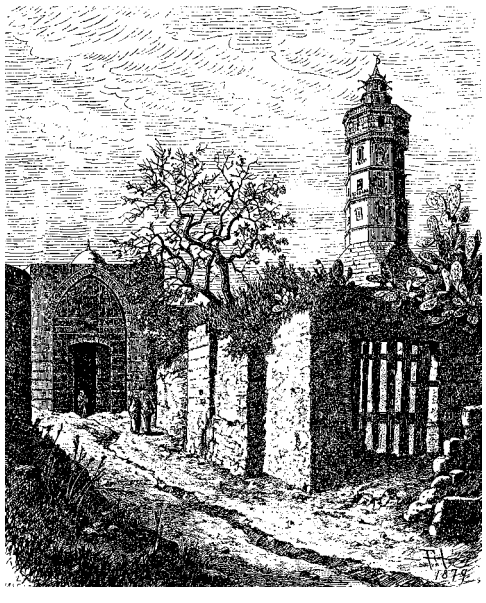
VIII.
Quijote neúspěšně bojuje s obry, které proměnil Freston ve větrné mlýny. Se suchou větví místo rozbitého kopí a bez snídaně druhý den okolo desáté hodiny dorazil k průsmyku Lápice. Sancha poučil, že mu proti rytířům nesmí pomáhat (musí přemoci svou přirozenou divokost). Dobrodružství s dvěma benediktiny (čarodějníky), při kterém mezkaři zmydlili Sancha, vyvrcholilo Quijotovým soubojem s Biskajcem (zbrojnošem manželů cestujících přes Sevillu do Ameriky). Na tomto místě se autor omlouvá, že zápisy o výkonech Quijota končí. Avšak druhý autor, přesvědčen, že v archivech či psacích stolech nějaké zápisy o slavném rytíři být musí, našel konec dobrodružství.

IX.
Autorem neukončené vyprávění zarmoutilo čtenáře, který předpokládá, že u Quijota budou i dva učenci zaznamenávat jeho nevídané činy, myšlenky a hlouposti. A nejsou-li ještě zaznamenány, jsou uchovány v paměti lidí z jeho vesnice. Čtenář chce poznat celý život slavného Španěla, světla a zrcadla rytířstva manchanského. Je přesvědčen, že za svou námahu bude i on pochválen. Nebesa, náhoda a štěstí přispěly k tomu, že se v Alcaně toledské dostal ke starým listinám, které nabízel nějaký hoch obchodníku s hedvábím. Do arabského textu nechal nahlédnout Maura, a když se od něho dověděl, že je to Historie dona Quijota de la Mancha sepsaná Cidem Hametem Ben Engelim, koupil ty papíry od hocha za půl reálu a Maur mu ji musel celou přeložit. V prvním sešitu je líčena bitva s Biskajcem. Ten je vyobrazen nad nápisem Don Sancho z Azpeitie. Hubený Rocinante (rocín = kůň, ante = kdysi) má u nohou nápis Don Quijote. Sancho Panza (panza = břicho), držící za ohlávku osla, má u nohou nápis Sancho Zancas (zancas = kuří nožky). Pro historii, sokyni času a uchovavatelku činů, je však důležité, že Quijote v zuřivém boji přišel o ucho a o helmici, ale Biskajce přemohl, nicméně vyhověl dámám a zbrojnoše jim ušetřil, pouze musely slíbit, že se vydá za Dulcineou, aby s ním naložila, jak se jí zlíbí.

(pokračování příště)

Malíř Bedřich Havránek (1821–1899), slovy Jana Nerudy *„poslední a nejrozkošnější manýrista český“*, je znám především krajinomalbami s motivy šumavského Plešného jezera a jezera Chiemsee. Později se věnoval malbě zobrazující lesní interiéry, v dalším období maloval romantická zákoutí staré Prahy, věnoval se tvorbě monumentálních obrazů krajin v okolí Moravského krasu a historické architektury starých hradů a měst. Méně již je známo, že v souvislosti s cestami svého žáka, arcivévody Toskánského, ilustroval podle náčrtů, popisů a fotografií několik arcivévodových cestopisů.

Arcivévoda Ludvík Salvátor Toskánský (1847–1915) pocházel z vedlejší větve rodu habsbursko-lotrinského vládnoucího v letech 1737–1859 v Toskánsku. Když Habsburkové Toskánsko ztratili, zakoupil otec Ludvíka Salvátora, toskánský velkovévoda Leopold II., panství v Brandýse nad Labem, které Ludvík Salvátor spravoval od roku 1870 až do své smrti v roce 1915.



Ludvík Salvátor patří v německy mluvících zemích a na Baleárách, které se staly jeho druhou vlastí, k nejpopulárnějším příslušníkům Habsburků, v posledních letech se k němu znova hlásí i město Brandýs nad Labem. Je tomu zřejmě i proto, že byl uznávaným vědcem – autorem zhruba šedesáti převážně přírodovědeckých publikací a cestopisů. Své knihy posílal darem Národnímu muzeu a jedna z takových zásilek přišla pravděpodobně v roce 1879 do Muzea, tehdy ještě sídlícímu v ulici Na Příkopech. Odtud se stěhovala do nově postavené budovy na dnešním Václavském náměstí, kde upadla do zapomenutí. V souvislosti s blížící se rekonstrukcí historické budovy Národního muzea ji „znovuobjevili“ muzejní historikové a předali Knihovně Národního muzea. A tak bytelná dřevěná bednička s festovním kováním obsahující téměř padesátku exemplářů arcivévodova vědeckého cestopisu DIE KARAWANEN-STRASSE VON AEGYPTEN NACH SYRIEN, kterou v roce1879 s kresbami Bedřicha Havránka vydalo pražské nakladatelství Heinricha Mercy, dorazila po bezmála 130 letech na místo svého určení.

Luboš Antonín

mozkoman

ÚRYVEK

Gabriella Håkanssonová

Člověk sám je pánem svého osudu, pomyslel si Hans Herman Gustavsson a pomalými pohyby si těsně u krku zavázal světle béžovou károvanou šálu. Hodiny ukazovaly 07:54, bylo první skutečně mrazivé listopadové ráno roku 2007.

Člověk sám je pánem svého osudu. Za posledních několik dní mu ona úvaha vytanula na mysl hned několikrát a přiměla ho zahloubat se nad všemi myslitelnými významy dotyčné sentence.

Člověk sám, mumlal si polohlasně, když z horní zásuvky komody vyndaval hnědé teletinové rukavice s iniciálami HHG.

Člověk sám, opakoval si, člověk sám, sám, sám.

Dneska rytmus chytá snadno. Opatrně zasunul zásuvku, příjemně vonící po staré kůži a po kuličkách proti molům, a zničehonic si uvědomil, že tyhle rukavice dostal pod stromeček o Vánocích roku 1966.

Kam se všechny ty roky poděly? tázal se poněkud zaraženě sám sebe.

Když vtom k němu do ticha, z nitra dutin a komor pod lebečními kostmi, začala doléhat jakási podivuhodně rytmická ozvěna, cizí hlas, jenž ustavičně opakoval tatáž slova. Pane, pane, pane. Pane, pane, pane bože.

Pohlédl na obnošené, leč pořád ještě zcela funkční rukavice, které se postupem času vytvarovaly podle jeho prstů, a k nerozeznání se tak podobaly jeho rukám. Vždyť už jsou to desítky let! Kam se všechny ty roky poděly?

No jo, no jo, no jo, bručel si nahlas, čas letí, člověk zůstává.

Zároveň, uvnitř Hermanovy hlavy, znělo stále dokola v doprovodném rytmu: Pane bože, pane bože, pane bože. Pane, pane, pane bože.

Zamyšleně po rukavicích přejel prsty a upamatoval se na to, jak si už před lety, když byl mladší, podstatně mladší, říkával, že vypadají jako pár odložených rukou.

Dobré ráno, ruce, zdravil je vždycky rozverně a paže při tom nechal na chviličku ochabnout, takže když se rukavicím na polici pokoušel zamávat, paže se ani nepohnuly.

Matka tuhle jeho hru neměla dvakrát v oblibě, dokonce ani malinko ne, pokaždé totiž vykřikla:

Hermane, nech toho! a rachotila pak hrnci a vařečkami, dokud neupnul pozornost jiným směrem.

Hodný chlapeček, řekla mu potom zpravidla a velkou dlaní mokrou od nádobí ho roztržitě pohladila po tváři.

Na minulost pomýšlel jen zřídkakdy a nečekaný výjev matky v kuchyni v něm vyvolával prazvláštní pochody. Hlas v mozkovně zeslábl. Pulzující tok řeči zpomalil. Nato jako by někdo stiskl vypínač – veškerá myšlenková činnost ustala a v dutinách, závitech a komorách mozku se rozhostilo nezvyklé posvátné ticho. Herman se nervózně zavrtěl. Tohle nebylo na denním pořádku.

Povětšinou, vlastně pořád, mu hlavou plynula mnohohlasá symfonie slov a zvuků a říkaček. Kompaktní ticho onoho prvního mrazivého listopadového rána bylo čímsi natolik výjimečným a vzbuzovalo natolik slavnostní pocity, že Herman nevěděl, co si počít.

Takové ticho, zabručel neklidně.

V obavách, že klid naruší, a v touze zachovat si nebývalý výjev za každou cenu v paměti se jal pohupovat korpulentní tělesnou schránou ze strany na stranu. Rukavice, ruce, matka ve stísněné kuchyňce, ano, už si hru s rukavicemi jasně vybavuje, naprosto, jako by to bylo včera. Vybavil si, jaké to bylo, když sedával za kuchyňským stolem a díval se na matčina nahrbená záda. Vybavil si vůni smaženého jídla a prostředku na nádobí a vybavil si i to, jak celá ta bizarní a matkou tak nenáviděná zábava vznikla.

Bylo to v polovině šedesátých let a v kinech zrovna běžel *Neviditelný muž*. V tomto životním období se Hermanovy zájmy následkem hluboké vývojové krize omezovaly výhradně na film. Do kina chodil třikrát čtyřikrát týdně, a zhlédl tak prakticky kompletní repertoár, v některých případech víckrát za sebou. Matka mu vyčítala, že za mizerné filmy utratí všechno kapesné, ale Herman si nedal říct a zhlédl jich tolik, kolik mu jen peněženka dovolovala.

Herman už se nemohl upamatovat, zda viděl původní snímek z roku 1933 či zda zrovna uváděli některou z pozdějších verzí. Ani si nebyl schopen vybavit, o co ve filmu vlastně šlo. Myriády filmových scén se slily v jedno nekončící obrazové defilé a zrekonstruovat děj jednotlivých titulů šlo jen stěží. V tomto případě tomu bylo nejinak. Ani tenkrát se mu ale do paměti nevryl děj. Nečekanou silou jej tehdy zasáhla sekvence, v níž se neviditelný muž poprvé obléká. Přezdíval jí oblékací scéna.

Tato prostá scéna v něm hned od prvního okamžiku vyvolávala obrovské napětí. Neviditelný pomalinku obléká vrstvu za vrstvou, aby svůj trapný handicap zamaskoval. Díky krému tělové barvy, věrohodné paruce a slunečním brýlím najednou vypadá jako obyčejný člověk. Ještě dnes zakoušel Herman tentýž pocit exaltace jako kdysi v přítmí biografu, když se neviditelný proměňoval z ničeho v něco. Tep zrychlil a pokožku pokryla tenounká vrstva potu. Náhlé duševní souznění s fiktivním spolutrpitelem jej natolik rozjařilo, že se vzrušil téměř eroticky. Ve své jednoduchosti a prostotě zjevovala oblékací scéna cosi, co Herman věděl již dávno, ale nedokázal to vyjádřit slovy, cosi pro něj zcela fundamentálního, totiž vědomí nutnosti dennodenně se odívat do role člověka.

Film Hermana dočista uhranul. Chodil na něj toho podzimu večer co večer, dokud snímek z důvodu jinak nedostatečné návštěvnosti nepřestali promítat. Pokaždé, když se stal svědkem oné jedinečné sekvence, v hloubi jeho nitra jako by se něco pohnulo. Nezúčastněný pozorovatel by jistě podotkl, že Herman příběh nepochopil. Z čistě vypravěčího hlediska nemá zásadní význam scéna oblékací, nýbrž scéna svlékací. Po umělecké stránce snímek vrcholí onou velkolepou sekvencí, v níž neviditelný muž člověčí roucho odkládá a namísto něj obléká své neviditelné, všeprostupující, zločinecké druhé já. Že režisér usiloval o drama antického formátu, v němž se za neviditelnost zaplatí šílenstvím, Hermanovi podle všeho uniklo. Mohli bychom pochopitelně spekulovat o tom, že snímek nikdy neviděl až do konce, neboť v záplavě štěstí a euforie opouštěl sál ihned po skončení oblékací scény a finále si prostě a jednoduše nechával ujít. O tom my samozřejmě nevíme nic. O tom, že on sám si pamatuje toliko dotyčnou scénu, však nemůže být pochyb.

Bystřejší jedinec by dozajista usoudil, že hluboko v podvědomí se Herman identifikoval i s temnou stránkou osobnosti neviditelného, avšak Herman se k psychologickým otázkám vyjadřoval jen velmi nerad, o takových záležitostech, jako je lidské podvědomí, ani nemluvě. Vyznával naopak nadvědomí, tedy všechno to, co mu v hlavě přicházelo jaksi na pořad jednání. Kupříkladu otázku neviditelnosti.

Vždyť kolikrát to jenom zažil? Kolikrát jenom získal obrys a tvar teprve poté, co se ráno oblékl? Kolikrát jenom pocítil, že dokud na sobě nic nemá, není člověkem? A kolik probdělých nocí už přemítal o tom, jak svlečený z kůže a neviditelně sám si připadá a kde se v něm všechny ty patologické stavy berou a zdalipak je zakouší i ostatní? V první řadě si samozřejmě přál vědět, jestli to někdy přejde. Když uviděl, jak se s problémem nedostatečné tělesnosti vypořádal neviditelný muž, nastal všemu trápení okamžitě konec. Veškeré nejasnosti, jež dosud otřásaly jeho nitrem, byly náhle zodpovězeny. Myšlenky jako by onoho intenzivního filmového podzimu uzrály a jeho mozek je opracoval do podoby několika sofistikovaných a pregnantně zformulovaných hypotéz. Hermana to samotného překvapilo. Řešení problémů jinak nenáleželo mezi jeho silné stránky. Tuto ohromující novou schopnost v sobě odhalil jedné pozdní noci a jeho dětinské nadšení v tu chvíli neznalo mezí.

Bez šatů, slyšel se říkat, je člověk jenom zvíře.

Myšlenka to byla samozřejmá, ale i geniální.

Ve spánku nad námi nejprve přebírá vládu naše animální já, potom naše já vegetabilní. Pročež je spánek největším nepřítelem člověka.

Herman naprosto oněměl. Kde se ty myšlenky berou? Jako by se nějak záhadně líhly v čirém vzduchoprázdnu, jakož i naznačovaly zcela brilantní východiska pro jeho vlastní, čistě soukromé úvahy. Na problém neviditelnosti se zničehonic dostavilo ryze racionální vysvětlení. Herman si odkašlal a znovu se chopil slova.

Každé ráno je boj.

A dál:

V aktu oblékání vítězí lidskost nad zvířeckostí.

Zasmušenou staromládeneckou tvář rozjasnil spokojený úsměv. Napadala ho slova krásná jako řecké sochy, a přece prostá jako hříčka dítěte. Dočista jim propadl a nechal myšlenky volně plynout.

Šaty jsou standartou vyspělé civilizace.

O několik vteřin později:

Obnažená kůže značí zaostalost a ochabnutí mysli. Nahatí lidé jsou jako zvířata.

Tento skvělý intelektuální výkon, na němž se, alespoň pokud mohl soudit, vlastně sám nepodílel, na Hermana mocně zapůsobil. Celá desetiletí strávil hledáním odpovědí na hádanky života v nejrůznějších knihách a příručkách a teď se ukáže, že má všechna řešení ve vlastní hlavě. Cosi tam uvnitř mu zcela zjevně pomáhalo přemýšlet. Mělo to naprosto výjimečně vyvinutou schopnost řešit složité úlohy. Vyznačovalo se to bezmála dokonalou verbální výbavou, a navíc to jevilo zájem o přesně tatáž témata jako on.

Neuvěřitelné, zvolal Herman a udiveně si přiložil ruku na čelo.

Snad se mu to jen zdálo, ale na okamžik měl dojem, že se to pohnulo – jako by to sebou cuklo – hned pod čelní kostí.

Haló, zašeptal.

Z nitra lebky se ozval neurčitý zvuk, jako když šustí suchý papír.

Haló, zvýšil trochu hlas a lehce si poklepal na spánek.

Tentokrát už nemohlo být pochyb. Uvnitř se určitě něco hýbe. Herman si čím dál rychlejšími pohyby mnul spánky. Intenzivní tělesný dotyk snad pomůže navázat s onou neznámou věcí spojení. A skutečně. Po několika minutách to přišlo. Z hlavy se ozval slabý, leč nezaměnitelně lidský hlásek.

Haló, pravil, haló!

Herman užasl. Než se stačil probrat, začala cizí bytůstka snovat další řetězce epochálních tezí o člověku, spánku a každodenní nutnosti se obléci. Herman oněměl obdivem. Po chvíli otálení se rozhodl, že bude supervýkonné jednotce ve své mozkovně přezdívat Cerebrotón, podle latinského *cerebrum*, mozek. Zanedlouho však usoudil, že zvolil jméno příliš chladné a neosobní a nikterak neodrážející pocity hrdosti, jež dotyčná bytůstka, tvarující jeho myšlenky tak nádherně a chytře, jako když sochař ze surové přírody vydobývá čistou krásu, navozuje v jeho nitru. Nebude lepší říkat mu Mozkoman? Je to logické a prosté. Tak tedy Mozkoman.

Svůj první skutečný dialog započali Herman s Mozkomanem ještě téže noci a v následujícím týdnu již navázali rozsáhlou spolupráci. Na základě společného rozhodnutí se zhostili úkolu klasifikovat, analyzovat a vysvětlit cokoliv, co jim přijde do cesty. Jsouce srozuměni s tím, že takto ambiciózní projekt vyžaduje celoživotní úvazek a že každou práci seriózních vědeckých nároků je třeba rozčlenit na menší a snáze uchopitelné celky, rozhodli se začít u méně obsáhlých témat a pustili se do otázky neviditelnosti. Samotný pracovní proces probíhal tak, že Mozkoman myslel a Herman zapisoval. Že se uchýlí k písmu, se od počátku rozumělo samo sebou. Tak světoborné myšlenky nemohli přirozeně nechat se vypařit a zmizet kamsi do vzduchoprázdna, a tak se jejich prvním společným dílem stal útlý svazeček s názvem *O člověku a spánku*.

„Všechny podoby neviditelnosti," sděloval strojeně elegantní rukopis na první straně, „mají kořeny ve spánku." A dál: „Ve spánku člověk přichází o jedinou vlastnost, jež ho odlišuje od většiny ostatních věcí ve vesmíru – o schopnost přemisťovat se." Zbytek traktátu sestával z několika strohých sentencí. „Když člověk spí, přestává *per definitionem* býti člověkem a proměňuje se v jinou formu života. Pak jej lze nejspíše přirovnat k nadměrně urostlému a vývojově velmi pokročilému typu rostliny."

foto archiv G. H.

Knihy Gabrielly Håkanssonové (1968) zaujímají na švédské – a díky hojným překladům též celoskandinávské – literární scéně výjimečnou pozici. Už její debut, fantastický thriller *Operace B* (1997), jenž v trojici proplétajících se příběhů líčí lidskou posedlost empirickým poznáním, se kritikové nezdráhali přirovnávat k dílům postmoderních šamanů Borgese a Calvina. *Mozkoman* (2007), její třetí a zatím poslední román, vzdává formou bláznivého gotického hororu dvojsečně úsměvný hold rozkvétajícím naukám o lidském mozku. V překladu Anežky Kuzmičové ho vydá nakladatelství *Kniha Zlín*.

O několik řádek níž následoval závěr. „Po probuzení tak člověk v těle pociťuje právě pozůstatky bazální vegetabilní nehybnosti.“ Jakož i samozřejmé protiopatření. „Kdo chce toto primitivní stadium opustit a dobýt si nazpět svou totožnost, musí si zakrýt pokožku a odít se do role člověka.“

Spisek *O člověku a spánku* se stal prvním z dlouhé řady pojednání, jež spolu v následujících letech sepsali a jež zaujala čestné místo ve zvláštní polici nad komodou v kuchyni. Nad rychlostí, s níž byl Mozkoman schopen nalézat odpovědi i na ty nejkomplikovanější otázky, jakož i nad nevídanou odvahou, s níž na cestě za kýženým výsledkem pokořoval hranice jednotlivých vědeckých disciplín, zůstával Hermanovi rozum stát. Psaní traktátů se jim brzy stalo denním chlebem. Nenašla se problematika, jež by pro svou náročnost či komplexitu dokázala písemnému zpracování a následnému rozřešení odolat. Matka přešla od stížností na náklady za biograf k lamentacím nad nesmyslnými výdaji za předražené zápisníky, avšak Herman si nedal říct. Závěry sepsané do luxusních zápisníků se vyznačovaly netoliko existenciálním dosahem, nýbrž i aplikovatelností v praxi. Pročež v tomto období začal nosit přiléhavé šaty. Nový styl ho naplňoval příjemným dojmem stability a viditelnosti a i z oblékání se záhy stal každodenní rituál. Po turbulentních měsících strávených v přítmí biografu zaujal vůči svému osudu podstatně nesmlouvavější postoj. Všechno plandavé šatstvo muselo neprodleně opustit skříň a na jeho místo nastoupila zbrusu nová kolekce svršků, které se všechny vyznačovaly tou společnou vlastností, že byly o jedno číslo menší, než bylo třeba. Kalhoty, saka, košile, ponožky, rukavice – všechno na jeho oblém těle sedělo jak přilepené. Herman se soustředil na svá pojednání a všechno teď podřizoval boji proti existenci bez tvaru.

Matka ho časem začala napomínat, že mluví sám se sebou anebo že ve svém věku pořád jenom vysedává za stolem a hrabe se v papírech, a právě ve chvílích, kdy už se výčitky nedaly poslouchat, kdy už se nedaly snášet, se Herman utíkal k nejrůznějším hříčkám, kupříkladu k bizarní hře s rukavicemi, co matku tak nesmírně rozčilovala – a právě v okamžiku, kdy nechal paže dočista ochabnout, takže se jenom tak bezvládně houpaly podél těla, a kdy se rukavicím na polici pokusil zamávat, to už matka nevydržela a okřikla ho: „Hermane, nech toho!, nech už toho!“ a jala se rachotit vařečkami, načež toho Herman nechal a mohl se zase beztrestně vrátit k milovanému rozepsanému traktátu.

Ještě dnes, o několik desítek roků a bezpočet nadbytečných kil později, vlastnil Hans Herman Gustavsson pouze a výhradně těsné obleky. V zimě s nesmírným potěšením nosil dlouhé přiléhavé spodní prádlo, jež ho hřálo po celém těle a nepřestávalo mu připomínat, že jakožto plnohodnotný jedinec disponuje končetinami. Uvnitř se svlékal jen velice nerad, obzvláště nerad si sundaval ponožky. Spal přirozeně v pyžamu. Spánek se mu podařilo omezit na pouhé čtyři hodiny denně, nicméně i léta poté, co pocity beztvarosti díky minuciózním oblékacím procedurám a sníženému přídělu spánku zmizely téměř úplně, bez ustání náruživě přemítal nad existenciálním údělem člověka. Jeho zájem o záhady bytí časem narůstal. Pojednání o člověku a spánku a o všech dalších rozličnostech světa mezitím nabobtnala do fasciklů nezřízených rozměrů, dle číselného řazení vzorně vyrovnaných v téže polici, nad touž komodou, v témže bytě jako před lety. S tím jediným rozdílem, že matka již nebyla mezi živými.

Pane bože! Jak nečekaně se mu vzpomínka zjevila, tak rychle zase zmizela. Střídavý proud v jeho útrobách se znovu zapnul a jako na povel se dostavily důvěrně známé slovní rytmy. Pane bože, pane bože. Pane, pane, bože, bože. Pane, pane, bože, bože.

No jo, no jo, pomyslel si a navlékl si staré hnědé teletinové rukavice, šaty dělaj člověka.

Dělaj člověka, zopakoval Mozkoman mechanicky.

Ke své krajní nelibosti si Herman všiml, že rukavice mírně, leč zcela viditelně nepřiléhají k zápěstí. Nejvyšší čas pořídit si nové! Zrovna když se v předsíni soukal do svrchníku barvy moka a naklonil se blíže zrcadlu, kolidovala myšlenka na akvizici nových rukavic s předchozími úvahami o lidské samotě. Myšlenkové dráhy se zkřížily a nová, hybridní sentence byla na světě.

Člověk sám je pánem svých rukavic, zabručel Herman a hned se musel nad prapodivnou slovní kreací pousmát.

Automaticky se jal ve slovech přeskupovat písmena a vytvářet další a další gnómy a co chvíli se pro své mimořádné jazykové nadání neubránil hlasitému smíchu. Náhle však jako když utne. Jako už tolikrát se dostavil nepříjemný pocit, že ho někdo poslouchá. Představa to byla samozřejmě pošetilá. Kromě něj v bytě nikdo nebyl, a přece mu připadalo, že ho snad někdo mohl slyšet. Zastyděl se a letmo pohlédl do zrcadla, ústa zakrytá dlaní v rukavici. Všechno se zdálo být v nejlepším pořádku. Oči, ústa, pokožka. Naprosto v pořádku. Přesto neodolal, zasunul jeden z tmavých, kůží oděných prstů do úst a začal se jím dloubat do tváře, to byla totiž další jeho výstřednost, že s oblibou dělal nejrůznější obličeje – ale ne, teď ne, pomyslel si Herman sklesle. Teď ne. Na to teď není čas!

Není čas, není čas, není, broukal Mozkoman.

Není čas, není čas, opakoval Herman podrážděně a zastrčil peněženku a klíče do kapsy kabátu.

V následující vteřině se rozpomenul na zákaz mluvit nahlas sám se sebou a co nejpevněji semkl rty. Pojednání třicet sedm: *O mluvené řeči*. Odstavec osm, paragraf tři: „Nemluv sám se sebou.“ Odraz v zrcadle se znovu zajímavě zapitvořil. Už musím, pomyslel si a cítil při tom, jak mu do žil proudí adrenalin. Musím, musím. Z bytu odejít před osmou. A přece nechal prst ještě jednou nenápadně proklouznout mezi rty. Cítil chuť kůže. Špičkou znovu opatrně zatlačil na vnitřní stěnu tváře, napnul svaly na krku, až se šlachy vyboulily, a roztáhl nosní dírky, co to jen šlo, načež se ukázaly černé chloupky uvnitř nosu. Zdařilo se. V zrcadle se zjevil groteskní tvor a Hermanovi se hned o poznání zvedla nálada. Na bizarní posunky byl mistr. Král všech grimas. Učiněný krotitel svalů, ještě k tomu naprostý samouk. Vybavil si pojednání šestnáct: *Anatomie lidské tváře*, s dodatkem zvaným *Mimesis*. Odstavec čtyřicet tři, paragraf jedna: „Skutečný člověk se ukrývá pod maskou.“ Že by přidal ještě jeden prstíček? Ale ne, to nejde. Bylo skoro osm hodin a s úderem půl deváté měl být v kanceláři. Spěšně osušil sliny kolem úst, nepoddajné šedé chomáče na hlavě prohrábl hřebenem, obličej natřel lesklou průhlednou mastí a co nejhlouběji do čela si narazil světle okrový klobouk. V tu ránu byl sám sebou. Naprosto v pořádku. Amorfní, průhledná, nijaká tvář. Obnažen zůstal jen útlý proužek pokožky těsně pod okrajem klobouku. Prstem v rukavici mast rozetřel tak, aby i tuto oblast pokryla tenká vrstva tuku. Kdyby se tak vyráběly návleky na tvář, uvažoval Herman zasněně, když si upravoval šálu, zavazoval hnědé zimní boty, kontroloval, zda má všechna lejstra, chopil se kožené aktovky a – na minutu přesně jako obvykle – odcházel z bytu v osm nula nula.

Dobrý den, paní Borgová, pozdravil Herman zdvořile, když na chodbě míjel sousedku.

Dobrý den, pane Gustavssone, odpověděla sousedka pohoršlivě a rychle za sebou přirazila dveře.

O pár minut později si to už rázoval průchodem mezi Železniční a Vrbovou ulicí, směřuje k veliké zelené budově, v níž sídlilo ústředí místního deníku. Při pouhém pomyšlení na nejbližší pracovní povinnosti se mu kůže na čele poskládala do štůsku vrásek rovných a tenkých jako ostří nože. Zpráva o činnosti za poslední čtvrtletí. Pravidelná noční můra.

Ne, skuhral ztrápeně, ještě ne, ještě na to nemyslet, a raději se uchýlil k příjemné ranní maximě: Člověk sám je pánem svého osudu.

Pánem svého osudu, pánem svého osudu, pánem svého osudu, ozvalo se z mozkovny.

Dnes mají průpovídky pěkný spád.

Člověk sám – vždyť kdo by nám jinak asi tak poroučel, zabručel Herman, nadšený touto novou úvahou. Bůh?

Ušklíbl se a vyprskl přidušený posměšek. Herman pobožnými lidmi hluboce pohrdal, tedy přísně vzato pohrdal prakticky všemi lidmi, ale nejzarytěji pohrdal právě těmi pobožnými a jejich představou, že si na nekonečně komplikované otázky vystačí s primitivními odpověďmi. Na rty se mu vydrala troška slin a dopadla nepozorovaně na klopu kabátu. Tou dobou již stačil nabrat značnou rychlost a začínal námahou mírně funět. Ve snaze potlačit nepříjemnou myšlenku na zprávu o činnosti za poslední čtvrtletí se pustil se vší vervou do filozofování.

A tudíž, uzavřel, se na formování jeho osudu nepodílí ani nikdo jiný.

A odkudsi z hloubi bylo slyšet tlumené, jakoby souhlasné skandování: jiný, jiný, jiný.

Přestože výrok bylo možno interpretovat všelijak, měla ona filozofická sentence pochopitelně sdělit jen tolik, že každý si svůj osud strojí sám.

Jistě, přirozeně, právě tak je tomu třeba rozumět. Člověk je svůj vlastní pán. Toť vše.

Herman přidal ještě trochu do kroku a už si maloval, jak jeho ranní intelektuální výkon vyústí v další traktát, již sto třicátý čtvrtý v pořadí, patrně pod názvem *Člověk a osud*. Potichu, čistě sám pro sebe a do taktu chůze, nechal myšlenky rozehrát koncert o přehršli rytmů.

Sám, pán, sám, pán, sám, pán, broukal si rozjařeně a uvažoval nad novým pojednáním.

Sám, pán, sám, pán, říkal si cestou podél předlouhé, silně frekventované Satelitní ulice a v ukázněném pochodovém rytmu předsouval tu pravou, tu zase levou nohu.

Když dospěl k prvnímu semaforu, zadul ulicí poryv větru a zasáhl ho přímo do tváře. Vleklé babí léto očividně ustoupilo podzimu. Listí zhnědlo a zetlelo, vítr byl teď den ode dne silnější a déšť, jenž ještě před pár týdny dopadal na asfalt měkounce a ztěžka, se zničehonic proměnil v pichlavou smršť ostrých projektilů, poháněnou agresivními baltickými větry. Herman se schoulil jako zbitý pes a pocit duševní rovnováhy byl rázem ten tam. Nálada zavrávorala, spadla o stupínek níž a nakonec se bez varování zřítila kamsi na dno temné propasti. Vnitřní symfonie škobrtla a na místo slova sám nečekaně vklouzlo slovo otrok.

Otrok, pán, otrok, pán, otrok, pán, kázal hlas, až musel frustrovaný Herman samým vztekem zatnout pěsti.

On si s otrokem a pánem nezačal. Tedy ne že by si s nimi začal někdo jiný, ozývalo se to přece jenom v jeho vlastní hlavě, ale nikterak coby výplod jeho vědomí. Nepochybně to byl Mozkomanův nápad.

Tak skrček už zase provokuje, zaštkal rozmrzele a pokusil se upnout veškerou pozornost na cestu.

Herman si s Mozkomanem povětšinou velmi dobře rozuměl, zvláště pak při psaní traktátů, avšak poslední dobou se mechanismus jaksi zadrhával a jejich vztah nabíral nepříznivý kurz. Jakmile si Herman něco usmyslel, chtěl hned Mozkoman něco jiného a dělal ve své zlomyslnosti všechno pro to, aby Hermanovu náladu vychýlil nežádoucím směrem.

Samozřejmě, snaží se mi naznačit, že žiju v područí přírodních sil, procedil mezi zuby a sípal dál, připomíná mi, že nejsem pánem vlastního těla.

V posledním úseku ulice se, uspěchaný a silně podrážděný, snažil myšlenky opětovně usměrnit.

Otrok, pán, otrok, pán, znělo mu ustavičně v hlavě, otrok, pán, otrok, pán, nesnesitelný kolovrátek Hermanovi bezděčně připomněl pochodující nacisty.

Zničehonic mu jeho vlastní rázovitá chůze připadala nepřirozená až trapná. Stupidní říkanka a skličující asociace s ní spojené Hermana čím dál více popuzovaly. Ústa urputně mlela pantem, čelo křižovala síť zlověstných vrásek, a teprve když se mu s krajním vypětím všech sil podařilo upnout mysl k jinému, ještě nepříjemnějšímu tématu, nechal ho Mozkoman konečně na pokoji.

Tohle stupidní město je ve všem všudy debakl!

Město a počasí zavdávaly Hermanovi pravidelně příležitost k rozhořčení, stáhl si tedy čepici do čela a pokusil se vybavit si pojednání *Město a povětrnost*, věnované právě těmto otázkám. Panty nepřestávaly samovolně mlít a chvílemi při tom vyluzovaly tichý, leč nepříjemný klapot.

Urbanisti se tu dopustili strašlivého omylu. Totální neschopnost! Čirý amatérismus!

Čirý amatérismus, ozvalo se zkusmo z temných hlubin mozku.

Stačilo uhnout tužkou nad územním plánem kousek doprava a život mohl být úplně o něčem jiném.

Doprava, ozvalo se z mozkovny.

Slunce a bezvětří dole v zálivu namísto ustavičné zimy a vichru v širé pláni. Lidé by nemuseli chodit po většinu roku se skloněnou hlavou, bývali by se mohli napřímit a tvář obrátit k nebesům. Pokusil se přírodě zavzdorovat a narovnat se v kříži, ale v tu ránu se mu vítr opřel do obličeje.

Zatracení urbanisti, otrocké palice, ichtylové debilní, zakřičel z plných plic, nahrbil promrzlá záda a jal se proklínat kdekoho, hanzovním spolkem počínaje a úřadujícími zastupiteli konče.

Ichtylové debilní, zaznělo ještě hlasitěji zevnitř mozkovny.

Herman se tak rozlítil, že sotva popadal dech. V takovémhle větru nemůže do práce dorazit včas. Zaťal pěsti v teletinových rukavicích a ani tentokrát mu neuniklo, že rukavice už na zápěstí nedoléhají, že se nepatrně odchlipují a vpouštějí dovnitř studený vzduch. Určitě je nejmíň čtvrt na devět, a to ho ještě čeká betonový most přes kanál, dva semafory a autobusová zastávka. Tohle nevěstilo nic dobrého, neboť ve čtvrt na devět už se obvykle nacházel daleko za mostem, na samém konci depresivně ponuré Satelitní ulice, až u přestavěného autobusového nádraží, kde dlouhé fronty aut dštily výfukové plyny, u poněkud otlučených hodin vedle stánku s párky v rohlíku.

Byla to taková jeho hra, musel ke stánku dojít vždy přesně v tentýž čas. I když pouhá hra to přece jenom nebyla, byla to otázka osobní cti. Většinou se neodchýlil o víc než pár vteřin. Dokonce i v případě nepředvídaných událostí se mu dařívalo ztracený čas dohnat a dosáhnout tak toho, že podrážky jeho sešlapaných, avšak pečlivě naleštěných hnědých bot překročily obrubník před budovou redakce, který si stanovil za cílovou čáru, na vteřinu přesně v osm třicet nula nula.

Dobrý den, pane Gustavssone, pozdravila ho přátelsky recepční, když celý zarudlý a udýchaný konečně překročil práh. Zpožděníčko?

Otrokyně, pomyslel si Herman, zatracená nula. Ze zvyku nicméně pozvedl klobouk a odměřeně jí pozdrav oplatil.

Ze švédštiny přeložila
Anežka Kuzmičová

petr dapit

Dvojspřeží
Grombovi

Řekni, ach, řekni, co je hřích
a smrt a peklo, plamen sirný...
Boris Pasternak

cítíš jak na touhu mužnou spoléháš se ve snech tlačíš na ni
cítíš ani za dne když se spolu sejdem na uzdě se nedržíš
cítíš jak se měníš jak tě něhou mírně trhlou zaplavuji
cítíš jak probíjím se k tobě ne ne žádný prázdný vlažný šprým
cítíš ve hře nejsou tvoje odbarvené vlasy ani další znamení
cítíš to a pažemi těmi vesly svými od parfémů mých se odrážíš
cítíš že nic nepředstírám že si s mládím pohrát nepřicházím
cítíš to a já slyším hladce vjíždíš do mé mluvy do mých slov
cítíš že se nedám obelstít ošálit se nedám pouhým dechem tvým
cítíš mluvíš zavalen jsi mojí řečí tvé však jméno ve mně je

cítíš to jeden krůček malý stačí přehoupneš se laťku neshodíš
cítíš to a víš že povolit tvou uzdu přicházím jen trochu
cítíš že ze slabosti vášeň tryská z neobratných kroků plane čin
cítíš vidíš na lopatky složils mě na lopatkách ležím já ne ty
cítíš to jak na lankách tvých se houpu ty král a já jen komoří
cítíš na cos netroufl sis nikdy rozhicovals rozpálils mne ty
cítíš že ses nemusel bát pádu bažin útesů a ani proláklin
cítíš dech můj slinu moji kde zůstaly kde jsou hříchu břehy
cítíš víš to v slovníku mém cejch je vynechaný není ani v tvém
cítíš jak tě k sobě tisknu po pravdě ne snůškou frází nebo lží

cítíš jak se ztrácíš podléháš mi obírám tě v pažích svých
cítíš záři moji já zas tvou nepřeháním vždyť tak zblízka pálí do očí
cítíš jak s tebou cvičím jak tě vytáčím a do varu uvádím
cítíš že na první housle hraju jak sis přál mám prim
cítíš to a přímo kolorit tvůj hltám polykám tvůj temný stín
cítíš to a propadl jsi partituře kterou na tělo ti nanáším
cítíš a žasneš že i v pekle ráj je k nalezení spárovaní démoni
cítíš to a víš už že i z nostalgie spása čiší tryská lék
cítíš to a také vidím krok jsme spolu srovnali z těch not oba v prdeli
cítíš to a už věříš že lze drsnost smísit s kartou měkčí

cítíš to a srdce srdci o náklonnosti rázem všecko vyklopí
cítíš to a srdce srdci poví že nejsme vůbec žádní démoni
cítíš to a srdce srdci svěří že jsme přímo Bohem vyvolení
cítíš to a srdce srdci řekne že tvoříme spolu dvojspřeží
cítíš že cejch ze sebe jsme strhli neklidné to a potupné znamení
cítíš to a co je světu po tom že jsme oba možná trošku ujetí
cítíš to a štěstí naše tkví v tom že nejsme ani jeden prokletí
cítíš dým zbylý na rtech v ústech na jazyku všude po mně
cítíš dým cos do těla mi vpravil nevpích do žil injekcí
cítíš rovnou hru o kterou sis na začátku samém přece řekl

cítíš že munici takovou a ne jinou ti tu nesu odvádím
cítíš to a ty šípy ze snů tvých i dnů až ke mně přilétly
cítíš to ty šípy tvoje jsem si osvojil a přivlastnil
cítíš to a jen jsme kůži jednu z těl vadnoucích strhli
cítíš to a jen jsme ve své kůži rozkvetlí zas se sbratřili

Miloslav Chlupáč, depozit, foto Martin Langer, 2008

cítíš jak bez kliček a bez obalu jsem se k tobě důvěřivě sunul
cítíš že pečetíme a neflikujem co jsme zkraje řekli si
cítíš že jsem k tobě ve dvojspřeží našem mužném férový
cítíš nevím kdo koho vytáčí kdo má prim kdo zahnal splín
cítíš nevíš kdo vystřelil první kdo komu dal první znamení

cítíš nevíš komu dech víc se tají nevíš nevíš kdo koho probudil
cítíš že tak zpříma dá se pobývati žíti rovně nejen v básni
cítíš víš to že ty jsi ten básník žes tu báseň složil právě ty
cítíš víš to zapšklý otloukánek přikrčený nejsi v dvojspřeží
cítíš víš to že ta báseň milostným je aktem spásou Vzkříšením

cítíš to a přesto ti to svěřím přál jsem si to všecko ten dým
cítíš to a já se modlil abys uzdu povolil a tu laťku neshodil
cítíš jak se cejch v jistotu tahem jedním v klenot změnil
cítíš na své hrudi mladé šíp pozlacený víš že je to moje znamení

léto 2001/podzim 2008

Petr Dapit je jméno po předcích. Jedním z nich byl i autorův prastrýc František Dapit, pekař z Holešova na Moravě a voják první světové války. Padl v roce 1915 v zajetí v Astrachani. Křestní jméno pak upomíná na Bezruče. Časopisecky dosud mj. vyšla v roce 1996 jako 14. svazek *edice Tvary* skladba *Nízké pudy* a dále dvě rozsáhlejší básně *Strofy jiné* (*Tvar*, 1997) a *City moje* (*Literární noviny*, 1999). Básnický svět Petra Dapita zůstává i nadále otevřený.

Miloslav Chlupáč, Drak, žula, Šanghaj, 2003

Miloslav Chlupáč, Matka země se svým dítětem, istrijský-kanfanarský, 3 m, Slovisnko (Koper)

josef hrubý

* * *
Syčela skleněná harmonika
to byla zvláštní
fyzická situace

To tě zastavilo
žal ti odešel
a nevrátil se

Zde na kládách z ebenu
tma
spala s kameny
kamenný spánek

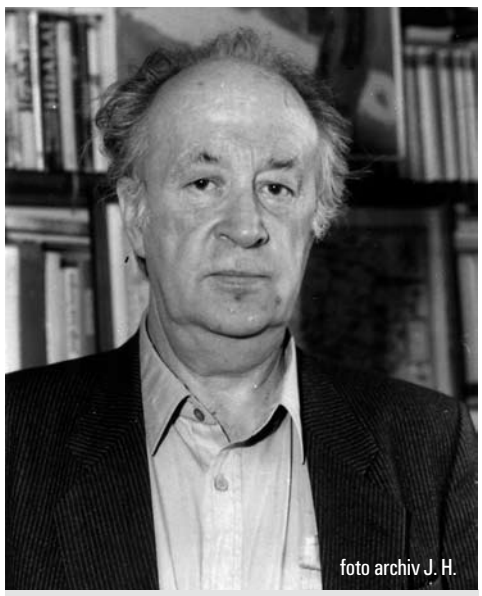


foto archiv J. H.

Josef Hrubý se narodil 10. 5. 1932 v Černěticích u Volyně. Absolvoval Obchodní školu ve Vimperku, pracoval jako úředník a knihovník (ve Strakonicích a v Sušici), v letech 1959–1970 působil jako ředitel Krajské lidové knihovny v Plzni, po nuceném odchodu byl zaměstnán v Krajském středisku státní památkové péče v Plzni. Zakládající člen plzeňské literární skupiny Červen 63. Po roce 1989 v Plzni inicioval vznik regionálního Střediska západočeských spisovatelů. Od roku 1960 vydal téměř dvě desítky básnických sbírek, z nejnovějších prací např. *Osoby* (*Fraus*, 2004) a *Miláček Arcimboldo* (*Protis*, 2007). Žije v Plzni.

* * *
Vypravuješ
o řeckých řekách
o římských římsách

Všechny tvé příběhy
jsou z očistce
vymydlené
a vyprané
Jsou bronzové

Máš slaměný sluch
Shořel ve vteřině

* * *
Slunce vřelo
pod činely slunečnic
trumpety hořely
Studny se zachvěly
jako vnitřek bubnu

Ty zpíváš
v cimbále prší
Náhle housle
Ty sněžíš

* * *
Paměť?
Špatně se s tebou pajdá
Vzpomínky kulhají

Jak v obilí po sobě štěkaly
chrpy a vlčí máky

Jak jsi házel
pýchu na sníh

Jak padal prach
padal jako sníh
a drsným tenorem
začal podzim

Jak se kočky usmívaly
a pes se smál
Jak se ti kutálel
oblázek srdce tvého

Miloslav Chlupáč, Ruka, kresba fixem, 80. léta

* * *
Studánka
Ale tys mladší
Kopřivy
Tak jsem stár

Pod polem zelí klid
na cimbuří pruh stříbra

Koráby oblaků
Plot se zdvojil ve stínech
Ráno to píšeš na mlhu:
dvě děti a plané jabloně
U plotu střemcha
Jasmín u stájí

* * *
V meruňkovém světle
strom Adam

Eva si bere ovoce
a japonsky vypravuje
o našem synovi

To vyprávění
voní jablky

Havrani si letí
sestavit noc

Řádky
Co tam mám pro tebe:
brožurky a jetel
řádky kopru
a řádky písemné
a hudební řádky:

trouby soudu prvního
až posledního
Tak

On kličkoval
Ona z Toužimi
On ze Spáleného Poříčí

Toho si vybrala
On kličkoval
vymlouval se

Ona ho minula
Ale ne docela
Zastihla ho v řádcích:
Mistr Nebyl
Mistr Nepřijel
Mistr Nenapsal
Když ho zastihla
ozvalo se ze stropu:
Ukončete nástup
Dveře se zavírají

VÝLOV

S novým rokem začnu ve *Výlovu* netradičně. Na konci loňského října bylo vydáno třetí pokračování počítačové hry *Fallout*. A proč se o tom zmiňuji v literárním časopise? *Fallout* totiž podle mého odhadu ukazuje, že z kdysi kratochvilného honění panáčků po monitoru by se počítačové hry mohly postupně proměnit v nový, zcela svébytný druh umění. Jenže jsou v tom háčky…

Když v roce 1997 divize *Black Isle Studios* společnosti *Interplay* vydala hru *Fallout* (česky *Spad*, míněn je spad radioaktivní), jasnozřivějším recenzentům počítačových her došlo, že vzniklo cosi mimořádného. Byl to tehdy zřejmě nejdotaženější pokus o vytvoření příběhu, do něhož hráč vstupuje, a na základě toho, jak se v něm chová, další události ovlivňuje. (Tento typ her nese označení *RPG* – z angl. *role-playing game*.) Obecně charakterizováno: recipient pasivně nečeká, co si pro něj autor vymyslel, nýbrž stává se spolutvůrcem fabule. Velký prostor je ve *Falloutu* dán dialogům, tj. textům. Hráč s jednotlivými postavami příběhu rozmlouvá jistěže nikoliv libovolně, nýbrž vždy si musí vybrat jednu z několika nabízených replik a podle toho mu partner v dialogu zase odpovídá a posléze se vůči němu nebo svému okolí chová. Hráči je rovněž umožněno vstoupit do příběhu v roli ženy či muže, fyzicky chatrného intelektuála či nebystrého svalovce, charismatického, leč nepraktického řečníka či zamlklého, leč zručného technika apod., může se chovat jako výlupek vší mravnosti anebo jako podlý hajzl – to vše ovlivňuje, kudy se příběh bude (může) ubírat. Samozřejmě že počítačová technika je zatím velmi nedokonalá, takže *Fallout* de facto jen naznačuje a předznamenává možný vývoj svého (budoucího) uměleckého odvětví. Koneckonců v době počátků kinematografie záběry pokropeného kropiče nebo příjezdu vlaku přece také předznamenávaly – jak dnes už víme – např. Bergmana, Felliniho, Greenawaye, Lynche, Tarkovského či Vláčila.

Fallout je nadto pozoruhodný i tím, že tematizuje budoucnost a minulost zároveň; tahle paradoxní kombinace vytváří nezvyklou a velice působivou celkovou atmosféru – „poetiku“. Někteří recenzenti hru výstižně označili jako *retro-futuristické postapo*. Postapokalyptický svět budoucnosti, který „absolvoval“ globální jadernou válku, tzn. svět začínající z jakéhosi bodu nula se jakoby rozpomíná na časy minulé. Vtip tkví v tom, že ač děj příběhu začíná v druhé půlce 22. století, nejbližší předválečnou minulostí, jejíž stopy lze v onom *postapu* zachytit a útržkovitě rekonstruovat, jsou 50. léta 20. století. Zbytky automobilů mají karosérie z 50. let, rozhlasové přijímače jsou pouze elektronkové, počítače mají tvar rozložitých neforemných skříní, čas od času lze nalézt obrázky Elvise Presleyho či plakáty vztahující se k americké politice v 50. letech… Celá hra, včetně *načítacích oken* a hudby, je „dyzajnována“ v duchu právě této dekády. Tvůrci navíc do děje vnesli různé „ulítlé“ nápady, obratně do hry začlenili odkazy na umělecká díla či popkulturu, nezapomněli ani na humor a ironizaci (ba ani na ironizaci sama sebe a svého usilování při tvorbě hry).

Firma *Interplay* v roce 1998 vydala pokračování úspěšné hry. Do něho bylo jednak přidáno několik nových motivů, jednak se v něm pracovalo s dějovou návazností (postavy v prvním díle mladé vystupují v druhém díle jako starci, přičemž se lze pochopitelně dozvědět i něco o tom, jak události prvního dílu ovlivnily jejich život).

Poté, co se ze dvou *Falloutů* staly hry opravdu kultovní, firma *Interplay* – skoro by se chtělo říct příznačně – zkrachovala (byť krach rozhodně nezpůsobilo vydání *Falloutu* – naopak: mohl se stát impulzem k dalšímu rozvoji podniku, o čemž svědčí několik nedokončených projektů). Proslavenou značku nakonec odkoupila firma *Bethesda* a loni vydala díl třetí. Na něm je patrno, jakým rozmachem během těch deseti let počítačová technika prošla. První dojem je vskutku ohromující – původní „pohled z ptačí perspektivy“ (*isometric engine*) se změnil na „pohled objektivem kamery“ (*first person engine*) – což lze vzdáleně připodobnit k tomu, jako kdyby v románu er-forma byla nahrazena ich-formou –, a tak iluze, že recipient je jednou z postav příběhu, se výrazně posílila. Bohužel posílilo se i něco jiného – střílečka. Dialogy působí schematicky, nevěrohodně, protože ten, kdo je psal, měl zjevně základní zadání: *Hlavně aby to nebylo ukecaný.* To, jak se hráč chová, s jakými dispozicemi do příběhu vstupuje a co jednotlivým postavám sděluje, děj příliš neovlivňuje. Zmiňovaný retro-futuristický nátěr je také dosti setřen. Invenčnost a humor se vytratily. Ne že by všecko na *Falloutu 3* bylo úplně špatně, ale typická falloutovská „poetika“ jen zpovzdáli slabě bliká. O to, co je v trojce dobré, jako by se – spíš navzdory jejím autorům – zasloužily pouze díly předcházející. Na osudu celé série je tak krásně vidět past, do níž je vehnávána vlastně veškerá současná kultura. Přesně to formuloval Dan Vávra v časopise *Level*: *„První* Fallout *byl dle slov jeho tvůrce Tima Caina brán vydavatelem tak trochu jako béčko, ve které management moc nevěřil. Vznikla tak opravdu fascinující hra, do níž se moc nemíchali žádní chytráci z marketingu a produkce, a přitom byla ve velmi dobrých rukou a podle toho také dopadla – naprosto fantasticky.* Fallout *je exemplární příklad toho, že vskutku geniální a revoluční díla vznikají bez dozoru marketingových a producentských chytráků řídících se průzkumy trhu a prodejností, a bohužel i toho, že jakmile se jich tahle pakáž chytne, jde to všechno do kytek.“*

Lubor Kasal

„POHLAĎ NĚŽNĚ SVÉ KNIHY, CIZINČE, A UPOMEŇ SE, ŽE NEJSOU JEN PRACH."

Miljenko Jergović: Sarajevské Marlboro
Přeložil Jiří Hrabal
Periplum, Olomouc 2008

Olomoucké nakladatelství *Periplum* se už delší dobu věnuje činnosti nadmíru potřebné. Pomocí velice kvalitních překladů přivádí do českého prostředí mladé autory z našeho slovanského sousedství. Tak po polských autorech jsou tu těsně po sobě dvě knížky ze slovanského Jihu. K čemu je vlastně (kromě nezpochybnitelného získávání informací) taková činnost dobrá? Pokusím se ukázat jednu takovou (málem morální) kvalitu na překladu sbírky próz *Sarajevské Marlboro* (orig. 1994) Miljenko Jergoviće (nar. 1966). Knížku do češtiny přeložil Jiří Hrabal.

Mám za to, že tato knížka je velice ostrým zamáváním z válečné oblasti do naší klidné a až zatuchlé přítomnosti. Skoro se chce připomenout jedna souvislost zapomenutá. Mám na mysli cestu Josefa Holečka na slovanský Jih v době, kdy tam probíhalo povstání proti Turkům – Holeček přivezl si odtud především osobní hodnoty a tou největší byla víra v to, že skutečný umělecký výkon je s tím životním srovnatelný, jinak řečeno: že totiž opravdový umělecký výtvor je svébytným životem. A to je právě vědomí, nebo spíše jistota, kterou, zdá se mně, především většina současné české prózy postrádá. A pochopitelně, že v době internetu a rychlého přenosu nejen informací, ale už i idejí a způsobů myšlení, je snad právě překlad tím nejpodstatnějším uměleckým řemeslem – daleko přímočařeji přináší nám totiž zkušenost, která je ale nám vzdálená – zkušenost válečnou. Můžeme ji sice detailněji než kdy jindy vidět v televizi nebo na internetu, o to cizejší je to ale pro nás prožitek. A všudypřítomnost tohoto základu existence povídky v *Sarajevském Marlboru* nabízí, i když okázale tvrdí opak.

Pokusím se vysvětlit, o čem to vlastně mluvím. Už samotný název ukazuje, nebo spíš připomíná nepřenosnost válečné zkušenosti v 21. století. Sarajevské Marlboro je vlastně směs tabáku speciálně vyvinutá pro kuřáky v Sarajevu – tedy: značka, která distribuuje alespoň základ své nijakosti všude po světě, se tu sklání před silou tradice a vlastně ji přijímá. To by ještě nebylo tím specifickým – kuřáci vědí, že každá národní Marlbora chutnají trochu jinak. Jde ale o to, že se s nimi nelze setkat jinde než v té které zemi. U nás jsou tedy česká Marlbora. V textu ale imponuje označení zcela konkrétního místa, jako by se nám tím vlastně říkalo: to, co chceš zakoušet, je vždycky už jenom maska, převod, iluze – to skutečné sarajevské Marlboro můžeš kouřit jenom na místě. A opravdu – svět zdánlivě běží jako všude jinde: chodí se tu do práce, hrají se tu hry, milostné i ty skutečné, děti tu po odpoledních vypracovávají domácí úkoly a zažívají své krize. Ale kdesi v podloží, v metaforickém a obrazném základu stylu je ukryta jiná zkušenost, která hrozí každou chvíli vyhřeznout, jako v případě vstupní prózy, která je vlastně spíš ještě dětskou povídkou o setkání se smrtí, ale v závěru, kdy se celý text uzavírá, zaplane závěrečné přirovnání jednak jako předzvěst toho, co bude následovat a jednak jako zpráva o autorské nevyléčitelnosti, zkrátka z těchto obrazů není úniku: *„Venku už byla noc, nepředjel vás ani jeden fiatek, ani jednou jste nezastavili a nikdo nezahynul. Džemo už nemluvil o nehodách. Mluvil o něčem jiném, co nejspíš zase nebyla pravda. Nebo to byla pravda jen v tom okamžiku, než jste všichni společně zavřeli oči a probudili se,* ***když už byla obloha červená jako zapálená střecha nad světly Sarajeva.***" (zdůraznil J. Ch., s. 9) A kouzlo tohoto zakořenění v destruované skutečnosti by se vytratilo, kdyby ji do českého prostředí uvedl překladatel méně minuciózní a detailní. Právě tady, a ještě na mnoha jiných místech, se ukazuje kongeniálnost Hrabalova talentu – zároveň zachovává naprostou specifičnost autorova stylu, zároveň z něj ale také dělá něco, co český čtenář (po jazykové stránce) bez jakýchkoli problémů přijme – přivádí k nám tedy zároveň skvělého autora a nechává tohoto autora vyjít co možná nejhladším způsobem ke čtenáři.

A co je vlastně obsahem těch próz? Je to život uprostřed bombardovaného města. Protkaný výbuchy, útěky, odchody, ospravedlňovanými i prostě jen vykonanými. Zamilovaní se uprostřed výbuchů rozcházejí a ve vteřinách klidu si telefonují, jeden z nich uvězněn v tom běsnění. Bezdomovci se opíjejí ve svých barech atd. Ale za tím vším leží jaksi hlubinný pocit nejistoty – všecko je zároveň vykolejené, anebo alespoň vykolejením hrozí. Žádný z těch miniaturních dějů vlastně nechce být protiválečným vzkazem, ale bezděky se jím stává, jako v povídce, kterou vypráví jakýsi novodobý Cyrano a ve které vypravěč získá dívku na úkor saxofonisty, který je krásnější a asi i moudřejší než on. Všecko se láme s příchodem bojů: *„Válka mě zastihla v opovržení tím saxofonem. Chlápek byl přece Srb a dalo se očekávat, že jakmile přijde vhodná doba, zmizí z města (...)."* (s. 112) Jenže chlápek nemizí, mizí naopak vypravěč a z druhé, mírové strany se v novinách dovídá o jeho smrti. Teprve tehdy přichází skutečné vyrovnání – teprve tady se ty dvě substance – hrdinství a dnešek – potkávají. A je to děsivé a krásné setkání: *„Saxofonisté nepíší dějiny, oni hrají. Nevyřčená slova utvářejí ticho, v jehož vlídnosti, po skončení žvanění a válek, ti, kteří přežili dobré i zlé, klidně spí."* (s. 113)

Tyto povídky vlastně demonstrují jednu velice impozantní věc: totiž že chuť žít a psát o životě je silnější než všecko, co si lze vymyslet, nebo čeho se lze děsit. Za tou strašlivou trýzní, v defilé ponížených, uražených, ubitých a znovu vstávajících, v tom všem nám přes hranice podává ruku člověk jako my, jen s nechtěně varovně zvednutým prstem. A nejúchvatnější na těch povídkách je, jak ten prst neustále ohýbá, jak se vlastně stále brání cosi kázat, jak chce jen žít. Válečné reálie jsou všudypřítomné, jistě. Ovšem nejsilněji se o hrůze dovídáme tam, kde zasahuje na místech už tak bezútěšných. Tak např. bezdomovci – jsou tu jaksi silní, jurodiví, až po toho zpočátku ostatním směšného boxera, který si ze života pamatuje jen zvuk gongu a při každém cinknutí (tedy i když kolem jejich baru projíždí tramvaj) zvedá ruce do boxerské pozice. Přečká všecko, i ten děs zvuku tramvaje, i jen cizí, rodovou,

Miljenko Jergović

srbskou nenávist, která není jeho, zpočátku nezvládá: *„ – Mišo není blázen ani srdce není biceps, aby mu to nedocházelo. (...) Seru na vás, šmejdi, teď vám v hlavách docvaklo, kde jste a kdo jste."* (s. 40) Jak očistně potom působí, ale skutečně jako katarzní moment PŮSOBÍ hlas barmana: *„(...) – ser na to, Mišo, já jsem taky Srb."* (tamtéž) Ale znova – i těmto postavám je dán jen velice dílčí pocit vystoupení z běsů nenávisti – i jejich hospoda je rozmetána granátem, Mišo umírá, tak zbývá jen klidné, prosté, jakoby vedlejší účtování koncentrující se na vedlejší prvek vyprávěného, aby svět nekypěl lítostí a slzami, to je totiž něco, čeho se tyto povídky štítí: *„Tak to by bylo všechno, případně by šlo ještě dodat, že všechny tramvaje ve vozovně i na trati byly zasaženy zápalnými granáty a vyhořely."* (s. 41)

Jakákoliv větší plocha, sebejímavější příběh nemohl by nikdy naplnit uhrančivou hrůznou krásou knížku, než tyto drobné vhledy za válečnou oponu přivedené k nám, opakujeme, v grandiózním, jemném, poučeném překladu.

Právě proto, že se přímo děsí dramatické nádhery válečných kulis, podává nám o nich tu nejbrutálnější, ale právě proto asi i nejkrásnější zprávu. Jakoby uprostřed těchto věcí musí se nám jevit každý náš problém přehlédnutelný, takový, o kterém je taktní spíš mlčet. A to je zpráva k nezaplacení, pro českou kulturu zejména.

Jakub Chrobák

ZLOVĚSTNÝ KLIDNÝ SVĚT

Jakub Bělan: Stín, rozplyneš se
Literární salon, Praha 2008

Kniha Jakuba Bělana patří k triádě básnických sbírek vydaných v roce 2008 *Literárním salónem*. Oproti sbírkám Ondřeje Macury a Evy Košinské se na první pohled odlišuje zvláštním „jehličkovým" fontem, kterým je knížka vytištěna. Těžko si nepoložit otázku, proč autor či nakladatelství zvolilo právě tento font ne nepodobný písmu vyšlému z psacího stroje. Neplatí to jistě obecně, ale mně osobně tento font při čtení prchavých a svým způsobem subtilních Bělanových veršů spíše překážel.

Jak nejlépe vystihnout Bělanovu poetiku? Bělan rozhodně není typ básníka, který by stavěl na expresivním verbálním či obrazném gestu, který by zkoušel, co mateřština vydrží. Bělanův básnický svět je monotematický. Tvoří jej akcentování těla a jeho částí, zejména úst, tváře, rukou či prstů, a tyto motivy Bělan předkládá na pozadí poklidného, ale chladného, a až geometricky rozvrženého prostoru: *„V průsečíku kopřiv leží tvář / modravý stín jí běhá od oka ke rtům."* či jinde: *„Tvůj obličej se chvěje, / jeho tvary získávají hrany."* Přečteme-li si těchto několik veršů, máme vlastně k dispozici sbírku v celistvém úhrnu, protože k zásadnějším proměnám výrazu už v dalších básních nedochází.

Bělan jako základní polohu své řeči používá imperativu, nicméně ono vytrvale vzývané „ty" není podle mého až na výjimky skutečně druhá osoba, spíše je to dvojník přebývající uvnitř samotného básníka: *„A tu ve dveřích / stojí socha: / dotýká se tě prsty, / kterým nerozumíš."* Motivy světla, pohybů, žhnutí, ticha, vody a vesmíru vytrvale obkružují toto obracení se k neznámému vnitřnímu já. I když básně mluví zastřenou, ba až odevzdanou dikcí, v jejich středu už zmíněný klid neleží, je to naopak úzkost, tušení lhostejného bytí, které básně pohání: *„Zvuk o tisíci patrech / světlo v dutině sklepa. (...) Mezi prsty náhle vlhko; / ze stropu se řine úzkost."*

Jisté úskalí Bělanovy poezie potom spočívá ve vágnosti a zaměnitelnosti výraziva. Několikrát mne napadlo, že básně z této knihy jsem četl v různých obměnách už dříve. Objevují se tu aluze na jiná literární či filmová díla (*Balkon v lese, Ty který žiješ*), verše si občas k výrazu pomohou poněkud otřelou metaforikou (*maso včerejška, žíravina vzpomínek, zub času*), přesto mají při prvním čtení dar velice spontánně zasáhnout a zapůsobit: *„V temnotě (...) žije slepé zvíře. (...) Nasedni na jeho vlhký hřbet / odnese tě po černé řece na místo, / kterým jsi přišel."*

Bělan při mapování svého prostoru občas sáhne až k jakési enigmatické tautologii, to když v závěru jedné básně konstatuje: *„na konci / není nic jiného / než konec."* Během básně často dochází k fatální proměně celkového rázu prostředí: je-li v první strofě prostor uvozen zdánlivě nevzrušivým výčtem či popisem, ve strofě následující či závěrečné je pak tento prostor obrácen proti samotnému subjektu a je nahlédnut jako prostor nepřátelský. V jedné básni se říká: *„prsty se zapletly s prostorem" (...) „čekáš dalších tisíc let / na pohyb dvou prstů."* Skutečnost je v Bělanových básních nahlédnuta jako zvolna uplývající, lhostejné a netečné univerzum.

Mnoho veršů se často odehrává v okamžiku, kdy se z okolního světa snímá rouška: *„věci nejsou na svých místech" (...) „Zdi se klaní (...) hlína se trhá."* Zdánlivě statický prostor v básních ožívá, ale lyrický mluvčí není v tomto případě hybatelem, všemocným správcem tohoto světa, spíše jen jeho další součástkou, taženou do neustále se obnovující, všepohlcující prázdnoty. Bělan je tedy v jistém smyslu básník metafyzický; básník, který vnímá především to, co se skrývá za viditelným smyslovým světem. Hlavní pohnutkou k napsání básně jako by pro něj bylo nahlédnutí trvalé nejistoty jsoucna, často máme dojem plíživého odosobnění: *„Tvé první tělo sedí v místnosti / druhé klepe na dveře."* Stejně často se v básních objevují sentence, u kterých se zdá, že mají za úkol prchavý prostor alespoň na okamžik zafixovat a definovat jej: *„Jsem oslepující bytost (...) Život je měnlivý. (...) Svět je výkřik."* Dodejme jen, že při této snaze dochází k jisté kumulaci až příliš těžkotonážního výraziva, jež se koncentruje na poměrně malé ploše, třeba jako v případě zmíněných veršů, které můžeme číst ve dvou básních jdoucích za sebou.

Sbírka je ve svém monochromatickém vidění kompaktní, drží si s přehledem konstanty vytvořené hned první básní. Je však otázka, jak Bělan se svou schopností vnímat mikroskopicky jemné posuny reality naloží dál. Bylo už na začátku řečeno, že básně ze sbírky *Stín, rozplyneš se* vládnou přirozenou magickou sugescí, nyní tento soud drobet poupravme: tato sugesce má podle mého poněkud omezené, respektive kolísavé působení. Když jsem poprvé Bělanovy verše ne četl, nýbrž slyšel, zdály se mi přímo strhující, potom co jsem však knihu začal doopravdy číst, stejné básně mi přišly náhle nevýrazné. Je to možná tím, že básně dosud nevytvářejí suverénní podhoubí vlastního světa, pouze jej sugerují a tak trochu se spoléhají na to, že to stačí. Působivost této poezie tedy leží zatím v rovině fenomenologické. Protne-li se stav našeho vědomí s vědomím Bělanových básní, pak působí, a naopak.

Bělan v rovině jazyka či obraznosti nepřináší mnoho nového. Spíš přejímá výrazivo už jednou použité, důležité je ale dodat, že toto „zděděné jmění" užívá suverénně. Nicméně představa, že druhá Bělanova kniha bude založena na podobných principech, by pro básníka měla být spíše varováním nežli útěchou. Bělan je potom nejsilnější v těch básních, které nezanáší přílišnou abstrakcí a ne vždy původním obrazným kadlubem, nýbrž kde s lehkostí a atmosférickou průzračností buduje před čtenářovým okem svůj zlověstný, klidný svět jako například v pro mě jedné z nejpůsobivějších básní *Voda potoka*: *„Potok je jen polovina; / odraz na hladině dýchá lesem. (...) Jedni tvrdí, / že za rty zní hudba, / že tělo je uvnitř. (...) Uprostřed lesa je dům / pod domem voda potoka."*

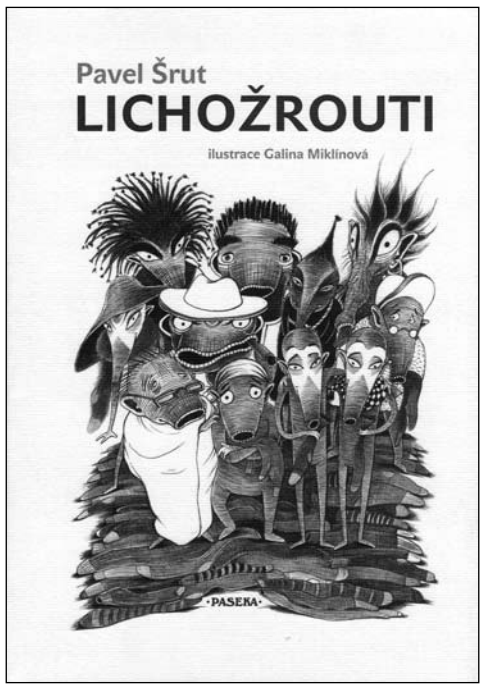
Jakub Řehák

MI-STŘÍÍÍ!

Pavel Šrut: Lichožrouti
Ilustrovala Galina Miklínová
Paseka, Praha–Litomyšl 2008

Kdyby literatura byla *hockey*, křičelo by se právě že *kdo neskáče, není Čech*. Nebo tak něco. Vyhráli jsme! Zatím se to ještě moc neví a je jen na obratnosti literárních agentů, jestli se to někdy dozvědí za českými hranicemi. Tedy ne že bychom vyhráli my všichni, vy nebo já, ale bere se to tak. Když Jágr dává gól, taky jsme ho dali my. Vy a já. A to přesto, že já se od toho většinou distancuju. Když se nebojím o pusu, tak i nahlas. Medaile věšíme na hrdla sehranému *teamu*: Pavel Šrut na postu spisovatele a Galina Miklínová, ilustrátorka. Oporou jim tradičně byli maséři a lékaři a kuchaři a kdovíkdo ještě z nakladatelství *Paseka*. Vítězný *match* má 227 stran na vybraném papíru a nese jméno *Lichožrouti*.

Lichožrouti jsou drobná stvoření, vyskytují se snad v každé domácnosti – a ač jsme o nich doposud nevěděli, setkávali jsme se často s projevy jejich žití. Lichožrout se totiž živí – fuseklemi. Ke cti mu slouží (?), že nekrade celý pár, dělí se s námi rovným dílem. Jedna ku jedné. Z párů dělá *licháče*. (Ponechme nyní stranou obecně známý fakt, že v terminologii i běžném jazyce se často uchytí nepřesná pojmenování. Například lichožrouti by se měli nazývat sudožrouti, poněvadž žerou každou druhou ponožku, kdežto lichá nám zůstává. Kdyby brali každou první, chodíme naboso.) Kolegové recenzenti hledali příbuzné lichožroutů na různých místech světové literatury pro děcka. Dva z nich nalezli *„strašidlo, které žere kapesníky“* Christiana Morgensterna (známe v překladu I. Wernische z *Ostrova, kde rostou housle*, předůležitého výběru ze světové poezie určené dětem (*Albatros* 1987); jedním z pořadatelů výboru byl i náš zlatý hoch Pavel Šrut). Další nalezené bytosti (pidilidi M. Nortonové, muminy T. Janssonové) zavrhuju jako podobné maximálně vnějškově a lichožroutům nepříbuzné. Zato o kapesníkožroutech najdeme zmínku i v přítomné knížce. Jsou prý, chuderové,



na vyhynutí. A není se čemu divit, lidstvo přešlo na papír a ten kapesníkožrouti slovy klasika *„zrovna tuze moc rádi nejedí“*.

S lichožrouty to bylo taky pěkně nahnuté. V době, kdy lidstvo hromadně přešlo na umělá vlákna, která zase zrovna tuze moc rádi nejedí oni. A tam někde je kořen našeho příběhu. Tenkrát totiž nadělal veliký majetek Kmotr všech kmotrů, lichožrout Tulamor. Neštítil se ničeho, pořádal nájezdy do bazarů, dokonce, nastojte, loupil ponožky proti všem pravidlům i po celých párech! Ta doba už je ale dávno pryč, mnoho lidí se vrátilo zpět k přírodním materiálům, Tulamor žije počestný život na půdě plné ponožek. A hrdinou knížky jsou jeho dva nezletilí synové, dvojčata Tulamor junior a Ramses. A hlavně jejich bratranec Hihlík. Menší role má řada dalších lichožroutů a kupodivu i dva lidé. Prof. René Kadeřábek a muzikant Egon Vavřinec. První je „bytným“ Tulamora seniora a jeho chlapců, druhý živí Hihlíka a jeho dědu. A oni dva jsou první z lidí, kteří lichožrouty spatří a podají o tom zprávu. Zejména tedy prof. Kadeřábek, který o nich sepsal celé vědecké pojednání.

Bylo by u Pavla Šruta překvapení, kdyby se jeho nová knížka odehrávala kdesi v přírodě nebo chaloupce u lesa. Ale děje se ve (velko?)městě, které nápadně připomíná Prahu. Je to město poněkud omšelé, všední, obyčejné. Egon Vavřinec stejně jako já nakupuje u Číňana na rohu a říká panovi Li-ku Karlíku, tak jako si stálí zákazníci od nás z okolí vymysleli české jméno pro toho našeho. A přestože víc lidí jako čtenáři prakticky nepoznáme, můžeme soudit, že jsou přesně takoví, jako lidi třeba v té Praze. Oni se totiž dlouhým soužitím lichožrouti začnou „svým“ lidem podobat, přebírají jejich zvyky a zlozvyky. A tak tu máme lichožroutího mafiosa Tulamora, přivandrovalého lichožrouta Vasila z Ruska, jeho mlátičku, drobnější zlodějíčky nebo dokonce lichožrouty bezdomovce. A pak taky moudrého Hihlíkova dědečka nebo jeho rodiče, kteří už dávno odjeli pomáhat nebohým africkým lichožroutům (lidé tam chodí bosky či naboso). A Tulamorovy kluky, což jsou takoví lichožroutí rozmazlení sígři, a Hihlíka, jakéhosi lichožroutského skautíka. Ale ti ještě nejsou úplně hotoví, to se musí teprve ukázat, co si ze svých lidí vezmou, jestli víc dobrého či zlého... Tak. A o tom ta knížka je. O dospívání, jak ho urychlí dobrodružný příběh, který začíná

Ilustrace Galiny Miklíkové z knihy Lichožrouti

jednou droboučkou lumpárnou a ve kterém jde nakonec div ne o život.

Pavel Šrut ten příběh vypráví s bravurou. A to nejen s bravurou jazykovou, na kterou jsme u něj ostatně zvyklí, ale i s bravurou zkušeného architekta. Jestli se nepletu, takhle rozsáhlou vlastní prozaickou látku zpracovává poprvé: a skvěle. Namíchá v textu napětí, legraci a zvláštní nostalgii v poměru, který podle mě musí dokonale zabrat nejen na čtenáře dospělé, ale i na děti.

Kruci, nemělo to být obráceně? Testovací dítě stále nemám, takže soudím z pozice (bohužel) dospělého (některé fóry jsou ostatně právě pro něj, jména jako Tulamor a Vavřinec například, Hy/ihlík pak vyloženě pro zasvěcence, co poslouchají Vltavu). Ale troufnu si odhadnout, že mládež od 10 do 11 let se prostě musí do *Lichožroutů* na začátku ponořit a že se nevynoří dřív než na úplném konci. A že stejně jako já budou hledat ta místa v bytě, kde tak lichožrouti většinou mívají ukrytá dvířka do svých pokojíčků, a dumat, jak asi vypadá ten jejich lichožrout. Jsou nám podobní... Dostat tak šanci vidět je, mluvit s nimi. Viděli bychom, jací vlastně jsme. Jestli by nás paní Miklínová mohla nakreslit taky tak neodolatelné... nebo jestli by kvůli nám vůbec brala pero a barvy do ruky.

Tři poznámky na závěr. 1. *Lichožrouti* mají vzhledem k rozsahu, k množství ilustrací, kvalitě papíru a knihařské práce a vzhledem k běžným (tedy mastným) cenám dětských knížek cenu podezřele nízkou. 2. Ukázku z knížky najdete na www.paseka.cz, galerii Galiny Miklínové na www.citarny.cz. 3. První písemná zmínka o lichožroutech se na našem území objevila, když *mistři* bojovali v roce 2005 zápas pod názvem *Příšerky a příšeři*.

Gabriel Pleska

LARVY, KTERÉ ROZEŽÍRAJÍ TĚLO

Mojca Kumerdej: Víc než žena
Přeložila Kristina Pellarová
Dauphin, Podlesí 2008

Slovinská literatura v českých překladech nepatří mezi nejhojněji zastoupené, přesto ji lze označit za stálici překladové beletrie, neboť se každý rok objeví několik nových titulů, které z hlediska stylu či tématu, popřípadě obojího, stojí za pozornost. Nyní může čtenář sáhnout po dalším překladu ze slovinštiny, tentokrát jde o „ženskou“ prózu, čímž míním nejen to, že ji napsala žena, především však to, že je zakotvena v tzv. ženském pohledu na mezilidské vztahy, a především se zaměřuje na vztah mezi mužem a ženou. Čím si u mne sbírka povídek *Víc než žena* vysloužila velebené i vysmívané označení „ženský pohled na svět“, vysvětlím o něco později, nejprve se chci zastavit u autorky knihy. (Přestože se jméno Kumerdejové obálkou knihy počínaje užívá zásadně v nepřechýlené podobě, hodlám ji zde zatvrzele přechylovat. Jen pro zajímavost, spisovná slovinština ženská příjmení obvykle nepřechyluje, pokud vedle sebe stojí jméno i příjmení, bez křestního jména je přechylování z významových důvodů doporučováno. Tohle však do recenze nepatří, a proto přechylování nechávám stranou a zpátky ke Kumerdej-ové.)

Mojca Kumerdejová nemusí být českému čtenáři úplně neznámá, tato slovinská pro-zaička a divadelní kritička se osobně představila na veletrhu Svět knihy 2005, kde se účastnila i besedy u kulatého stolu v Literární kavárně. Tehdy také časopisecky vyšla povídka *Pod hladinou* v češtině. Stejná próza nás nyní uvádí do sbírky dvanácti krátkých próz *Víc než žena*. Kniha je označena jako „nakladatelský výbor povídek“ (ve slovinském originále *Fragma* vydaném v roce 2003 nakladatelstvím *Študentska založba* je jich pouze o jednu víc).

Povídky uvedené ve sbírce *Víc než žena* mohou čtenáře překvapit, možná dokonce zaskočit či odradit velkým množstvím vypjatých zápletek. Expresivita tématu a silné, někdy však dosti předvídatelné pointy jsou předností i achillovou patou povídek. Se stylem Kumerdejové souzní i průvodní text uvedený na zadních deskách knihy, jehož část nyní budu citovat: *„Do důmyslně komponovaných syžetů vlamuje obskurní charakterové vlastnosti postav, a tvoří tak příběh poukazující svou absurditou a vyhrocností na problémy jak lidské osamělosti a mezilidských vztahů, tak vlivu dnešní z kloubů vymknuté doby.“* Ponechám stranou „vymknuté klouby doby“, které se vymykají už od dob středověku (nebo od úpadku Říše římské...?) – začneme-li Kumerdejovou číst, také musíme občas něco ponechat stranou a hledat důležitá a promlouvající pravidla hry, která jsou odsunuta spíše do pozadí. Zda je to klad či zápor, nechme úsudku čtenáře.

Důležitou, ne-li základní podmínkou hry, kterou autorka ve svých povídkách rozehrává, jsou ony obskurní charaktery postav. Před námi ožívá pitoreskní panoptikum postav, které jsou většinou zredukovány na určitý „typ“, jsou nositeli jisté vlastnosti, ať už jde o zvrácenost, nezkrotitelný chtíč, sobectví či žárlivost. Pod slupkou konformismu skrývají sadistické choutky či jimi opovrhovanou homosexualitu, kterou si samy nedokázaly připustit. Postavy jsou často jakoby ztělesněním temné strany lidského já, v zásadě toho majetnického, ješitného či upjatého. Zde vidím vhodné místo, abych konečně osvětlila svou poznámku o „ženském pohledu na svět“. Mužské postavy lze v knize *Víc než žena* v zásadě rozdělit do dvou skupin: buď jsou obětními beránky, loutkami, které sebou nechávají manipulovat, nebo jsou (ne)vědomými tyrany žen, za což bývají potrestáni někdy přímo týranou ženou, někdy zprostředkovaně. Jediná mužská postava, která na první pohled „aktivně jedná“, je vypravěč povídky *Mstitel*, ten však jedná ve prospěch ženy, a je tedy opět jakýmsi nástrojem pomsty – na muži. Čtenáře možná zaujme, že hned ve dvou povídkách se objevuje prototyp novodobého prohnilého padoucha, který má podobu *„eurobyrokrata, kancelářské krysy, úředníčka z Bruselu“*. Tento odsouzeníhodný nositel ohavných vlastností je po zásluze potrestán právě v povídce *Mstitel* a v poslední *Víc než žena*, což je patrně nejslabší povídka sbírky. Její vypravěč, záporný charakter představující „pokřivené zrcadlo“ pohledu na jeden vztah, není soudržný a nepůsobí věrohodně, až příliš je tu na úkor výstavby textu protlačován autorský záměr poukázat na přezíravost a předsudečné chování obyvatel Západu vůči těm z Východu; povídka se tak roztříštila mezi erotické a „nadnárodní“ motivy.

Kvalita povídek ve sbírce *Víc než žena* kolísá, někdy je svižný děj rozmělněn příliš rozepsanou pointou (*Anděl strážný*), jindy je citlivý a dobře vykreslený průhled do nitra láskou rozkvetlé stárnoucí ženy pokřiven poněkud vykonstruovanou a zjednodušující pointou (*Roj světlušek*). Kumerdejová je úspěšná v těch povídkách, v nichž příliš netlačí na pilu pomocí šokujících motivů sadistických choutek, a spíš se jemně ponořuje do rozbolavělé (ženské) psychiky. Příkladem těch povídek, kvůli nimž stojí za to po Kumerdejové sáhnout, je například text *Pod hladinou,* který zobrazuje do krajnosti dovedený boj o místo po boku manžela, *Ruka,* popisující patologický vztah matky a dcery, nebo *Syndrom,* který by mohl aspirovat na jeden z nejlepších popisů vlivu „syndromu 150 obtíží“ na psychiku ženy, která se jím mění v časovanou bombu.

Při čtení povídek Kumerdejové je nutné něco nechat stranou a zároveň přistoupit na vypjatost jednotlivých textů, chápat je jako expresivní symboly, které se vyžívají v kontrastních významech, pozorovat ony nositele chladných emocí, které po sobě zanechávají *„larvy, které rozežírají tělo“* – jinak je ani není možné číst. U kterého (nejen) literárního textu však není nutné nejprve přijmout pravidla hry...?

Hana Mžourková

„HLEDÁM JEN TO, CO MI JDE SAMO NAPROTI“

Martin Ryšavý: Cesty na Sibiř. 1. a 2. díl
Revolver Revue, Praha 2008

Román rozdělený do dvou svazků vypráví na více než šesti stech stranách o několika výpravách českého dokumentaristy na Sibiř, za šamany a pastevci sobů. Kniha nezaujme jen svou rozsáhlostí nebo již tradičním linorytem Viktora Karlíka. Martin Ryšavý vypravuje to, co prožil. Tato skutečnost se výrazně promítá do struktury díla. Nejedná se o náročně vystavěný celek tvořící model světa a sledující svou kompozicí určitý cíl, kterého se má dosáhnout, nebo o budování jedinečné perspektivy, ze které bychom měli realitu nahlédnout.

Vypravěčská strategie je zde zdánlivě nevinná: autor od přelomových událostí roku 1989 ich-formou kontinuálně vypravuje svou životní cestu bez nároků na sdělování objektivní pravdy. Toto vyprávění je jedinečné v tom, že je prosto literátské pózy, onoho nenápadného přesvědčování čtenáře o výjimečnosti vlastní pozice a náhledu na skutečnost. Hrdina románu se straní toho, aby překračoval vlastní dispozice: poctivě rozvažuje možnosti, jak o předmětu uvažovat, tedy vyhýbá se tomu, aby mentoroval osudy druhých lidí, soudil stav společnosti nebo předváděl vlastní názory na věc. Autor nás na stovkách a stovkách stran svého románu nezatěžuje podrobným itinerářem své cesty, vypráví o prostředí, kterým procházel, a lidech, s nimiž se setkal, a také zažité nebo odposlechnuté příhody, ze kterých se dozvídáme o mnoha způsobech prožívání světa. Román jako fenomenologie Sibiře.

Na obálce obou svazků je zvýrazněno slovo ROMÁN. Kniha Martina Ryšavého je takového označení hodna. Důsledně totiž dělá to, co se od žánru románu tradičně očekává: svět zřetelně ukazuje v celé jeho protikladnosti a absurdnosti a dává tak zahlédnout bohatství života bez toho, aby se ho pokoušel svým prizmatem redukovat. Rozumí mnohoznačnosti života a přivádí ho jako takový na scénu, dochází v něm tedy onoho žádoucího stavu nazývaného Ingardenem *opalizace významu*. Román je produktem epochy, která ztratila jednotící sílu, a hrdina procházející světem se ji pokouší znovu nalézat. Hrdina se snaží najít si vlastní místo uprostřed roztříštěnosti světa a tomuto hledání přináší *oběť*: vydá se na putování po Sibiři. Postavy tohoto románu se pokoušejí žít tradičním způsobem a zároveň jsou schopny propadat konzumu a popkultuře, jsou uchváceny tajgou stejně jako texty diskotékových písní, zbijí přátele ve rvačkách se stejnou vehemencí, s jakou je milují. Hlavní hrdina se dívá a svým textem dává těmto paradoxům vyvstat bez toho, aby je zceloval svým názorem. Stojí v úžasu a úzkosti nad světem a ptá se, jak skrze něj najít svou cestu. *„Moje úzkost je větší než bázeň starodávného člověka, jehož místo při velkém toku bylo jako hnízdo u kmene mytického stromu, který proudí, aniž se mění. Jeho příběh byl vždycky už hotový, člověk ho nehledal, jen ho naplňoval, hůř nebo líp, ale bez pochyb o svém údělu. Kde má ale vzít útěchu našinec, jehož příběh se ne a ne podařit?“* Úzkost z absence velkého příběhu je výchozím pocitem, ze kterého se rodí moderní román. Je to i pozice Martina Ryšavého.

Autorův vypravěčský styl je vzácně nehledaný, dává se vypravěči jaksi samozřejmě stejně jako všechno, co je v románu přiváděno na scénu. Zachovává věrnost postupu, který na jednom místě sám pojmenuje a který se také stal mottem této recenze. Inspirací je pro něj nejjednodušší přístup k tvorbě, který známe z folklóru: *„Co vidím, to zpívám, nic víc. Kde chci, začnu, kde mě to omrzí, skončím. Dobrý princip tvorby, to si budu pamatovat.“* Co by se mohlo jevit jako konvenční práce s jazykem, by se dalo lépe charakterizovat jako zvládnutí žánru vyprávění. Text plyne prostou větnou stavbou, prost jazykových hříček a uměle vytvářeného patosu. Přesto však dokáže po desítkách stran železné prozaické pravidelnosti být patřičně sugestivní. *„Chodci měli uslzené, zanícené oči a na nebi visel krvavý pomeranč“* – popisuje Jakutsk sužovaný lesními požáry.

Recenzent snažící se neopomenout vlastní čtenářský zážitek je nucen pracovat se slovy, která jsou kvůli své bezobsažnosti (lépe: možnosti rozumět jimi prakticky cokoli) pro text o literatuře nepoužitelná. Kniha *Cesty na Sibiř* je text zcela mimořádně *přitažlivý*, neboť to, o čem vypráví, je – *zajímavé*. Nešťastné slovo, zostuzené Šaldovým notorickým příměrem o *zajímavosti* švába v polévce, se zdá být na prózu Martina Ryšavého přiléhavé. Pro tuto chvíli se ho pokusme zachránit vysvětlením toho, jak mu rozumíme. Kniha nevypráví jen dobrodružné a interesantní události, ale dává zahlédnout také určitý pohled na svět prostřednictvím románových postav, obyvatel Sibiře. Ten se stává jistým obohacením naší životní zkušenosti, neboť se jeho prostřednictvím podílíme na zážitku ze světa, kterého díky svému zautomatizovanému přístupu ke skutečnosti nejsme schopni.

Zároveň jsme schopni takovým obrazům rozumět, neboť je chápeme jako nevyužitou možnost toho, jak svět prožívat, a také v něm vidíme problémy, které se dotýkají i naší existence. Pokud mají *Cesty na Sibiř* nějaké ústřední téma, je jím bytostná tragičnost dnešního prožívání světa – zmítá se mezi tradičním mytickým a náboženským výkladem a faktem, že toto pojetí pro něj ztrácí relevanci. Ryšavý například během jedné své cesty točí film o hledání duše muzea – o marné a místy směšně vyznívající snaze místních obyvatel zakonzervovat mizející svět šamanů, víru v přírodu a její magii. V těchto lidech právě umírá onen stav, kdy svět k člověku *mluví*. Svět pro ně nebyl mrtvou hmotou určenou k tomu, aby z ní člověk těžil prostředky ke svému blahobytu, ale otevřená kniha, plná znamení. Stromy, vítr, zvířata, oheň – všechno vypráví člověku o tom, jak se to s ním právě má a co by měl učinit. *„Na rozdíl od našince, odchovaného existenciální filozofií s jejími absurdními dramaty, hrozí obyvateli šamanského světa spíš něco jako přebytek smyslu. Jeho svět je plný významů a neustále k člověku mluví, je třeba být ve střehu.“* A oproti tomu: *„Uč se, co říkají, ale nevěř tomu! to byl základní výchovný pokyn většiny rodičů, když posílali za časů mého dětství své potomky do školy.“* Pokud však tito lidé přestávají svět vnímat jako svého partnera v komunikaci, vznikne v nich prázdnota, kterou musí zacelit odchodem k zábavě (do civilizace), alkoholem, nebo odsouzeni žít v bláhové pověrčivosti, která s dřívější radikální (a přitom tak samozřejmou) vírou nemá již nic společného. To je jedna z tragédií sibiřského světa, kterou ve vyprávění zažíváme. *„Svět se zaplní věcmi a umlkne a lidské duše se v tom kosmickém tichu začnou ztrácet: v alkoholu, v nečinnosti, v drogách, v mlčenlivosti.“*

Postavy žijící na Sibiři charakterizuje jistá menší starost o vlastní bytí. Starají se málo o svůj prospěch, pozici v očích druhých, o možnost žít dlouhý a blahobytný život. Zoufalá bázlivost a ustaranost o dostatek a vlastní pohodlí spojená s věčnou „upracovaností“ je jim vůbec vzdálená: *„Pak upil z láhve další decku, vymočil se, pojedl rybku, poděkoval matičce řece a matičce tajze za všechny dary, zalezl zpátky pod deku a zas usnul. Tím pro něj den skončil,“* píše se o životě jednoho pastevce.

Autor takové scény zaznamenává, aniž by je redukoval nebo jejich vyznění omezoval svým soudem; to souvisí s jeho základní polohou *diváka*, který svět respektuje v jeho svébytnosti, nemanipuluje ho. Proto získává jeho pohled na Sibiř takovou věrohodnost. Ta je posílená tím, že autor se nevzdává jistého ironického odstupu, se kterým příběh vypráví. Jedná se však o tu formu odstupu, která zobrazované neznevažuje a zároveň vypravěči brání pádu do udiveného nerozlišujícího *zírání*, které je typické pro většinu zápisků cestovatelů. Martin Ryšavý nemá potřebu ukazovat se jako muž kurážný, neohrožený, plný ojedinělých zážitků a s jednoznačným názorem na věc. Naopak: často je slabý, tápe, hledá cestu. K cestám na Sibiř ho kromě jeho profesionálního zájmu dokumentaristy přivedla i vlastní „neschopnost“ založit v Čechách rodinu, usadit se a hrát si na mladého úspěšného muže. Volí raději nezajištěnou existenci dokumentaristy na volné noze, který jezdí poznávat jiný svět. Doma v sobě cítí velké prázdné místo a pochopí ho takto: *„Místo pro příběh, řekl bych.“ Cesty na Sibiř* jsou vlastně románem o dobrovolném zřeknutí se bezpečného hnízda domova pro možnost oživit svůj vztah ke světu. *„Člověk je v neustálém napětí chtě nechtě nucený vnímat všechno kolem hodně podrobně a s velkou soustředěností. Je pořád jakoby… ve stavu mírného transu, který způsobuje, že se i banální události stávají zajímavými a nechávají ve vzpomínce výraznou stopu,“* popisuje duševní rozpoložení cestovatele. To je stav, ve kterém se rodí děj románu, ve kterém přicházejí silné příběhy jaksi samozřejmě, protože člověk je světu otevřen.

Vypravěč nakonec nepotká na Sibiři pravého šamana, ač byla tato touha pro začátek jeho cest iniciační. V průběhu několikaměsíčního pobytu u pastevců sobů (jenž je vyprávěn ve druhém díle) však získá pokoj, po kterém celý život toužil. Tento stav není s pocitem, že člověk okolní svět skutečně prožívá, spojen náhodou. Nabývá dramatičnosti právě proto, že jsme se spolu s autorem účastnili jeho dlouhého hledání. *„Líčení zážitku z tiché radosti z toho, že je člověk na světě, na mě v knihách málokdy působí věrohodně a snad jsem dlouho ani nevěřil, že je takový stav duše dosažitelný.“* Martin Ryšavý však sám knihu, kde toto věrohodně působí, napsal. Proměna vnitřního světa vypravěče s sebou nese zřetelnou proměnu i ve formě vyprávění. Zatímco první díl je vystavěn jako kaleidoskop mnoha strhujících příběhů, druhý je nápadně lyričtější, přemítavější, melancholičtější. Jako by se autor spoléhal při psaní zpočátku na svou paměť, na to nejzajímavější, co mu z jeho cest utkvělo, a později se pokoušel o explikaci proměny svého postoje k životu, opíraje se o detailní deníkové zápisky. Rozhodující je však onen klid, který uprostřed velkého ticha tajgy zažívá. Chvíle, kdy v tichu mluví vítr a voda, kdy člověk přestává trčet ze světa.

Domnívám se, že *Cesty na Sibiř* jsou z onoho vzácného rodu knih, které se vyplatí mít doma, číst je znovu, nebo je na libovolném místě otevřít a nechávat vyvstat stovkám příhod, které se na jejích stránkách nacházejí. Martinu Ryšavému se podařilo napsat velký – a český – román, jehož vydání by mělo být považováno za literární událost.

Petr Šimák

PROZAIK S VÝTVARNÝM SKLONEM

Martin Němec: Vana s výhledem
Nakladatelství XYZ, Praha 2008

Povídková kniha Martina Němce (1957) *Vana s výhledem* má některé rysy, které čtenáře překvapí, tu libě, tu poněkud pochybovačně. Knihu věnuje autor svým rodičům a děkuje celé řadě spolupracovníků. Jeden z nich sbírku na obálce chválí a tvrdí, že čtenář bude mít leckdy dojem, že čte *„obraz, ať už filmový, či malovaný štětcem“*. Autor si sám vytvořil obálku a svazek má tři odpovědné redaktory, vydavatelem je nakladatelství *XYZ*. Martin Němec nenapsal knihu jako prvotinu, ta, rovněž jako soubor povídek, mu vyšla o čtyři roky dříve pod názvem *Stodola* (*Paseka*, Praha 2004). Živí se jako profesionální hudebník, skladatel a malíř. Připravuje se prý film podle jeho scénáře *Tma*, s mezinárodním obsazením a v režii Juraje Herze. – Než se dostanete k četbě těchto patnácti povídek, víte tedy o jejich tvůrci dost a dost, abyste věděli, na čem jste.

Každá povídka má jiný charakter a pochopitelně i rozsah. U tří z nich najdeme podtitul *workshop* a postavy tu vnímají svět jako cosi záhadného, anebo naopak provokativně průhledného. Některá přirovnání jsou plochá, násilná, jako z literatury podbízivé (*„srovnání těch dvou událostí kulhá jako Goebbels“, „Moje nálada byla radostná jako kondolence k úmrtí mladší sestry“, „roztřásl se jako San Francisco v roce 1906“* apod). Užívá běžně slov z mluveného jazyka, ať staršího či nového (*ausgerechnet, vachrlatý, lajntuch, šnorchl, roller*), vytvoří si nový výraz *sledkyn*, o jehož významu nic bližšího nepoví. Jinde neodolá a podává se hříčkám se slovy (*„tělo se nechtělo“, „Nech tělo“*…) Zaujme taky počet připomenutých malířů, sochařů, herců a spisovatelů; dosahuje úctyhodného čísla. Jinými slovy: M. Němec je „poeta doctus“, přesněji tedy prozaik doctus, jehož obzor je ohraničen nikoli realitou života, ale realitou umění.

To nic nemění na tom, že jeho vyprávění má napětí, je kultivované a překvapí i zkušeného čtenáře nebývalým řešením tajemství života. *„Psát se dá přece o věcech zdánlivě banálních…Obyčejnejch. Jen to musíš neobyčejně napsat,“* jako by znělo jeho vyznání z povídky *Anděl*. Jeho životní filozofie je ovšem značně skeptická, ba hodně dočerna. Petr a Marie z povídky *Most* se chystají spáchat ze zoufalé beznaděje sebevraždu skokem do Vltavy, ale nakonec přece jen *„Vltava protékala pilíři starého mostu, jako by to byly prsty kamenného obra“*, obě postavy, jež se navzájem neznají, dají přednost životu. Ale život je samé utrpení, než se naděješ, jsi dospělý, *„bez varování, zákeřně a navždy“*, život je vlastně *„jen pro otrlé“*. Lidé mají sklon dělit lidstvo na kruté nepřátele na jedné straně a sebe dobrotivé na straně druhé, což je však odvěká idealizace. A tak jsou nevinní mrtví a provinilí živí. Kde se vzal, tu se vzal i nakladatel Dmitrij Konstantinovič Ostoprudin, jenž píše azbukou, ten spisovateli Engelmilerovi vnucuje názor, že spisovatelovou *„pravomocí a povinností je nastavovat zrcadlo, vysmívat se předsudkům. Být nezávislý…“* V poslední povídce, jež má název totožný s titulem knihy, si její hrdina uvědomuje, *„že celý jeho život je dnes vystavěn z kvádrů stereotypů“*, který nenávidí, přesto však *„si protáhl ztuhlá záda a vrátil se k psaní“*.

Tato směsice beznaděje a troufalosti žít všemu navzdory tvoří „filozofii“ celé knihy. Vypravěč či jindy vypravěčka mají schopnost zvábit nás do tohoto krutého světa, i když tuto truchlivou „filozofii“ nevyznáváme. *Vana s výhledem* není jistě vrcholem literatury, ale uznáníhodnou výjimkou, která si zaslouží čtenářskou pozornost.

Milan Jungmann

PLYNOVOU LAMPOU

Emil Bok: Milování na deštném polštáři
Zahrada, Tábor 2008

Pokud bych měl po toliko zběžném pročtení výboru z takřka celoživotního básnického díla Emila Boka říci, proč jej čísti, věru by toho bylo málo. Bok není básníkem natolik známým, aby se jeho jméno stávalo reklamou – není však ani zcela neznám, aby bylo lze hovořit o (žel, posmrtném) objevu. *Milování na deštném polštáři* navíc zarazí zdánlivou odvozeností: jako by si jeho autor hojně nabral z raného Blatného (zejména v juvenilní tvorbě či textech ze 70. let 20. století) anebo z dynamoarchismu Listopadova (ve svém rabiátsky rozverném příklonu k budovatelskému nadšení po r. 1945) – anebo taky z Nezvala mezi poetismem a surrealismem (jako si z něj ostatně bere už sám Blatný). Věz, milý čtenáři a spanilomyslná čtenářko, že jsem výše pravil cosi o *zběžném pročtení*, neboť po tom hlubším a zaujatějším jsem si dobře vědom, že bych takovouto kritikou nebyl autorovi bezezbytku práv.

Míním totiž, že už v Bokových juveniliích (psaných autorem o půlgeneraci mladším Blatného) nalezneme obrazy mistrovské, z nichž je patrné, kterak jimi básník svede prostor básně zároveň rozklenout i intimizovat: *„Ale já nevím, to snad sněží / a zvony na práh tiše usedají.“* Samozřejmost řemesla efektně zvládnutého navíc samotné texty vybavuje jakýmsi ironickým odstupem mezi lyrickým subjektem a jím pronášenými (poněkud emblematickými) sentencemi: jako by si verše zároveň nasadily tvář i masku.

Za jeden z vrcholů Bokovy tvorby pokládám experimentální cyklus ze 60. let *Snímek lehce oděného muže*. Psaný patrně ve snaze očistit poezii od lehce zneužitelných, nedávno zneužitých gest a slov. Básník se usiluje dobrat až na samu dřeň: aby se tématem básnění stávala sama báseň a tématem básně ono básnění: totiž aby systém vznikal už s ohledem na celek, úhrn svých výstavbových prvků – a v celek byly viditelně pojaty jednotlivé součásti. Z evidence faktů se tak stávají symboly: *„Podvazuju si krevní oběh / knoflíčkem u límečku a kravatou. / Snažím se nosit konfekci, malé číslo bot. / Nechodím na pedikúru. / Otlačeniny si omývám doma / solným roztokem. / Malé osobní prádlo suším / doma za zamčenými dveřmi.“* Odvahu si vyžaduje snaha oprostit se od zpěvné lehkosti, s níž byly dříve básně sešívány v souladný celek bez viditelných švů. Nyní vzniká vypouklé zrcadlo karikující nejen dobu vzniku veršů (anebo čas těsně předchozí), nýbrž i vše nedostatečné a frázovité v nás, dnešních čtenářích.

Nad Bokovou tvorbou 70. let jsem si dobře uvědomil, že její autor je prostě básníkem rodem. Jemuž by však prospělo, pokud by si své básně důkladněji pročetl, naučil se v nich škrtat, opravovat, zpřesňovat: nejen místy klopýtající rytmus, leč i obraznost (zejména proměňuje-li se tato ve vršení básnických klišé: *„Ten klíč ti padl, sevřel jsi prázdnou pěst. / Ještě jsi vyběhl se srdcem rozdrceným.“*).

Pozitivně mne naopak zaujaly básně jaksi *vykolejené*, v nichž je patrna určitá míra zdravé subverze pod emblémy vyzdobenou slupkou lehounce nahozené lyriky přírodní a milostné, subverze, která Bokovu poezii posouvá od logiky nápodoby k logice tvorby a logice domýšlení obrazů (čtenářem): *„Budu mít kapsu plnou / vody a kořání, / vykrvácenou lunu / přinesu k snídani.“* K logice karnevalu a logice hry (povšimněme si navíc, jak v ní rýmy vyrůstají ve skutečné *vertikální zvukové metafory!*). Ocením pasáže, v nichž je antikvovanost funkční, kde se totiž stává součástí intertextových vazeb (k Blatnému, Ortenovi a Bednářovi), kde je věcí duchovního souručenství a příbuznosti tvárné, kde není ještě manýrou, ale už sdělením: *„Četl jsem do noci Hladiny tůní Na rty / mi kane hořký med Kamila Bednáře / Bylo to za války V propasti bez kenkarty / vstupoval do veršů nahý a bez tváře.“* Povšimněme si zároveň, jak básník svede využít zvukových možností češtiny!

Obzvláště působivá je Bokova poezie tam, kde do zkušenosti, již bychom mohli nazvat obecně básnickou, náhle pronikne zkušenost takříkajíc osobní: *„Končil tah divokých kachen. / Marně jsem si připínal křídla, / jen scvrklý list nad splavem / letěl s kejháním k jihu. / Zavolalas mě k obědu.“* Ta se stává zároveň průsakem reálného světa do světa básně, rozostřujícím hranici mezi věcí an sich a symbolem, stává se tudíž i dveřmi, které nám umožňují vejít a spoluprožít to, o čem hovoří lyrický subjekt.

Bok je básníkem mizejících věcí a tonoucích vzpomínek. Ne však básnícím filozofem. Kde se dopouští *názorů*, lehce sklouzne k veršované, rytmované, vyzdobené frázi. Je básníkem, jehož názorem je verš a metafora, rým a rytmus. Jimi překrývá a vrství, bourá a staví. Nejvíce svůj ve chvílích zadrhlého plynutí, totiž takového, v němž verše jako hladina odrážejí *svrchní* krajinu podél břehů, zatímco ta *spodní* – s balvany a tůněmi – je zprvu patrná sotva znatelnými trhlinami původního obrazu.

Zde už mám na mysli Bokovu poezii z konce 80. let s její poetizací věcnosti – ve verších, které nepřestávají být konkrétními ani tehdy, proměňují-li se až v jakási zaříkadla: *„kde vrabčí třešeň třeští za přístřeškem / a trousí do vroucí trávy / nakyslé chrupky“*. Ve verších, v nichž se náhle otevírá prostor pro nepojmenovatelné, ne vždy racionální: *„Ale ve spánku mě vždycky kdosi obrátí / a já pak na sobě pojednou cítím / rašit chlupy zvlčilé řeči.“*

V závěrečné fázi Bokovy tvorby můžeme sledovat zkracování a oprošťování textů, v nichž přibývá čirosti (ovšem také apartnosti), ubývá expresivity. Napřažené ruce slov úpěnlivě zadržují, prosívají čas. Roste sémantické zatížení slov-symbolů; u vědomí marnosti i nezbytnosti slova. Slova-svědectví, slova-skutku. Napadlo mne spojení: kreativní melancholie. Vědomí blížícího se zániku (?), vědomí neodbytné přítomnosti ztracených věcí a lásek: *„Milenky... se ponořily / do světa snů.“*

„Co po tobě zbylo / jméno zmuchlané ve verších, / divoce rostoucí touha / v aromatizovaném háji, / šatník v řece.“ – Přes tuto (ovšem básnicky působivou a na cestu i jemnou ironií vybavenou) skepsi se domnívám, že Emil Bok bude patřit k těm, kteří bývají vyvoláni jménem. Vyvoláváni. Zdánlivě lehce srozumitelný nabízí v posledku tolik možností, aby stálo za to se k němu vracet. *„Tak strašně pozdní svícen“* přece osvěcuje i současné problémy: hledání toho, co je pevné.

Závěrem se sluší poděkovat Radimu Kopáčovi, jenž texty z Bokovy pozůstalosti vybral, uspořádal a opatřil věru zasvěceným komentářem.

Ivo Harák

JANOVICOVA POCTIVOST

Vladimír Janovic: Jed v růži
H&H, Praha 2008

Dvacátým šestým svazkem edice *Poesis*, řízené Janem Sukem ve vydavatelství *H&H*, je sbírka Vladimíra Janovice *Jed v růži*. Pro okamžitou orientaci čtenáře je knížka blíže specifikována už podtitulem jako výbor z milostné poezie. Zvídavější čtenář v tiráži nezjistí, kým připravovaný, lze tedy poměrně automaticky předpokládat, že tak učinil samotný autor. Obsahuje třiačtyřicet básní, řazených volně za sebou, nečleněných v oddíly a extrahovaných z celé dosavadní Janovicovy tvorby, datované léty 1968 (*Zatmění ráje*) až 2005 (*Potopený úl*), respektive je do výboru zahrnuta i jedna báseň (*Pokušení v Kanálské zahradě*) z rukopisu, u níž bližší dataci nelze přesně stanovit a může posouvat časový rozsah směrem k dnešku. Kniha tak sumuje tvorbu za celých 37 let, přičemž pro zpřesnění lze uvést i ročník Janovicova narození – 1935.

V obsahu je za každou básní uvedena i sbírka. Díky tomu je možné spekulativně vysledovat genezi výboru, který je řazen víceméně chronologicky, důsledněji v závěru než v začátku – prvotina je zastoupena pouhými třemi básněmi, nejvíce básní pochází ze sbírky *Plást hlíny* (1975), navíc *Vyznání* celou knihu otevírá. U dvou titulů je vepsána datace, překvapivě posunující autorovu tvorbu mnohem hloub před oficiální vydání knižní – dokonce do září 1958. Kdyby ve výboru bylo datací více, dal by se jim přisoudit vskutku vřazující a systematizující prvek, *jen* dvě navozují pochybnost, nejde-li o schválnost – například naznačující, že by bylo možné zkoumat a dohadovat se, jaké důvody a příčiny vedly k velmi opožděnému debutu, a naprosto přesně vědět, s jakým okruhem vrstevníků autora spojovat.

Důvody: odhaduji Janovicovu zdrženlivost a jistou nesvázanost s českým prostředím. Může-li být podnětem básníkova psaní odklon od reality, jež mu „nevyhovuje“, a vytváření si reality, v níž se alespoň po dobu tvorby pohybuje jeho duch svobodněji, přirozeněji a „příjemněji“, dokázal bych si do oněch souřadnic autora zasadit. Přestože se vystudovaným oborem (matematika) nikdy neživil, sotva lze pominout vazby: matematika–systém, řád–latina–italština. Apeninský poloostrov Janovice fascinoval a vždy mu poskytoval množství inspirativních podnětů, které se v *Jedu v růži* objevují (*Da dov´è la mia paura, Noc z Ovidia, Livie, Un poco triste*...). Domovina rodných Čech, byť reprezentovaná šířeji (*Libvedra, Křečovická kasace*), je vydestilována především do Prahy.

Láska jako cit se prožívá (byť jeví-li se abstrahována) vždy v konkrétním prostředí a i do něj se vztah přelévá a ono se stává organickou součástí bytí. Okouzlení, intenzivní citovost a jeho hloubka je pak vyjádřena s vroucím ponorem, přesto však jsou prosty expresivit, jako by básník chtěl i nechtěl se svěřit s úplně vším, *nezveřejňovat*.

Nejvíce zdá se mi pro Janovice příznačná dualita: Čechy–Itálie. A Seifert–Holan; Seifert v oněch holdech Praze, hudebnosti, přítomnosti jemné melancholie, Holan v kladení si otázek po smyslu bytí. Že jsou to však *jeho* básně, dokládá snad nejpregnantněji v *Krajině z nití*, kde lze napočítat v osmnácti verších slovo *já* (modifikováno) desetkrát. Svébytnou poetiku však není hodno měřit ani Holanem ani Seifertem, mnohem více patří do různohlasu básníků publikujících v šedesátých letech, Janovicových vrstevníků, namátkou: Hrubého, Hanzlíka, Floriana.

Píše-li v obsáhlém a fundovaném doslovu Vladimír Křivánek o vrstevnících „šťastnějších“, je to svým způsobem i položená otázka autorovi *Jedu v růži*: byli šťastnější než on? A má být básník šťasten? Věřím tomu, že Janovic si podobnou otázku nepokládal, že mu šlo mnohem víc o tvorbu jako takovou, nikoliv o její ohlas na veřejnosti. A tak je jeho způsob psaní mnohem niternější, než se může zdát čtenáři, přičemž báseň je šípem vloženým v polovinu oblouku luku, tětivou napjatého na maximální možnou mez. Matematik by vysvětlil onen luk spíše jako Gaussovu křivku. Měl-li bych zaujmout ke knize osobní stanovisko, nezbývá mi než odložit estetická kritéria, vychylující těžnici spouštěnou z nejvyššího bodu křivky, a přijmout kritérium etické, které se mi právě u *Jedu v růži* jeví jako mnohem vhodnější. Jeho výsledek zní: *poctivost*...

Jiří Staněk

Tvar lze objednat e-mailem, telefonicky nebo poštou
tvar@ucl.cas.cz
Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1
tel.: 234 612 398, 234 612 399
cena pro předplatitele 22,– Kč

OZNÁMENÍ

Pražská MeetFactory Gallery zve na výstavu **Pavla Sterece** nazvanou **Den před večerem**. Výstava bude otevřena do 18. 1. 2009.

Galerie AMU a Centrum audiovizuálních studií FAMU vystavují do 30. 1. 2009 nové práce studentů Centra audiovizuálních studií (CAS). Výstava má název **CESTOVÁNÍ V CASE** a bude přístupná v pražské Galerii AMU.

Normální malba je název výstavy, kterou lze zhlédnout v pražské výstavní síni Mánes do 31. 1. 2009. Budou zde představena mj. díla **Jana Gemrota**, **Karla Jerieho**, **Denisy Krausové**, **Evy Spěváčkové** a dalších.

Fotograf **Ota Richter** a jeho **Fotografie z exilu** jsou k vidění až do 19. 4. 2009 v Galerii Josefa Sudka v Praze.

Ota Richter: Z natáčení reklamního filmu o Batmanovi, New York, 1967

Neúmorná novinářka Anne Golonová dodnes plodí další a další romány o Angelice! Začala psát v osmnácti a plánuje si ještě pár let. S dcerou (jednou ze čtyř) žije v Lausanne. Před pár lety měla autogramiádu dokonce i na Václavském náměstí. Je vdova. Manžela – geologa a důlního inspektora – kdysi poznala v rovníkové Africe. Dlouho spolu žili ve Versailles a bývá uváděn jako spoluautor, ve skutečnosti však dělal jen rešerše. Ale zda i pro tento dvanáctý svazek z celkového počtu čtrnácti, netuším. Spíš ne, dr. Vsevolod Sergejevič Golubinov alias Serge Golon (nar. 1903 v Persii) bohužel zemřel už roku 1972. A co svébytná úroveň *Angelik,* známých i jako pět filmů (1964–68)? Inu, je vzácně vyrovnaná – a rozhodně nezklame očekávání navozená v kině.

Simone Changeuxová alias Anne Golonová se narodila v roce 1921 v přístavu Toulon a první díl ságy (*Angelika, markýza andělů*) uvedla na trh roku 1956. Unesla tak čtenáře až do 17. století, ale hlavně za mužem jménem Joffrey de Peyrac – líčeným právě podle Golubinova.

Díl o Quebeku tohoto chlapíka zastihl před triumfálním návratem do Versailles, odkud se kdysi co desperát vydal do Kanady, aby tam čekal na odpuštění krále Ludvíka pro sebe i svou paní. Ještě nezačalo jaro, triumfuje tuhá zima a straží se úklady: *To chladné, zářivé ráno ržáli netrpěliví koně na kraji neposkvrněné pláně pokryté čerstvě napadaným sněhem. Angelika nasedala do saní mířících zpátky do Quebeku, který tam v dálce na skále zářil jako perla. Probděla s Vilemínou noc, a ta při rozhovoru kouřila dýmku s tak silným tabákem, že se Angelice ještě teď lehce točila hlava.* Jistěže točila, nekuřačce jedné, ale co na tom, její energii to, jak uvidíme, ani v nejmenším nezdusilo: *„Mé děti, mé děti," křičela Zuzana. Zoufale lomila rukama. Drželi ji, zapřísahali, aby zůstala v úkrytu pod stromy. Bylo vidět na střechu, z níž se valil štiplavý dým. Zuzana se chtěla vrhnout přes mýtinu ke statku, ale muži ji svírali pevně. „Nedělej to, nepřeběhneš ani metr a zasáhnou tě šípem přímo do srdce. Jsou tam, jsou všude."* Ovšemže se mluví o indiánech. *„Kanadské lesy byly tak zázračně husté, že skýtaly divochům dokonalý úkryt. Běloši připravili malé dělo a začali ho nabíjet. „Ne. Počkejte! Nestřílejte!" řekla Angelika. Místní ani vojáci netušili, co má v úmyslu, a nevěřili očím. Vyběhla na pláň, ve vztažených pažích náhrdelník. „Uttaké! Uttaké! Věnujte mi jejich životy!" Stála úplně sama uprostřed pláně, naprosto bezbranná na pustém prostranství, ve vlasech a na zelených šatech jí hrály odlesky slunečních paprsků. „Je jim vydána napospas," křikl kdosi. „Dokonalý terč!" „Ne s náhrdelníkem! Nikdo se neodváží!" A opravdu! Angelika se rozběhla. „Uttaké! Uttaké! Darujte mi jejich životy," běžela. Křičela a viděla, že se před ní z bláta zvedají první malé výhonky trávy. Doběhla na konec pole, stanula na okraji strmé skály, neopovažovala se dál. Do nosu jí stoupala oblaka dýmu, za jeho oponou viděla šlehat ještě nerozhodné plameny, míhat se opeřené postavy divochů, kteří už začínali loupit. Irokézové. Už jsou tu! Tu zahlédla Zuzaniny děti. Živé.*

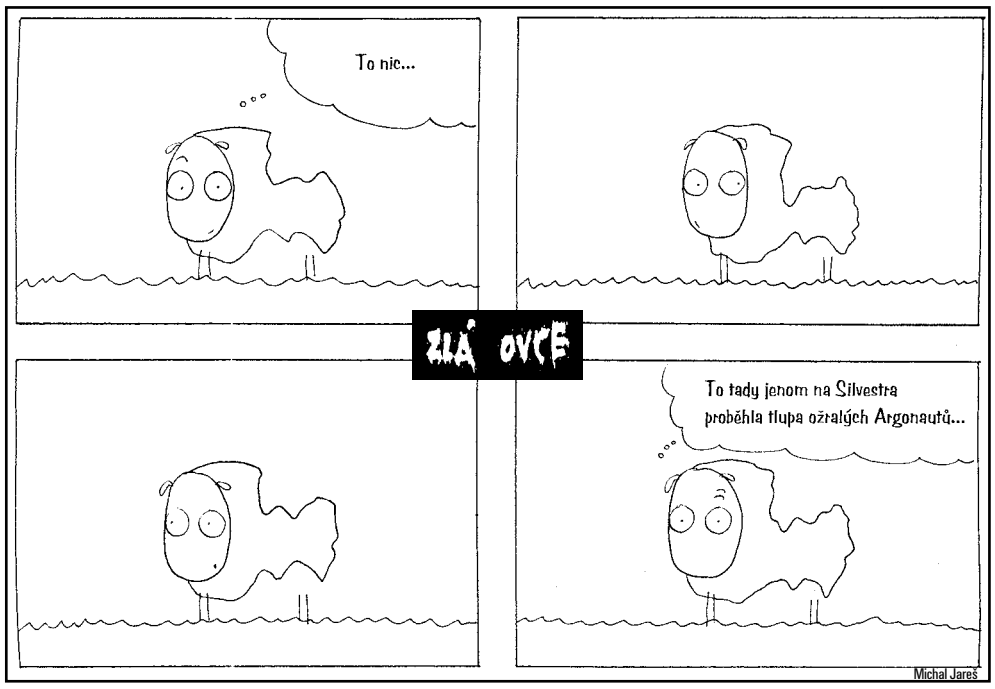
Jistě, všelicos si můžeme myslet o *Angelikách*, nic ale už stejně netrumfne pseudoliterární paskvil Martina Nezvala (1960) *6x Angelika v jediné knize. Všechna dobrodružství proslulé milostnice XVII. století* (vydal jej v roce 1991 pod jménem Karel Princ). Tento kuriózní digest totiž bravurně vykostil všech prvních šest tlustých částí, a to tak důkladně, že se třeba závěrečná *Angelika a její láska* smrskla na 38 stran! Včetně dialogů.

Je to vůbec možné? Je, stalo se v Čechách – a citujme z finále tohoto hyperkýče:

„Je tu ještě třetí," řekla Angelika. Přiložila si dlaň na dosud štíhlý, ale bouřlivě pulzující život. „Té noci po bouři jsi mi daroval nového syna."

Pevně ji objal, ale odvrátil tvář. Poprvé v životě se mu v očích zaleskly slzy. Věděl, že spolu objevili tajemství lásky! Oba naplno prožívali chvíli ničím nezkaleného štěstí. Nikdo z nich už nikdy nezůstane jen sám o sobě. Byli jeden v druhém jako starověcí bozi, protože odmítli kompromisy a vřadit se mezi průměrné. Jako i jejich předkové, ušlechtilí rytíři, neváhali svést zápas o tajemství svatého grálu. Stali se králi svého štěstí a nad jejich královstvím právě vycházelo slunce.

Ivo Fencl



VÝROČÍ

Pavel Eisner

***16. 1. 1889 Praha**
†8. 7. 1958 Praha

Je tristní jiný fakt, než smutný
(jak Nikodem a Nikodym):
neházej do jedné mi putny
svíci a svíčku, kouř a dým.

Nevěř mi, chlapče, v synonyma –
ne z per se berou, leda z tlap;
rozlišuj hezky hřmí a hřímá,
kretén a blb a žleb a žlab.

Jsouť slova – věř mi – samostříly
a každé v jiný terč je prak,
a nevěříš-li, neomylí
tě zrcadlo – jen přistup, zrak
si promni, v tvář hleď pravdě čisté:
Jsi smuten? – Animal jsi triste?

(*Sonety kněžně*, 1945)

V lednu si připomínáme ještě tato výročí:

11. 1. 1919 Bedřich Pištora
12. 1. 1909 Jaroslav Mach
12. 1. 1929 Hana Bělohradská
13. 1. 1859 Josef Wanderer
15. 1. 1839 František Vinkler
15. 1. 1899 Karel Pirner
18. 1. 1819 Josef Doležálek
18. 1. 1929 Milan Hendrych
19. 1. 1919 Vratislav A. Richter
21. 1. 1909 Josef Kocourek
21. 1. 1939 Míla Šimková

POSLEDNÍ ROZPTÝLENÍ

***Poslední rozptýlení*, nová rubrika, s níž se letos budete na tomto místě pravidelně setkávat, pohlíží z netradičního úhlu na život a tvorbu populárních i méně známých literátů – prostřednictvím místa jejich posledního odpočinku. Tato problematika je jak z lidského, tak z vědeckého hlediska často opomíjena, ačkoli v sobě skrývá mnohé dosud nepovšimnuté zajímavosti a souvislosti – dalo by se použít parafráze známého úsloví: *Pověz mi, jaký máš hrob, a já ti řeknu, jaký jsi byl*. Zároveň jsou hroby a náhrobky těchto osobností bohatou studnicí umělecké práce sochařské, architektonické či dekoratérské. Občasná vycházka po našich nekropolích může tedy zdatně doplňovat návštěvy galerií a jiných podobných institucí.**

Prvním z řady literátů, kterým se budeme věnovat, je přímo symbolicky **Julius Zeyer** (1841–1901), jehož ostatky byly jako první uloženy do svaté půdy vyšehradského Slavína, čestného posledního útočiště našich velikánů a vlajkonošů české kultury a vědy. Zeyerovo rozmanité dílo se vyznačuje především zálibou v mytologii dávno již zapomenutých časů, oplývajících bájnými hrdiny, silnými muži a éterickými ženami. Zasněné a ireálné obrazy, promítající se do poezie i dramatu, z výtvarného hlediska výborně korespondují s vizualitou geniálního všeumělce Františka Bílka, jehož *Ukřižovaný* v katedrále sv. Víta přímo souvisí s korespondencí obou těchto autorů a taktéž s *Pražskou povídkou* ze Zeyerových *Tří legend o Krucifixu* (Bílek je mimo jiné autorem celé škály náhrobků a náhrobních plastik nejen zde na Vyšehradském hřbitově, ale po celé České republice). Tato mytologičnost a tajemnost zároveň souzní s atmosférou samotného Vyšehradu a místního hřbitova. Počátky hřbitova při kostele sv. Petra a Pavla sahají až do 11. století, do století devatenáctého to byl „obyčejný" hřbitov, který sloužil vyšehradské kapitule. Tehdy se v hlavách národně obrozeneckých nadšenců zrodila myšlenka zbudovat na tomto místě panteon zesnulých českých osobností. Realizace této myšlenky se chopil spolek spisovatelů Svatobor. Roku 1875 začal pracovat na výstavbě hřbitovních

Slavín

arkád a úpravě ohradní zdi architekt Antonín Barvitius. Na jeho práci navázal Antonín Wiehl a projekt završil stavbou Slavína, společné hrobky českých velikánů, vybudované v letech 1889–1893. (Pro upřesnění, lidé často chybně označují termínem *Slavín* celou vyšehradskou nekropoli.) Slavín se nad ostatními hroby, tedy Vyšehradským hřbitovem, tyčí vskutku impozantně. Nad jeho ústředním pomníkem je umístěn sarkofág, nad nímž se sklání alegorická postava okřídleného Génia vlasti, dle návrhu autora sochařské výzdoby Josefa Maudera (autorem jeho náhrobku na Olšanských hřbitovech je pak opět František Bílek). Strany památky zdobí dvojice soch, které reprezentují Vlast truchlící na levé straně a Vlast vítěznou na straně pravé. Jména prvních patnácti zde pohřbených, včetně Julia Zeyera, se blyští na trojici tabulí na přední straně pomníku, která je korunována heslem: *„Ač zemřeli, ještě mluví."* Zeyer je též autorem veršů vytesaných na soklech postranních soch: *„Svých synů prach vlast, truchlíc, zemi vrací / jich skutky, jásajíc, po věky lidstvu hlásá."*

Vlaďka Kuchtová

Ročník XX. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky a Nadace Český literární fond. Šéfredaktor Lubor Kasal. Redaktoři: Anna Cermanová, Michal Jareš, Božena Správcová (zástupkyně šéfredaktora), Michal Škrabal. Tajemnice Martina Vavřinová. Korektorka Petra Hasmanová. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Adresa redakce: Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, telefon 234 612 398, 234 612 399. E-mail : tvar@ucl.cas.cz. Redakcí nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Grafický návrh Lukáš Pertl. Sazba a zlom programy Adobe® InDesign® CS2 a Adobe® Photoshop® CS2 Lubor Kasal. Tisk Calamarus, s. r. o., Praha. Rozšiřuje A. L. L. Production, spol. s r. o., Mediaservis, a. s., PNS, a. s., Mediaprint-Kapa 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 7 444 537 11, fax 00421 7 443 733 11. Objednávky do zahraničí: A. L. L. Production, spol. s r. o., Hvožďanská 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 03 87 14, http://www.braillnet.cz

2009/01

www.itvar.cz * MK ČR E 5151 * ISSN 0862-657 X * F 5151 46771 * 25,- Kč * 8. ledna 2009

tvar LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK