

V souřadnicích mnohosti

Česká literatura první dekády

jednadvacátého století

v souvislostech a interpretacích

ALENA FIALOVÁ (ed.)

V souřadnicích mnohosti

Česká literatura první dekády
jedenadvacátého století
v souvislostech a interpretacích

Redaktoři:

Alena Fialová (próza), Petr Hruška (poezie),

Lenka Jungmannová (drama)

ACADEMIA
PRAHA 2014

Kniha byla vydána s podporou Akademie věd ČR.
Kniha byla vydána s podporou GA ČR, grantový projekt
Česká literatura první dekády 21. století v souvislostech a interpretacích,
reg. č. P406/11/2030.

Lektorovali:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

PaeDr. Ivo Harák, Ph.D.

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

V souřadnicích mnohosti : česká literatura první dekády
jedenadvacátého století v souvislostech a interpretacích /
Alena Fialová (ed.). – Vyd. 1. – Praha : Academia, 2014. –
817 s. – (Literární řada)
ISBN 978-80-200-2410-7 (váz.)

821.162.3 * 82-027.22 * 82.09 * 82.07 * (437.3)

- 2001-2010

- česká literatura – 2001-2010

- literární život – Česko – 2001-2010

- literárněvědné rozbory

- interpretace a přijetí literárního díla

- studie

- příručky

821.162.3.09 - Česká literatura (o ní) [11]

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2014

Photos © agentura Aura-Pont, agentura Dilia, Vratislav Effenberger – dědicové, Divadlo
Petra Bezruč – Petr Hrubeš, Klicperovo divadlo, Petr Kotyk, Národní divadlo – Jaroslav
Šimandl, Martin Popelář, Tomáš Přidal, Josef Ptáček, Václav Ryčl – dědicové, Eduard Stuchlík,
Tomáš Svoboda, Michal Šanda, Oldřich Škácha – dědicové, Petr Zelenka, 2014

ISBN 978-80-200-2410-7

OBSAH

Úvodem 9

ČESKÁ LITERÁRNÍ KULTURA 2001–2010

- Mezi rozpínavostí a marginalitou 13
- Knížní trh 13
- E-knihy 15
- Print on demand 16
- Nakladatelství 16
- Literární ceny 19
- Literární periodika 21
- Mediální změna 28
- Literární servery a generace Y 28
- Internetové časopisy 29
- Tvůrčí a marketingové využití webu 31
- Literární kritika 32
- Literární festivaly a nadnárodní přesahy české literární kultury 35
- Spisovatelské organizace 37
- Krise české literatury 39
- Literatura a politika 42
- Dekáda mnohosti, mediální plurality a hledání nové společenské pozice literatury 47

POEZIE

- Vyčeřená dekáda 51
- Křesťanská, spirituální, meditativní báseň 52
- Neobyčejná obyčejnost 57
- Obrana imaginací 60
- Slovo a řeč jako nesamozřejmý příběh 65
- Energie nespokojenosti 67
- Angažovaná poezie 72
- Nové způsoby 74
- Petr Kabeš: Cash (*Jan Štolba*) 81
- Vít Kremlička: Prozatím (*Martin Pilař*) 89
- Milan Ohnisko: Obejmi démona! (*Karel Piorecký*) 97
- Pavel Šrut: Papírové polobotky (*Martin Pilař*) 103
- Pavel Zajíček: Zvuky sirén a zvonů (Nénie) (*Martin Pilař*) 110
- Viola Fischerová: Matečná samota (*Jakub Chrobák*) 117
- Radek Fridrich: Erzherz (*Jiří Zizler*) 124

Vít Slíva: Bubnování na sudy (<i>Jiří Zizler</i>)	130
Miloslav Topinka: Trhlina (<i>Jiří Zizler</i>)	137
Milan Děžinský: Slovník noci (<i>Jan Štolba</i>)	144
Jiří Gold: Ze dna na den (<i>Jiří Zizler</i>)	151
Tomáš Přidal: Úschovna rozhovorů (<i>Karel Piorecký</i>)	158
Božena Správcová: Požární kniha (<i>Karel Piorecký</i>)	165
Karel Šiktanc: Zimoviště (<i>Jakub Chrobák</i>)	172
Vratislav Effenberger: Básně 1, 2 (<i>Jiří Zizler</i>)	179
Petr Halmay: Koncová světla (<i>Jan Štolba</i>)	187
Petr Král: Přesuny (<i>Jiří Zizler</i>)	195
Ivan Wernisch: Hlava na stole (<i>Martin Pilař</i>)	202
Stanislav Dvorský: Oblast ticha (<i>Veronika Košnarová</i>)	211
Jiří Dynka: Tamponáda (<i>Karel Piorecký</i>)	218
Miroslav Fišmeister: To okno je malé! (<i>Jan Štolba</i>)	225
Pavel Petr: Řeckořím (<i>Libor Magdoň</i>)	232
Marie Šťastná: Akty (<i>Martin Pilař</i>)	239
Jonáš Hájek: Suť (<i>Martin Pilař</i>)	246
Petr Hruška: Auta vjíždějí do lodí (<i>Libor Magdoň</i>)	254
Ivan Martin Jirous: Okuje (<i>Jakub Chrobák</i>)	262
Jan Štolba: Hřebeny (<i>Libor Magdoň</i>)	270
Jaromír Typlt: Stisk (<i>Jiří Zizler</i>)	278
Zdeněk Volf: A mrvě prsteny (<i>Jiří Trávníček</i>)	285
Bohumila Grögerová: Rukopis (<i>Libor Magdoň</i>)	291
Lubor Kasal: Orangutan v továrně (<i>Karel Piorecký</i>)	298
Radek Malý: Malá tma (<i>Karel Piorecký</i>)	306
Jakub Řehák: Světla mezi prkny (<i>Jan Štolba</i>)	312
Robert Fajkus: Prašivina (<i>Jakub Chrobák</i>)	319
Pavel Kolmačka: Moře (<i>Jan Štolba</i>)	324
Jaroslav Žila: V hrudi pták (<i>Jan Štolba</i>)	332

PRÓZA

V novém miléniu	341
Stále živá postmoderna	344
Prózy soukromých dramát	347
Ve víru společenských změn	350
Výpravy za exotikou	351
Návraty	354
V zajetí normalizace	355
Traumata let padesátých	358
Češi a Němci	361

Vladimír Binar: Playback (<i>Jiří Zizler</i>)	365
Květa Legátová: Želary (<i>Alena Přibáňová</i>)	371
Ivan Matoušek: Spas (<i>Libor Magdoň</i>)	380
Patrik Ouředník: Europeana (<i>Vít Schmarc</i>)	387
Miloš Urban: Hastrman (<i>Iveta Mindeková</i>)	395
Emil Hakl: O rodičích a dětech (<i>Zuzana Malá</i>)	404
Petra Hůlová: Paměť mojí babičce (<i>Alice Jedličková</i>)	410
Jaroslav Rudiš: Nebe pod Berlínem (<i>Erik Gilk</i>)	419
Pavel Brycz: Patriarchátu dávno zašlá sláva (<i>Erik Gilk</i>)	426
Edgar Dutka: U útulku 5 (<i>Alice Jedličková</i>)	434
Pavel Juráček: Deník (1959–1974) (<i>Vladimír Barborík</i>)	442
Václav Ryčl: Pavilon číslo 13 (<i>Zuzana Malá</i>)	450
Jan Balabán: Možná že odcházíme (<i>Jakub Chrobák</i>)	457
Michal Viewegh: Vybíjená (<i>Jiří Trávníček</i>)	467
Jiří Hájíček: Selský baroko (<i>Ondřej Sládek</i>)	474
Věra Nosková: Bereme, co je (<i>Jakub Flanderka</i>)	483
Jáchym Topol: Kloktat dehet (<i>Erik Gilk</i>)	490
Radka Denemarková: Peníze od Hitlera (<i>Michaela Bečková</i>)	499
Pavel Kolmačka: Stopy za obzor (<i>Jiří Zizler</i>)	506
Ota Filip: Osmý čili nedokončený životopis (<i>Alena Přibáňová</i>)	513
Lubomír Martínek: Olej do ohně (<i>Roman Kanda</i>)	521
Jan Novák: Děda (<i>Klára Kudlová</i>)	528
Petra Soukupová: K moři (<i>Kateřina Piorecká</i>)	535
Michal Ajvaz: Cesta na jih (<i>Michaela Bečková</i>)	543
Tereza Boučková: Rok kohouta (<i>Jiří Zizler</i>)	550
Milan Kozelka: Život na Kdysissippi (<i>Vít Schmarc</i>)	556
Martin Ryšavý: Cesty na Sibiř (<i>Jiří Zizler</i>)	565
Tomáš Zmeškal: Milostný dopis klínovým písmem (<i>Iveta Mindeková</i>)	572
Antonín Bajaja: Na krásné modré Dřevnici (<i>Jiří Zizler</i>)	580
Kateřina Tučková: Vyhnání Gerty Schnirch (<i>Erik Gilk</i>)	587
Daniela Hodrová: Vyvolávání (<i>Roman Kanda</i>)	596

DRAMA (V DIVADELNÍCH SOUVISLOSTECH)

Charakteristika divadelního systému	607
Publikační kontext	610
Podpora a reflexe původní dramatiky	613
Proměna dramaturgie	615
Tvorba etablovaných dramatiků	617
„Nové drama“	620
Groteska	628

- Dokumentární drama 630
Ženské drama 631
Dramatika jazykového experimentu 634
Venkovské drama 634
Reinterpretativní drama 635
Nejmladší generace 636
Samuel Königgrätz (René Levínský): Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou
(*Zdeněk Hořínek*) 637
Petr Zelenka: Příběhy obyčejného šílenství (*Lenka Jungmannová*) 644
David Drábek: Akvabely (*Lenka Jungmannová*) 652
Lenka Lagronová: Nikdy (*Lenka Jungmannová*) 659
Iva Volánková: Stísněná 22 (*Marta Ljubková, Lenka Jungmannová*) 665
Luboš Balák: Hvězdy nad Baltimore (*Libor Vodička*) 671
Miroslav Bambušek: Porta Apostolorum (*Vladimír Just*) 678
Magdalena Frydrychová: Panenka z porcelánu (*Aleš Merenus*) 688
Iva Peřinová: Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla
(*Kateřina Lešková Dolenská*) 694
Radmila Adamová: Holky Elky (*Marta Ljubková*) 701
Martin Františák: Doma (*Zdeněk Hořínek*) 707
Karel Steigerwald: Horáková, Gottwald (*Lenka Jungmannová*) 713
Milan Uhde: Zázrak v černém domě (*Aleš Merenus*) 720
Arnošt Goldflam: Doma u Hitlerů (*Zdeněk Hořínek*) 727
Kateřina Rudčenková: Niekur (*Marta Ljubková, Lenka Jungmannová*) 733
Václav Havel: Odcházení (*Vladimír Just*) 739
Jára Cimrman – Ladislav Smoljak – Zdeněk Svěrák: České nebe
(*Pavel Janoušek*) 747
Petr Kolečko – Tomáš Svoboda: Jaromír Jágr, Kladeňák
(*Lenka Jungmannová*) 754
- Medailony autorů 761
Ediční poznámka 791
Seznam portrétů 792
Summary 795
Jmenný rejstřík 796

ÚVODEM

Kniha, kterou otevíráte, je pokusem představit českou literaturu „nultých let“, tedy prvního desetiletí nového tisíciletí, prostřednictvím interpretací nejpříznačnějších a umělecky nejvýraznějších básnických, prozaických a dramatických děl této dekády a zároveň podat informace zprostředkovávající kontext, v němž daná díla vznikala.

Naše publikace vychází z tradice interpretačních publikací, jež vycházely v Ústavu pro českou (respektive světovou) literaturu Akademie věd ČR v předchozích desetiletích. Konceptně navazuje především na svazek nazvaný V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích (Academia 2008), který je vůči přítomné knize v pozici „prvního dílu“ a z něhož jsme převzali základní členění a tvar textů.

Každé interpretační heslo obsahuje část primární, tedy vlastní interpretaci, a část sekundární, přinášející přehled vydání, ocenění, zpracování v rámci jiného média, úryvky z recenzí, bibliografický přehled ohlasů díla a další informace. Heslům předcházejí vstupní přehledové studie, jež zachycují vývoj, hlavní tendence a podoby jak literatury tohoto období jako celku, tak jednotlivých literárních druhů. V závěru knihy jsou obsaženy stručné biografické medailony jednotlivých spisovatelů.

Snažili jsme se podat plastický obraz současné české literatury, a to s vědomím, že tento obraz je doposud neusazený. Naším cílem není normovat, ale přispět do diskuse a nabídnout náhled na rozmanité spektrum původních slovesných děl nového tisíciletí. Interpretované texty tak představují široké rozpětí od titulů, které vyvolaly polemické diskuse a dokládají aktuální kulturní a společenské trendy, až k dílům dobovou kritikou spíše přehlíženým, od textů uznávaných zejména odborníky až k literatuře s širší čtenářskou základnou. Výběr děl, jež jsou zde zahrnuta, je výsledkem debat mezi odborníky z oblasti literární historie i kritiky; přesto jsme si vědomi, že jde stále o individuální volbu a mnohá díla mohou být – nejen kvůli omezenému rozsahu publikace – jednotlivými uživateli knihy pociťována jako přebytečná, zatímco jiná mohou čtenáři postrádat.¹

¹Podobně jako v prvním díle jsme povinni zdůraznit, že texty a pasáže zabývající se literárním dílem jednoho z členů redakčního týmu, básníka a literárního vědce Petra Hrušky, byly zařazeny proti jeho vůli a díky pevnému přesvědčení ostatních redaktorů i širšího autorského okruhu, že bez nich by obraz sledovaného období byl nevyvážený a neúplný.

Navzdory použití formálně stejné struktury hesla naši knihu jako celek charakterizuje vnitřní různorodost, která je dána mimo jiné tím, že jednotlivé interpretace jsou vždy jen individuálním pohledem toho kterého interpreta na konkrétní literární dílo.

Nekladli jsme si za úkol vytvořit kanonizační příručku a poměřovat kvalitu a uměleckou přesvědčivost jednotlivých děl. Nabízíme pouze své „čtení“ nové dekády, již z našeho pohledu charakterizuje živel mnohosti a různosti. Jsme si vědomi rizik, která přináší krátký odstup od sledovaného období, a toho, že skutečný význam a hodnotu jednotlivých děl prověří až čas. I přesto jsme však přesvědčeni, že vytvoření takovéto příručky je potřebným činem, který pomůže zájemcům o současnou literaturu zorientovat se v nepřehledném a dosud podrobně nezmapovaném terénu nově vznikající literární produkce.

Alena Fialová

ČESKÁ LITERÁRNÍ KULTURA 2001-2010

MEZI ROZPÍNAVOSTÍ A MARGINALITOU

Česká literatura prvního desetiletí nového milénia není uvedena revoluční událostí jako literatura předchozí dekády. Přesto ji výrazně poznamenalo a restrukturovalo hned několik vývojových procesů. V prvé řadě šlo o strmý nárůst počtu literárních textů ve veřejném oběhu. To bylo způsobeno jednak kvantitativním růstem knižního trhu, jednak mediální změnou danou rozšířením internetu jako snadného způsobu distribuce textů. Česká literatura se v nultých letech nového tisíciletí rozpínala nejen do šíře, ale také – oproti předchozí dekádě – se více otevírala světu a se světovým literárním děním se také začala poměřovat. Srovnávání vedlo až k úvahám o krizi české literatury způsobené kvalitativní nedostatečností české literární produkce, ale i neschopností českých autorů navázat intenzivnější kontakt se čtenáři. Hledaly se cesty, jak překonat společenskou marginalitu literatury. Jako jedna z možností byla prezentována snaha o obrat k aktuálním společenským tématům a sociální a politické kritičnosti v próze i poezii. Počátek nového milénia tak lze charakterizovat také jako etapu překonávání apolitičnosti, k níž se česká literatura mnohdy uchýlovala v devadesátých letech, a jako období pozvolného návratu politických témat a postojů do literární komunikace.

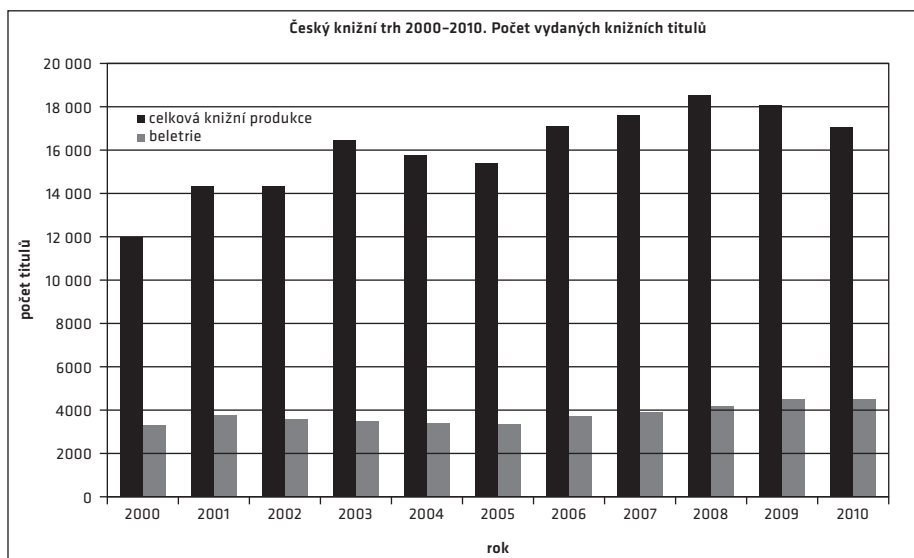
KNIŽNÍ TRH

Vydání knihy se stalo technologicky velmi jednoduchým procesem. Není tedy divu, že na český knižní trh mířil rok od roku větší počet knižních titulů, jejichž množství nakonec začalo samotný trh paralyzovat a čtenářům komplikovalo možnost orientovat se v aktuální knižní produkci.² Negativním důsledkem této praxe bylo rychlé stárnutí knižních novinek a stagnace jejich prodeje již po několika týdnech od uvedení na trh.³

Rapidně rostl také počet registrovaných nakladatelských podniků. V roce 2001 jich bylo 3136 (meziroční nárůst 238), aktivních (které vydaly alespoň jednu knihu)

² O negativním dopadu rostoucího počtu vydaných knih ovšem nepanovala shoda – „čtenářolog“ Jiří Trávníček opakovaně vystupoval s tezí o tom, že je „překnížkováno“ a čtenáři si nedokážou z příliš široké nabídky vybrat; naproti tomu Vladimír Pistorius upozorňoval, že v mezinárodním srovnání není v tomto aspektu český knižní trh žádnou anomálií, a vyšší produkci knih vnímal spíše pozitivně: „Větší počet titulů jenom rozšiřuje nabídku. A kterému čtenáři by tohle, prokristapána, mělo vadit?!“ (Trávníček, Jiří: „Nakladatelé a knihkupci jsou velmi žárliví na poskytování informací. Rozhovor s Vladimírem Pistoriem o tom, jak funguje knižní trh“, *Host* 2008, č. 7, s. 42.)

³ V roce 2001 vyšel v České republice rekordní počet knižních titulů – Národní knihovna ho vyčísliła na 14 321 (z toho 12 557 bylo vydáno poprvé, zbytek v reedici), což bylo o 2356 titulů více než v roce předchozím. Vrcholu dosáhla česká knižní produkce roku 2008, kdy bylo vydáno 18 520 knižních titulů (z toho 16 386 novinek). Jaroslav Císař interpretoval nárůst vydaných titulů jako snahu českých nakladatelů kompenzovat si klesající průměrné náklady knih a zachovat si stejný objem finančního obrátu. Viz Císař, Jaroslav: *Základní fakta o knižní produkci ČR v roce 2001*, online: <http://www.sckn.cz/index.php?p=fakta2001> [přístup 4. 12. 2013].



bylo ovšem v daném roce 1196. Do roku 2010 vzrostl počet registrovaných nakladatelů na 4875. Pouze necelých sto nakladatelů však dosáhlo roční produkce 30 a více knižních titulů. Mezi největší nakladatelské domy s beletristickou produkcí v roce 2001 patřil Ivo Železný, Moravská Bastei – MOBA, Harlequin, BB art, Euromedia Group – Knižní klub, Euromedia Group – Ikar, Baronet, Egmont ČR, Albatros, Fragment, Paseka, Academia, Alpress, Triton, Argo, Vyšehrad, Votobia, Olympia. Do roku 2010 se mezi ně zařadily firmy Tribun EU, Levné knihy / Československý spisovatel, XYZ a Mladá fronta.

Podíl beletrie na celkové knižní produkci zůstával po roce 2000 na úrovni kolem 20 %, nicméně pokračoval jeho pozvolný pokles – v první polovině devadesátých let činila krásná literatura až třetinu všech vydaných titulů. Počet beletristických titulů v roce 2001 činil 3426, vrcholu dosáhl v roce 2009, kdy jich vyšlo 4475. Knih pro děti v roce 2001 vyšlo 575, do roku 2008 se ovšem jejich počet vyšplhal na 1385.

Umělecky a čtenářsky náročnější tituly nemohly být vydávány bez státní podpory. Ministerstvo kultury pravidelně vypisovalo granty podporující především finančně nákladné vydání soudobé poezie i prózy a náročných edičních projektů (sebrané spisy apod.). Na podpoře tohoto ministerstva závisela rovněž existence většiny literárních časopisů. Menší roli ve financování literárních projektů sehrávaly regionální grantové programy (zejména literární granty hlavního města Prahy) a také podpora ze strany Nadace Český literární fond. S finanční podporou soukromých sponzorů či mecenášů vycházela česká beletrie jen ve zcela výjimečných případech. Knižní trh získával jistou podporu státu i díky snížené sazbě daně z přidané hodnoty

(5 %), do níž byly knihy zařazeny. Tato sazba ovšem postupně rostla, roku 2008 se zvýšila na 9 %, v roce 2010 na 10 %. Nakladatelé však brali tuto zátěž často na svá bedra a ceny knih pro koncové zákazníky většinou nezvyšovali. Odmítavou reakcí a protestní akce kulturní veřejnosti vyvolal na jaře 2011 plán ekonomických ministrů zvýšit DPH na knihy na 20 %.

Dalšími významnými hráči na knižním trhu byly distribuční firmy a knihkupecká síť, jejichž rabaty se významně promítaly do konečné ceny knihy (činily dohromady cca 40 % ceny). V České republice působilo až 50 distribučních firem, z nichž ovšem pouze některé pokryly celé teritorium státu. Po roce 2000 fungovalo v České republice přibližně 600 knihkupectví, která nabízela výhradně knižní sortiment, knihy se však začaly prodávat i ve velkých obchodních řetězcích a hypermarketech, kterým malí prodejci mohli cenově jen stěží konkurovat. Tradiční knihkupectví se musela vyrovnat i s konkurencí několika specializovaných knihkupeckých řetězců, jejichž pobočky se rozšířily do větších měst po celé republice (Neoluxor, Kanzelsberger, Levné knihy KMa). Naopak pro nakladatele znamenalo ekonomickou zátěž rozšíření knihkupecké praxe komisního prodeje (knihy dodané do knihkupectví zůstávaly ve vlastnictví nakladatele a po čase se mu neprodané výtisky vracely). Na tyto podmínky doplácela především malá nakladatelství.

E-KNIHY

Nástup e-knih na český knižní trh nastal ve srovnání se situací v západní Evropě a USA se zpožděním – na samém konci první dekády nového milénia. Jednou z podmínek byl pokles cen elektronických čteček a jejich technické zdokonalení. Český trh s e-knihami byl zprvu limitován malým počtem českojazyčných textů v elektronických formátech a technickými obtížemi s českou diakritikou. Na popularizaci elektronických knih se podílely některé knihovny, jež začaly půjčovat svým čtenářům čtečky s elektronickými knihami.⁴

Mezi prvními začalo na svém webu prodávat elektronické knihy nakladatelství Libri, ovšem ve formátu PDF, jenž není pro čtečky uživatelsky příliš komfortní. Mediální koncern Ringier ČR jako první vybudoval regulérní internetový obchod s e-knihami Gutenberg.cz, nicméně jeho provoz relativně brzy ukončil.⁵

Prvotními potížemi se nenechal odradit provozovatel portálu Palmknihy.cz, který již kolem roku 1999 nabízel zdarma elektronické verze knih s volnými autorskými právy. Roku 2010 začal tento server s elektronickými knihami obchodovat a záhy se

⁴ Viz progresivní projekt pražské Městské knihovny E-knihovna s díly klasiků české literatury, kteří byli z autorskoprávního hlediska volní: Karel Hynek Mácha, Božena Němcová, Jan Neruda, Karel Čapek ad.

⁵ V reakci na ukončení projektu Gutenberg.cz a na nízkou informovanost českých uživatelů vznikl web www.bookz.cz, který poskytuje informační servis v této oblasti (provazuje ho internetový publicista Daniel Dočekal).

zařadil spolu se serverem Ereading.cz, který od roku 2010 provozuje koncern Albatros Media, a. s., mezi hlavní hybatele českého trhu s elektronickými knihami. Elektronické knihy začali prodávat i sami nakladatelé ve svých internetových obchodech, které se postupně staly běžnou součástí nakladatelských webů.

PRINT ON DEMAND

Proces demokratizace autorství, který přineslo rozšíření internetu, ovšem nezůstal uzavřený do sféry digitálního média, ale naopak jeho hranice přesáhnul a začal ovlivňovat literární kulturu jako celek. Internet otevřel publikační příležitosti do maximální šíře komukoli, kdo projevil zájem zveřejnit svůj literární pokus či osobní reflexi literárního díla. Projevilo se to mimo jiné také v nakladatelské praxi, do které začalo pronikat vydávání knih na principu *print on demand* (POD, tisk na požádání). Tato služba umožnila komukoli bez jakéhokoli vyjednávání vydat knihu, a to i ve velmi nízkém nákladu například deseti kusů. Tuto službu začal nabízet zejména web Knihovnička.cz, na sklonku prvních let nového milénia ji nabízelo také nakladatelství Dokořán či firma Knihy pro radost. „*Díky službě POD má každý možnost si splnit svůj spisovatelský sen,*“ napsal v roce 2008 týdeník *A2*.⁶

NAKLADATELSTVÍ

Do poněkud chaotického prostředí českého knižního trhu uváděla aktuální českou beletristickou produkci relativně úzká skupina nakladatelských domů. Ne všechna nakladatelství, která se významnou měrou podílela na literárním životě v Čechách a na Moravě devadesátých let, přežila následující dekádu. Nečekané odvolání ředitele nakladatelství MLADÁ FRONTA Vladimíra Pistoria v roce 2000 vzbudilo vlnu rozhořčení kulturní veřejnosti spojenou s obavami o osud velkého nakladatelského domu.⁷ Nakladatelství sice nezaniklo, ale jeho nové vedení obrátilo kurs od vydávání náročné, kulturně hodnotné produkce ke komerci.

S ekonomickými problémy se od roku 2001 potýkalo nakladatelství HYNEK, které se v průběhu devadesátých let stalo prestižním vydavatelem umělecky náročné soudobé české prózy (Věra Linhartová, Daniela Hodrová, Michal Ajvaz, Vladimír Macura, Jáchym Topol ad.). Nakladatelství zaniklo v roce 2003. Stejný osud čekal rovněž zprvu velmi úspěšnou nakladatelskou firmu IVO ŽELEZNÝ, která na českém knižním trhu působila od roku 1991 a činnost ukončila v roce 2007. Kromě konzumního čtiva, na kterém dlouho stavěl ekonomický úspěch svého podniku, pokračoval Ivo Železný i po roce 2000 ve vydávání Spisů Josefa Škvoreckého. K 31. prosinci 2005

⁶ Růžička, Jiří G.: Anarchie v nakladatelském průmyslu, *A2* 2008, č. 26, s. 20.

⁷ Na obranu Mladé fronty se postavili renomovaní spisovatelé (Jiří Gruša, Josef Hiršal, Ivan Klíma ad.) otevřeným dopisem Sněmovně České republiky a podobným způsobem se k poslancům obrátila i Obec spisovatelů, PEN klub, Obec překladatelů, FITES a další organizace.

ukončilo svou činnost nakladatelství PETROV, které bylo do té doby jedním z hlavních vydavatelů soudobé české poezie i prózy (Radka Denemarková, Jiří Kratochvíl, Marian Palla, Milan Ohnisko ad.) a ekonomicky se opíralo o komerčně úspěšné tituly Michala Viewegha. Nicméně jeho majitel Martin Pluháček své vydavatelské aktivity nezastavil. Zároveň totiž založil nakladatelství DRUHÉ MĚSTO, v němž s obdobnou vydavatelskou politikou, ovšem v omezenějším rozsahu pokračoval ve vydávání české beletrie (Ivan Wernisch, Michal Ajvaz, Irena Dousková, Michal Viewegh ad.). Nové nakladatelství ovšem nepokračovalo v organizování literárních akcí, jako byla setkání básníků na hradě Bítově či festival *Poezie bez hranic*.

Mezi nejprogresivnější nakladatele vydávající soudobou českou beletrii se během nultých let vypracovalo brněnské nakladatelství HOST. Do nového milénia vstoupilo se změnou právní subjektivitou a s názvem Host – vydavatelství, s. r. o. Vlastníky společnosti jsou od té doby Tomáš Reichel a Miroslav Balašík, později se stal společníkem Martin Stöhr. Host pokračoval v publikování soudobé české poezie, která stála na samém počátku této vydavatelské značky (J. H. Krchovský, Karel Křepelka, Vít Slíva, Petr Hruška, Martin Stöhr, Bogdan Trojak ad.) a postupně posiloval produkci prozaickou (např. Jan Balabán, Milan Kozelka, Roman Ludva, Jiří Hájíček, Eva Kantůrková, Kateřina Tučková) a vydávání překladových i původních literárněvědných titulů v edicích *Strukturalistická knihovna* a *Teoretická knihovna* (Miroslav Červenka, Jiří Trávníček, Pavel Janáček, Petr A. Bílek, Shlomith Rimmon-Kenanová, Antoine Compagnon, Alberto Manguel, Uri Margolin ad.). Ekonomickou stabilitu si nakladatelství zajistilo rozhodnutím vydávat čtenářsky atraktivní detektivní romány severských autorů (od roku 2008 především Stiega Larssona). Zájem o současnou poezii se nakladatelství pokusilo od roku 2009 stimulovat vydáváním ročenek *Nejlepší české básně*. Současně převzalo vydávání ediční řady kanonických děl národní literatury, České knihovny.

Podobnou strukturu vydávaných publikací si zachovalo také pražské nakladatelství TORST – v jeho případě se ziskovou částí produkce staly fotografické publikace (např. řada obrazových monografií Josefa Sudka). Torst nadále naplňoval záměr vydávat před rokem 1989 proskribované autory (Ivan M. Jirous, Pavel Zajíček, Jáchym Topol, Petr Placák, Ivan Binar, Edgar Dutka), mezi něž postupně vstupovala mladší generace (Jaromír Typlt, Petra Hůlová, Tomáš Zmeškal aj.). Splácení „edičních dluhů“ pokračovalo i po roce 2000 – například edicemi poválečných surrealistů (Vratislav Effenberger, Zbyněk Havlíček) či osobností českého literárního experimentu (Vladimír Burda, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová). Stablní součástí edičního plánu zůstaly práce českých literárních vědců (Aleš Haman, Vladimír Papoušek, Mojmír Grygar, Martin C. Putna ad.).

V edičním plánu nakladatelství TRIÁDA, řízeném Robertem Krumphanzlem, se ocitaly čtenářsky náročné prózy (Ivan Matoušek, Vladimír Binar, Pavel Kolmačka ad.) i básnické knihy (Jaromír Zelenka, Čan). Odborné texty z oblasti humanitních věd dostávaly příležitost v edici *Paprsek* (Přemysl Blažíček, Jan Lopatka, Petr Fidelius,

Václav Černý, Terry Eagleton ad.). Triáda se soustavně věnovala vydávání literárně-kritického díla Bedřicha Fučíka a Spisů Josefa Čapka.

Mezi beletrii, odbornou literaturu a náročné ediční projekty dělil svou nakladatelskou aktivitu rovněž podnik Jiřího a Filipa Tomášových – AKROPOLIS. Nad novou beletristickou produkcí však znatelně převažovaly odborně připravené soubory starších textů (např. souborné edice básnických sbírek Jiřího Gruši či Pavla Vernera). Výraznou pozici v produkci nakladatelství měla literární věda (Vladimír Just, Pavel Vašák, Jiří Brabec, Michal Bauer, Vladimír Papoušek ad.). Mimořádným edičním počinem byl projekt Dílo Jaroslava Seiferta (od 2001), Spisy Františka Langera či dílo Egona Bondyho. Značný čtenářský zájem vzbudilo třísvazkové vydání *Korespondence* Jiřího Voskovce s Janem Werichem. Literárněvědné tituly (a v menší míře i beletrii) vydává taktéž NAKLADATELSTVÍ ACADEMIA.

Stabilní pozici mezi českými nakladateli krásné literatury si držela brněnská ATLANTIS, v jejíž edici Poezie vyšly například knihy Petra Kabeše, Ludvíka Kundery, Miloše Doležala či Josefa Mlejnka a která přijala za svůj projekt Spisů Zdeňka Rotrekla. Kromě exkluzivní překladové prózy vydávala aktuální i starší díla českých prozaiků (Ludvík Vaculík, Pavel Švanda, Jana Červenková, Jan Trefulka) a nadále se mohla chlubit rolí výhradního českého nakladatele Milana Kundery.

Vedle bohaté produkce odborné literatury především z oblasti historických věd se vydávání soudobé české beletrie věnovalo nakladatelství PASEKA. Nadále vydávalo čtenářsky úspěšné knihy Petra Šabacha, divadelní hry Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka psané pro Divadlo Járy Cimrmana, čtenáři i kritikou vřídlně přijímané prózy a dramata Květy Legátové a u dětského publika ceněné knihy Pavla Šruta. Od roku 1999 v Pasece vycházelo druhé, doplněné vydání spisů Vladimíra Holana.

Vedle překladové i původní odborné historické produkce vydávalo nakladatelství ARGO nadále primárně překladovou beletrii, ale místo v edičním plánu našli i někteří čeští prozaici, jako například Emil Hakl, Miloš Urban, Tereza Brdečková, Martin Fendrych, David Zábranský či autor fantasy románů Pavel Renčín. Okrajově Argo vydávalo též soudobou českou poezii (Tomáš Míka, Ladislav Zedník).

V oblasti beletrie a humanitních věd drželo jádro svého edičního profilu nakladatelství DAUPHIN. Svou relativně exkluzivní produkci i toto nakladatelství začalo vyvažovat tituly s vyšší nadějí na ziskovost (ediční řada *Strictly commercial*). Mezi básnickými tituly se objevilo několik výrazných děl mladších autorů (Vít Janota, Tomáš T. Kůs, skupina *Fantasia*), prozaické produkci dominovala edice Spisy Vladimíra Körnera, v teoreticky zaměřené řadě *Studie* vycházely především překladové tituly, v menší míře práce českých literárních vědců (např. Petr Málek, Jan Wiendl, Václav Vaněk).

Dominantou produkce nakladatelství VĚTRNÉ MLÝNY byla soudobá dramatická tvorba (od roku 2002 edice *RozRazil – Současná česká hra*, v níž ročně vycházelo kolem deseti sešitů, a edice *Dramatické texty*, která vznikla v roce 1996 a v níž vyšly soubory dramát předních autorů, jako jsou Karol Sidon, Arnošt Goldflam, Antonín

Přidal, Lenka Lagronová ad.). Větrné mlýny příležitostně vydávaly i básnické knihy (J. H. Krchovský, Milan Ohnisko, Pavel Petr, Jiří Dynka). Od roku 2005 převzalo toto nakladatelství kulturní revue *RozRazil*. Od roku 2009 se věnuje též filmové produkci a postupně přibralo do svých aktivit i řadu nevydavatelských projektů, například festival Měsíc autorského čtení.

Pro zachování široké nabídky básnických titulů se ukázala jako nezbytný segment knižního trhu malá nakladatelství, jež sbírky básní vydávala bez ohledu na ekonomickou ztrátovost: například CHERM, OPUS a řada nakladatelství vzniklých po roce 2000: DYBBUK (2001), LITERÁRNÍ SALON (2007), PERPLEX (2007), PETR ŠTENGL (2009) ad. V roce 2002 bylo založeno nakladatelství FRA, které si rychle vybudovalo silnou pozici mezi vydavateli současné české poezie. Kmenovým autorem se stal Petr Borkovec, který s nakladatelstvím spolupracoval jako editor a podílel se na objevování mladých autorů (mj. Viktor Špaček, Jonáš Hájek, Jakub Řehák). V menší míře ve Fra vycházela též česká próza (Petr Měrka, Petr Král, Catherine Ébert-Zeminová). Stejnomená pražská kavárna s pravidelným cyklem autorských čtení se stala jedním z center literárního života.

LITERÁRNÍ CENY

V orientaci ve značně široké nabídce nových knižních titulů mají čtenářům pomáhat literární ceny. V letech 2001–2010 však bylo v České republice uděleno 74 literárních cen (včetně cen z literárních soutěží), vzniklo 28 cen nových, a zanikly pouze dvě.⁸ Z tohoto množství samozřejmě pouze některé ceny měly výraznější vliv na českou literární kulturu. Tento vliv lze „měřit“ jednak odborným renomé dané ceny, jednak schopností zaujmout masová média a propagovat soudobou beletrii před širokým publikem. Tento potenciál měly zejména dvě literární ceny: Státní cena za literaturu a Magnesia Litera.

STÁTNÍ CENA ZA LITERATURU, udělená s přestávkami od roku 1920, byla předávána především za celoživotní dílo, v menším počtu případů za aktuálně vydanou knihu. Během první dekády nového milénia byla cena jen výjimečně udělena autorovi mladšímu šedesáti let (např. Pavel Brycz za román *Patriarchátu dávno zašlá sláva* v roce 2004). Cena tedy fungovala spíše jako příležitost ocenit doyeny české literatury (Ludvík Vaculík, Zdeněk Rotrekl, Milan Kundera ad.) než jako zpráva o kvalitách aktuální literární produkce, která čtenářům pomůže orientovat se v široké knižní nabídce.

Podpořit a popularizovat literární díla z aktuální knižní produkce v několika kategoriích (próza, poezie, překladová kniha, nakladatelský počín apod.) si kladla za cíl

⁸ Sumarizace byla provedena prostřednictvím databáze Literární ceny provozované Ústavem pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. (online: <http://www.ucl.cas.cz/ceny/>). Nárůst počtu literárních cen nicméně není jevem izolovaným a odpovídá dlouhodobému nadnárodnímu trendu, viz např. kniha Jamese F. Englishe *Ekonomie prestiže. Ceny, vyznamenání a oběh kulturních hodnot* (Brno 2011).

MAGNESIA LITERA. Roku 2002 ji začalo udělovat občanské sdružení Litera, založené publicistou Pavlem Mandysem. Projekt této ceny byl od počátku veden marketingovou strategií akciové společnosti Karlovarské minerální vody a v jejím jádru se ocitl samotný ceremoniál předávání cen vysílaný Českou televizí. Trend k neintelektuálnímu, lidově sdělnému pojetí ceny však vyvolával u části spisovatelské veřejnosti odpor – například Petra Hůlová si v roce 2003 nepřišla pro cenu za objev roku z odporu k „televizaci“ a „popinizaci“ literatury.⁹ Přebujelost knižního trhu se promítla i do narůstajícího počtu přihlášených knih – v roce 2009 jich bylo celkově 323, z toho 68 jen v kategorii próza. Debatu o ceně Magnesia Litera v roce 2009 rozvířil zejména článek Miroslava Balaščíka (tou dobou již člena sdružení Litera) *Vzkaz z ghetta, nebo služba čtenářům?*, v němž zpochybnil dosavadní fungování ceny, především s ohledem na kýžený efekt zvyšování prodejnosti oceněných knih, který se nedostavoval v očekávané míře. Problém spatřoval Balaščík zejména ve volbě nominací, které by podle jeho názoru měly směřovat ke kvalitní mainstreamové literatuře, pro niž je tento typ ceny vhodný.¹⁰ Marek Vajchr ve své reakci nařkl Balaščíka ze snahy odepřít právo soutěžit o Magnesii Literu knihám jdoucím proti hlavnímu proudu¹¹ a Vladimír Pistorius zase zpochybnil relevanci Balaščíkem vyzdvihovaného pojmu mainstream a za hlavní problém Magnesie Litery označil složení jejich porot¹² (zástupci Obce spisovatelů a PEN klubu).¹³

Zaměření na uměleckou hodnotu si držela CENA JAROSLAVA SEIFERTA, udílená Nadací Charty 77, v jejíž komisi měli silnou pozici respektovaní literární vědci (Jiří Brabec, Jiří Opelík, Zdeněk Pešat, Pavel Janáček ad.) a renomovaní spisovatelé (Jiří Kolář, Miloslav Topinka, Ivan Wernisch, Karel Šiktanc ad.). Jejimi laureáty se ve sledovaném období stali například Miloslav Topinka, Ivan Martin Jirous, Michal Ajvaz, Jáchym Topol a další. Nadace Charty 77 rovněž v rámci svého hlavního projektu Konto Bariéry udělovala převážně za díla esejistické povahy CENU TOMA STOPPARDA, již finančně dotoval tento britský dramatik českého původu (cenu po roce 2000 získali Jiří Opelík, Martin Hlinský, Václav Jamek, Václav Cílek ad.). V etablování mladých autorů sehrávala pozitivní roli CENA JIŘÍHO ORTENA, kterou původně udělovalo naklada-

⁹ „Spisovatel potřebuje fanfáry“, *Lidové noviny* 16. 4. 2011, s. 28.

¹⁰ Srov. Balaščík, Miroslav: „Vzkaz z ghetta, nebo služba čtenářům? Rozpaky nad cenou Magnesia Litera“, *Host* 2009, č. 2, s. 22–29.

¹¹ Srov. Vajchr, Marek: „Zatím existuje třetí možnost: služba kvalitním knihám. K článku Miroslava Balaščíka v Hostu 2/2009“, *Host* 2009, č. 4, s. 25–26.

¹² Srov. Pistorius, Vladimír: „Odpovědnost vždy zůstane na porotě“, *Host* 2009, č. 6, s. 31–32.

¹³ Prestiž českých literárních cen neposílila ani aféra spojená s udělením Literární ceny Knižního klubu za rok 2009 domnělé vietnamské autorce Lan Pham Thi žijící v Čechách za román *Bílej kůň, žlutý drak*. Ukázalo se, že jde o mystifikaci, a k autorství se přihlásil prozaik Jan Cempírek. Nejen v tomto případě převážila nad kvalitami textu vůle poroty podpořit žádaný trend, v tomto případě multietnicitu soudobé české literatury.

telství Mladá fronta a již v roce 2009 převzal Svaz českých knihkupců a nakladatelů (po roce 2000 se držitelé stali např. Radek Malý, Marie Šťastná, Petra Hůlová, Petra Soukupová či Jan Těsnohlídek). Pro oblast literární a umělecké kritiky byla určena CENA F. X. ŠALDY, získaly ji zejména osobnosti z řad starších literárních kritiků (Jiří Opelík, Jiří Brabec) nebo literární kritik Jan Štolba. Své ceny udílely redakce literárních časopisů (CENA REVOLVER REVUE), spisovatelské organizace (CENA PEN KLUBU za celoživotní dílo, CENA KARLA ČAPKA), nakladatelé (LITERÁRNÍ CENA KNIŽNÍHO KLUBU) a řada dalších institucí.

LITERÁRNÍ PERIODIKA

TVAR vstoupil do nového milénia s novým šéfredaktorem Ondřejem Horákem, který časopis převzal od Lubora Kasala, jenž stál v jeho čele v letech 1993–2000. Záměrem nové redakce bylo zbavit *Tvar* akademické těžkopádnosti, do které časopis částečně upadl na sklonku devadesátých let (zejména praxí otiskovat konferenční příspěvky a podkladové studie pro *Dějiny české literatury 1945–1989*). S touto motivací byla pozměněna struktura časopisu a posílen podíl méně vážných rubrik. Nová podoba časopisu však brzy vyvolala polemické reakce. Svůj kritický postoj k insitnímu humoru, k nízké aktuálnosti obsahu i k nedostatečné redakční přípravě článků vyjádřil Michal Příbáň v článku *O tvaru Tvaru (i o tom uvnitř)*.¹⁴ Obranná reakce přišla nikoli ze strany aktuální, ale bývalé redakce – Božena Správcová hájila minulou i přítomnou podobu *Tvaru* zejména s odkazem na nuzné materiální podmínky, v nichž časopis existuje (nemožnost platit autorské honoráře, úzká redakce).¹⁵ Přesto *Tvar* stále patřil k hlavním platformám literárního života.

Od čísla 7/2005 se stal šéfredaktorem *Tvaru* opět Lubor Kasal, pod jehož vedením se profil časopisu ustálil na kompromisu mezi akademičností a zábavností. Pozornost si získala například polemika (od čísla 11/2005) mezi Pavlem Janouškem a Jiřím Kostečkou o budoucí podobě vyučování češtiny a literatury na středních školách: Janoušek poukázal na nebezpečný plán rozdělit maturitu z češtiny na povinnou část „český jazyk a komunikační výchova“ a část nepovinnou, literární.¹⁶ Kostečka mu oponoval a tvrdil, že je nutno brát ohled na žáky, kteří nedisponují talentem pro vnímání literárních textů.¹⁷ V roce 2008 proběhla diskuse o krizi české literatury, kterou ovšem inicioval stejnojmenný článek Štefana Švece otištěný v týdeníku *A2* (v *Tvaru* tuto diskusi zastupovaly reakce Pavla Janouška, Jakuba Vaníčka ad.). Na sklonku dekády se *Tvar* stal klíčovým médiem proměny literárního diskursu, kterou přinesly diskuse o potřebě obnovy relace mezi literaturou a společenskou a politickou

¹⁴ Příbáň, Michal: „O tvaru *Tvaru* (i o tom uvnitř)“, *Tvar* 2001, č. 13, s. 16.

¹⁵ Správcová, Božena: „O tvaru *Tvaru* ještě jednou“, *Tvar* 2001, č. 15, s. 6–7.

¹⁶ Srov. Janoušek, Pavel: „Antikostečka aneb Didaktické ptydepe“, *Tvar* 2005, č. 11, s. 6.

¹⁷ Srov. Kostečka, Jiří: „Jako koza petrželi“, *Tvar* 2005, č. 14, s. 6.

realitou. Rozsáhlá recenzní rubrika poskytovala široký informační a kritický přehled o aktuální knižní produkci. Jednotlivá čísla *Tvaru* byla doprovázena pravidelnou přílohou *Tvary*, v níž vycházely rozsáhlejší eseje, studie i beletristické texty.

Literární časopis HOST vstoupil do nového milénia v novém formátu. V roce 1999 opustil „sborníkovou“ podobu a přijal podtitul *Měsíčník pro literaturu a čtenáře*. Podstatná změna v profilu časopisu nastala od čísla 4/2001, kdy začala jako příloha uvnitř každého čísla vycházet *Světová literatura* (ujali se jí noví členové redakce Marek Sečkař a Luděk Janda ve spolupráci s poslední šéfredaktorkou stejnojmenné revue Annou Kareninovou). *Host* tak reagoval na stále silněji pocítovaný nedostatek kontaktu českého literárního prostředí se světovým děním.¹⁸ V roce 2004 zrušil *Recenzní přílohu* a místo ní zavedl obsažný recenzní blok v centrální části čísla. „*Máme za to, že především kritikou časopis našeho druhu ožívá. Kritika ve svých různých formách je jeho klíčovou součástí, tím, co mu dává smysl, a proto jí chceme poskytnout co nejdůstojnější místo,*“ zdůvodnil tento krok Marek Sečkař.¹⁹ Počínaje prvním číslem roku 2004 začal *Host* zveřejňovat rubriku Románový zápisník, jejímž výhradním autorem byl Jiří Trávníček. V krátkých glosách postupně formuloval své pojetí takzvaného středoevropského románu a v tomto fragmentárním způsobu psaní pokračoval v ročníku 2006 sloupkem Román. Nesoustavné poznámky. Nejednou svou ochotou ocenit čtenářsky méně náročná díla a naopak tendenci „demystifikovat“ všeobecně uznávané experimentální prózy vyvolal polemické reakce.²⁰ Na principu glos byla v témže ročníku založena rubrika rozhlasové redaktorky Jany Klusákové Knihovnička.

Výraznější proměnu grafické úpravy zažil časopis *Host* počínaje ročníkem 2008, kdy z obálky zmizely fotografické portréty osobností, s nimiž je v daném čísle veden hlavní rozhovor, a na jejich místo začaly být umísťovány výtvarné koláže Miroslava Huptycha. Koncepce časopisu se posunula směrem k tematické uzavřenosti textových bloků. K zásadní změně vzhledu i struktury časopisu došlo až s ročníkem 2009: větší důraz byl položen na zveřejňování drobných aktuálních zpráv z literárního života (rubrika Z-kraje), tematickou vyhraněnost jednotlivých čísel měla nově zajišťovat rubrika K věci, kde byly tištěny stati nesoucí zvolené téma čísla. O rubriku Čtenářský deník byla posílena příloha *Světová literatura*, věnovaná zprávám o knižních titulech, které zatím nevyšly v českém překladu. Jako vstřícný krok vůči čtenářům byla prezentována změna v recenzní rubrice, kterou bylo grafické znázornění recenzentova hodnotícího postoje pomocí různého počtu písmen „h“ otištěných v záhlaví

¹⁸ Podle slov šéfredaktora Miroslava Balaštika bylo záměrem nové přílohy „vytvořit další rovinu, z níž by bylo možné už nejen informovat o tom, co je zajímavého ve světové literatuře, ale také, jak se z této perspektivy jeví domácí literární tvorba“. Balaštík, Miroslav: „Editorial“, *Host* 2001, č. 5, s. 3.

¹⁹ Sečkař, Marek: „Editorial“, *Host* 2004, č. 1, s. 3.

²⁰ Např. Král, Petr: „K názorům Jiřího Trávníčka“, *Tvar* 2009, č. 1, s. 3.

recenze, tedy praxe běžná spíše v denících a mainstreamových časopisech. V letech 2006–2009 vycházela didakticky zaměřená samostatná dvouměsíční příloha *HOST DO ŠKOLY*, do níž přispívali zejména autoři z okruhu pražské Filozofické fakulty.

Nultou dekadou uzavřel časopis *Host* ročníkem, v němž byly postupně formou literárněhistorických studií popsány a rekapitulovány hlavní aspekty literatury devadesátých let (postmoderna, literární časopisy, manifesty, knižní trh ad.) a formou ankety Zlatá devadesátá se o retrospektivu pokoušeli sami spisovatelé (Svatava Antošová, Petr Maděra, Patrik Linhart ad.). V posledním čísle ročníku pak téma uzavřel Jiří Trávníček statí *Ve studených vodách svobody*, kde shrnul dění v české literatuře od roku 1989 až po rok 2009. Za podstatné rysy života české literatury po roce 2000 přitom označil prudký nárůst produkce knih, což způsobilo jak dezorientaci čtenářů na knižním trhu, tak velký tlak na nakladatele, kteří musí hledat strategie, jak obstát v situaci, kdy jsou knihkupectví přeplněna novými tituly.²¹

V ustálené podobě a s neměnnými hodnotovými postoji překročila rok 2000 *REVOLVER REVUE*. Do roku 2004 vycházela paralelně s *Revolver Revue* také její *KRITICKÁ PŘÍLOHA*,²² přinášející na rozdíl od samotného časopisu, který dával prostor především původním a překladovým beletristickým textům a esejům, kritické studie a recenze, rozhovory, dokumenty a *Couleur* určený pro glosy a komentáře. Zánik *Kritické Přílohy* vyvolal potřebu zasáhnout i do struktury rubrik samotné revue. Novou náplň získal především *Couleur*, který dosud byl zaměřen monograficky k jedné osobnosti výtvarného umění či literatury. Od roku 2005 se obsahem *Couleuru* staly kritiky, recenze, úvahy, referáty a glosy a *Revolver Revue* začala vycházet v rozšířené podobě jako čtvrtletník. Redakce časopisu začala vydávat knižní publikace v Edici RR (např. soubor kritik Michaela Špirita *Počátky potíží* nebo kniha Zbyňka Hejdy *Sny*), pořádat Večery *Revolver Revue* a nadále udělovala Cenu *Revolver Revue*.

Revue SOUVISLOSTI, vedená Martinem Valáškem, nadále sledovala svou koncepci stavby čísel kolem jednoho dominantního tématu. Tiskla původní i překladové studie, rozsáhlejší kritické reflexe, beletrii a recenze umělecké a odborné literatury (Jiří Zizler, Petr Boháč ad.). Dílčí změnou časopis prošel v roce 2002, když se původní podtitul *Revue pro křesťanství a kulturu* proměnil na sekulární *Revue pro literaturu a kulturu*. Grafickou podobu a strukturu rubrik revue ovšem změnila až v roce 2004: byl oslaben sborníkový ráz časopisu, který *Souvislosti* získaly důsledným lpěním na tematické ucelenosti čísel, a větší aktuálnost a časovost získal zveřejňováním rozhovorů a anket (např. anketa k tématu *Rádiová umění* v čísle 1/2009). V letech 2004–2009 na stánkách *Souvislostí* Martin C. Putna opět tiskl svůj *Zápisník*.

²¹ Trávníček, Jiří: „Ve studených vodách svobody“, *Host* 2010, č. 10, s. 33–38.

²² Už v roce 2001 zanikl *Kritický sborník*, který byl rovněž publikační platformou pro náročnou literární kritiku a filozofickou esejistiku.

Současná poezie zůstala hlavním tématem časopisu *Psí víno*. V roce 2007 došlo ke změně na postu šéfredaktora: Jaroslava Kovandu, který roku 1997 *Psí víno* založil, vystřídal Petr Štengl, což s sebou přineslo nejen změnu koncepce, ale i přestěhování redakce ze Zlína do Prahy. Pod Štenglovým vedením jednak zesílil intermediální aspekt časopisu (kontakt slovesného a výtvarného umění), jednak došlo k programové profilaci časopisu směrem k poezii experimentu, komunikativnosti a kritičnosti. Na zadní obálce časopisu byl tištěn krátký programní text, který předznamenal nadcházející diskuse o angažované poezii: „*Jsou nám blízké texty, které nutí hledat, texty, jež kladou otázky, co je poezie, jak, proč a s kým. Texty, které nejsou ověřené. Texty, které nejsou úzkostlivě kultivované a jejich nezřízená kultivovanost se naopak nebojí nastavit hranu. Texty autorů, kteří nepiší esteticky lhostejně. Kteří žijí a nepiší pro samo básnictví a jeho pochybný status z dob romantického génia, symbolistického proroka a modernistického autisty. Texty, které nechtějí pouze žvatlat a nebojí se zřetelně vyslovovat.*“²³ Vůle k proměně českého básnického diskursu byla silně přítomna také v provokativních příspěvcích Milana Kozelky²⁴ a v textech mladých básníků, kteří se posléze stali členy redakce (Jan Těsnohlídek ml., Ondřej Buddeus). Časopis nadále tiskl především současnou českou poezii, překlady básnických textů, texty slovenské, krátké prózy a recenze. Pravidlem se za Štenglova vedení stalo vydávání samostatných básnických sbírek jako příloh k číslům časopisu (např. sbírky Jana J. Nováka, Petra Prokúpk, Antonína Mareše, Jana Těsnohlídka ml.).

Rok 2001 znamenal také přesun redakce časopisu *WELES* ze severomoravského Třince (resp. Vendryně) do Brna. Podstatnější změna ovšem nastala s rokem 2004, kdy vedení redakce po Vojtěchu Kučerovi převzal Miroslav Chocholatý. *Weles* získal nový formát, profesionálně zhotovenou grafiku a opustil původní odlehčenou amatérskou stylizaci. Pod Chocholatého vedením se *Weles* proměnil v ambiciózní literární revue, která sice stále měla blíže k autorům (především básníkům) moravským než českým, ale zřetelně začala usilovat o nadregionální dosah. Akcentem na literární kritiku a studie o současné literatuře (Iva Málková, Miroslav Chocholatý, Marta Ljubková ad.) získal *Weles* poněkud akademičtější charakter, kromě poezie se na jeho stránkách postupně začala prosazovat i próza. V roce 2008 převzal post šéfredaktora Ondřej Slabý. Charakter časopisu zůstal zachován, větší akcent byl položen na tematickou sevřenost čísel (exilová literatura, literární Brno, východní inspirace a další tematická čísla).

Nadále vycházela ročně dvě čísla surrealistické revue *ANALOGON*, jež si držela svou ideovou orientaci i strukturu určovanou tematickým zaměřením čísel (např. Nonsens,

²³ „(1 x ANO) + (21 X NE) = x“, *Psí víno* 2010, č. 51, 3. strana obálky.

²⁴ Např. Kozelka, Milan: „Královské desatero. Pro pokračující začátečníky a začínající pokročilé“, *Psí víno* 2008, č. 45, s. 2-3.

absurdita – blbost, banalita; Film a imaginace & Černá a bílá jezera; Fetišismus; Mezi avantgardou a postmodernou...? ad.). Kontakt s aktuálním literárním děním udržoval časopis prostřednictvím nové rubriky Časovosti. Redakce vydávala knižní publikace v Edici Analogonu (Alena Nádvorníková, Jan Gabriel, Jan Kohout ad.). Nová čísla revue byla představována na *Večerech Analogonu*, které se nejprve konaly v Dejvicském divadle a od roku 2002 v Divadle Komedie: večery měly podobu komponovaných pořadů složených z divadelních skečů, scénického čtení a filmových projekcí.

Revue LABYRINT setrvala u tematických čísel s dílčím podílem literatury (dále výtvarné umění, film a divadlo). Zpočátku revue obsahovala rubriku literárních recenzí a *Praktickou přílohu*, kde byly tištěny přehledy vydaných knih řazené po nakladatelstvích. V roce 2005 v literární části začínají výrazně dominovat překlady světové literatury, původní česká beletrie je nově řazena do rubriky Česká literatura a další texty a zcela zaniká samostatná rubrika literárních recenzí.

V roce 2003 obnovil Jaroslav Erik Frič vydávání časopisu Box, který v jeho vydavatelství Vetus via vycházel v letech 1992–1998. Specifikou časopisu byla pravidelná hudební příloha (CD). Duchovní orientace časopisu byla zachována a hned v prvním čísle obnoveného *Boxu* dostala značný rozsah anketa Co je spirituální literatura? *Box* ovšem nezůstal stranou dobových témat, o čemž svědčí anketa O národě, svědomí a „svědomí národa“ (číslo 5/2005), jež korespondovala se soudobým vzestupem diskusí o společenské roli literatury a spisovatelů. Vyšla ovšem pouze čtyři čísla a v roce 2006 vydávání *Boxu* opět ustalo.

Revue PANDORA vycházela v letech 1998–2005 jako časopis vydávaný studenty katedry bohemistiky Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně. Počínaje rokem 2006 se ovšem *Pandora* změnila v reprezentativní revue s profesionální grafickou úpravou a s beletristicko-odborným obsahem určeným tematickými čísly reflektujícími aktuální trendy v humanitních vědách (Hra; Experiment; Vyprávění; Filmová adaptace; Paměť ad.). Vedle šéfredaktorky Kateřiny Toškové se členy redakce stali literární vědci Jiří Koten a Jan Tlustý, básníci Radek Fridrich a Olga Stehlíková a prozaik Martin Fibiger. Časopis zcela neopustil svou severočeskou situovanost, ale zároveň získal celostátní dosah.

LITERÁRNÍ NOVINY, obnovené na počátku devadesátých let a vědomě navazující na literaturu šedesátých let, byly širokou českou veřejností zpočátku vnímány jako klíčové literární médium, shromažďující množství výrazných autorských osobností. Po celá nultá léta nového milénia se však zmítaly v nejistotách a procházely výraznou názorovou proměnou. Rok 2000 překročily s Jakubem Patočkou na postu šéfredaktora, pod jehož vedením ztratily své literární zaměření a staly se především publikační platformou politických komentátorů. Po přechodu vydavatelských práv na společnost Litmedia (od čísla 21/2009) opustila list většina redaktorů bývalé Patočkovy redakce, která se neztotožnila s plánovanými změnami v koncepci listu a také odmítala spolupracovat s lidmi v minulosti údajně spojenými s komunistickými

tajnými službami.²⁵ Díky nové redakci získali představitelé normalizační literatury sedmdesátých a osmdesátých let (vedle *Divokého vína* a *Obrysu-Kmene*) další publikační příležitost. V případě *Literárních novin* (především těch, které vedl Jakub Patočka) tak šlo o první výrazný průnik literární a politické kultury po listopadu 1989, ještě spíše o jejich konflikt. Ukázalo se, že stranické pojetí politiky je pro většinu literární obce nepřijatelné, respektive není podobou politické aktivity, která by mohla být slučitelná s aktivitou literární a uměleckou. Relace mezi literaturou a politikou stála v tento okamžik stále ještě na konfliktním bodu „buď – anebo“.

O sebevědomý pohled kulturního časopisu na společenská a politická témata specificky literární a uměleckou optikou se pokusil nový týdeník A2, který vznikl v roce 2005 (šéfredaktorkou byla Libuše Bělunková). Jeho redakci zpočátku tvořili bývalí redaktori *Literárních novin*,²⁶ kteří je opustili kvůli nesouhlasu se způsobem Patočkova vedení listu. V koncepci nového týdeníku hrála důležitou roli politika, ale na rozdíl od jejího stranického chápání, které bylo blízké *Literárním novinám*, část redakce A2 preferovala spíše pojetí aktivistické či anarchistické (tematizace boje o veřejný prostor, squattingu apod.). Po letech programového rozpojování diskurzu umění a politiky přišla A2 s plánem sledovat soudobou politiku optikou kultury a umění. Nonkonformní image časopisu byla podporována reklamními slogany typu „Jediný časopis pro pankáče i akademiky“. Týdenní periodicitu se podařilo udržet do konce roku 2008, od roku 2009 vychází A2 jako čtrnáctideník. Redakce spolupracovala s autorským okruhem, který byl do té doby spojen především s *Literárními novinami* (Marie Langerová, Karel Hvizďala, Jiří Zizler, Michala Lysoňková, Miloš Doležal, Marta Ljubková, Jiří Pechar, František Knopp, Lenka Jungmannová ad.). Recenzní rubrika byla koncipována jako sada minirecenzí o rozsahu jednoho odstavce, zevrubnou recenzi získala v čísle mnohdy pouze jedna beletristická kniha (rubrika Recenze týdne). Jednotlivá čísla byla budována kolem osy tvořené hlavním tématem, jímž se však literatura stávala velmi zřídka.²⁷ Od roku 2008 se literatura objevovala mezi vůdčími tématy časopisu poněkud častěji. A2 – na rozdíl například od *Tvaru* – věnovala více pozornosti

²⁵ „Nezávislé noviny nelze vydávat z peněz a pod vedením lidí s pochybnou minulostí – než to, volí redakce hromadný odchod. Aby pak jednou nemusela tvrdit jako redakční agenti: taková už byla doba, vy jste to nezažili.“ Stropnický, Matěj: „Literárních novin se chopili pánové bohatí i na estébáckou minulost“, *iDnes.cz*, online: http://zpravy.idnes.cz/literarnich-novin-se-chopili-panove-bohati-i-na-estebackou-minulost-115/kavarna.aspx?c=A090521_124339_kavarna_bos [přístup 4. 12. 2013]

²⁶ Libuše Bělunková, Jiří Cieslar, Filip Pospíšil, Jiří Růžička, Lukáš Rychetský, Aleš Stuchlý, Jan Machonin a editorka Věra Becková. Do nového týdeníku dokonce přešla i technická část redakce (grafik, sazeč, sekretářka).

²⁷ Mad'arská literatura, 3/2006; Ezra Pound / Philip Roth, 9/2006; weblogy, 15/2006; L. F. Céline, 35/2006; Zadie Smithová, 44/2006; Malý český nakladatel, 6/2007; Literatura socrealismu 22/2007; Witold Gombrowicz, 42/2007; Myšlení o literatuře, 48/2007; Migrační literatura 50/2007; Finská literatura 2/2008; Konstantin Biebl 1951, 6/2008.

mezinárodním přesahům literárního života. Současná česká literatura a její kritická recepcce se na stránkách A2 ocitla v těsném kontaktu s referáty o progresivních trendech ve výtvarném umění, hudbě a dalších odvětvích kultury a umění a dostala se také do konfrontace s aktualitami z jiných evropských literatur.

Periodikem, jež nacházelo odezvu víceméně pouze v uzavřeném okruhu svých příznivců, byly HALÓ NOVINY, vydávané Komunistickou stranou Čech a Moravy. V jejich rámci vychází příloha OBRYS-KMEN, do níž přispívali zejména někdejší normalizační literáti a kritici (Karel Sýs, Michal Černík, Milan Blahynka, Štěpán Vlašín ad.) a v menší míře i autoři mladší (např. Pavel J. Hejátko). *Obrys-Kmen* měl navíc svou vlastní internetovou přílohu *Dlaň*, zveřejňující původní beletrii ideově spřízněných autorů. Okruh *Obrysu-Kmene* však setrval na okraji soudobé literární kultury, mnohdy značně vyhocené a jednostranné soudy nad soudobým fungováním českého literárního života zůstávaly bez jakékoli odezvy.

Beletrii se věnovaly také literární přílohy celostátních novin. Deník PRÁVO v pravidelné čtvrtední příloze SALON o rozsahu jednoho novinového dvoulistu přinášel texty beletristů (pravidelné sloupky Pavla Šruta, příspěvky Jaroslava Rudiše, rubrika Literatur@ Jakuba Šofara glosující webové stránky s literárním obsahem, ukázky ze vznikajících básnických a prozaických knih – např. Eva Kantůrková, Pavel Rajchman ad.) a levicových, ale demokraticky smýšlejících intelektuálů (Jan Keller, Václav Bělohradský, Jiří Pehe). Od roku 2009 se ovšem *Salon* zredukoval na tři novinové strany, čtvrtá strana dvoulistu byla nově obsazena rubrikou Umění, výrazně tak ubylo místa pro beletristické příspěvky. Od srpna 2010 začala vycházet literární příloha časopisu RESPEKT, která byla naopak zaměřena výhradně na texty beletristické.

Salon byl jedinou čistě literární přílohou velkých českých deníků, literatura však získávala příležitostně prostor také v sobotní příloze *Mladé fronty Dnes* VÍKEND, která obsahovala oddíly Scéna a Kavárna, věnované kulturním tématům. Víkendová příloha *Lidových novin* ORIENTACE bývala zčásti rovněž věnována literatuře, její články – ve srovnání s jinými deníky – byly rozsáhlejší a většinou i konciznější. Značnou pozornost si získala tradiční anketa Kniha roku, v níž vybrané osobnosti kulturního života oceňovaly a komentovaly nejzdařilejší literární díla. HOSPODÁŘSKÉ NOVINY neměly samostatnou kulturní přílohu, ale v pátečním vydání byla kulturní rubrika rozšířena o jednu stranu, která byla obsazována nejčastěji rozsáhlejší knižní recenzí. Otázku, nakolik pomáhají kulturní rubriky českých deníků v orientaci na přehlcleném knižním trhu, si položil Jan Němec v článku *Literatura v novinách. Jak čtyři hlavní deníky píší o literatuře?: „Přinejmenším posledních deset let jsou patrné dva trendy: ústup literatury z novin a ústup novin ze slávy.“*²⁸

²⁸ Němec, Jan: „Literatura v novinách. Jak čtyři hlavní deníky píší o literatuře“, *Host* 2010, č. 3, s. 36.

MEDIÁLNÍ ZMĚNA

Role internetu²⁹ při formování soudobé literární kultury sílila pozvolna – a právě až s počátkem nového milénia dosáhla takové intenzity, že si ho nemohla nevyšimnout také vůdčí literární periodika. V roce 2001 proběhlo na stránkách literárních časopisů hned několik anket, v nichž byli spisovatelé dotazováni na svůj vztah k internetu a na perspektivy tohoto média pro soudobou literaturu. Ze zmíněných anket ovšem vyplývá, že pro většinu oslovených spisovatelů byl i v roce 2001 velkou neznámou.³⁰ Rozpětí soudobé literární recepce internetu od skepse a obav o knihy a čtení až k nadšenému vizionářství budoucí, nové podoby literárního světa je dobře patrné na tematickém bloku Literatura a internet, který byl otištěn v časopisu *Host* (číslo 3/2001). Po úvodním článku Petra Minaříka *Konec literatury v on-line přenosu?* plném zklamání nad nivelizací literárních hodnot na internetu následuje naopak nadšenecké pojednání Miroslava Vejľupka *Zkušenosti a vyhlídky české internetové literatury*. Blok završuje anketa, v níž byli na své publikační a čtenářské zkušenosti na internetu dotázáni soudobí spisovatelé – většinou ti, kteří o literární možnosti internetu již dříve projevíli zájem (Stradický, Šanda, Trojak, Zapletal ad.).

LITERÁRNÍ SERVERY A GENERACE Y

Na počátku tisíciletí se ankety vesměs minuly s hlavními nositeli mediální změny, s nejmladší generací autorů, kteří dosud nepublikovali jinde než na internetu. V českém prostředí se rozvinul fenomén literárních serverů, tedy webových aplikací, které umožňují komukoli bez výraznějšího omezení publikovat své literární pokusy. Primárně slouží pro prezentaci amatérské literární tvorby. Mezi nejstarší a nejužívanější literární servery patří PÍSMÁK, který funguje od roku 1997, v roce 1999 vstoupil do literárního prostoru server TOTEM, v následujících letech se objevila ještě řada dalších serverů, například LITERRA, LITER.CZ, BLUE WORLD či EPIKA. Vzestup zájmu

²⁹ Československo bylo k internetu připojeno v roce 1992, běžnou součástí životní praxe – včetně života literatury – se stává zhruba o deset let později. Kořeny českého literárního internetu spadají do let 1995–1997, na sklonku devadesátých let byl ovšem v literárním prostředí vnímán jako doména blouznivců, snilků či provokatérů. Dokládá to nechápavá, nebo spíše mizivá recepce neoavantgardních internetových aktivit Petra Odilla Stradického ze Strdic či mezinárodní konference *Softmoderne – Literatur im Netz*, která proběhla v pražském Goethe-Institutu v roce 1998, ovšem česká literární periodika si jí vůbec nepovšimla.

³⁰ Na otázku *Literárních novin* „Jaký máte vztah k žánru internetové literatury?“ odpověděla tehdy Daniela Hodrová slovy: „Internetovou literaturu neznám, ne že bych se tomu vyhýbala, ale nemám doma internet a ani ho neplánuji.“ Poněkud snazší byla tato otázka pouze pro Ondřeje Neffa, nadšeného propagátora internetu a vydavatele elektronického časopisu *Neviditelný pes*: „Místo čehosi technicky chladného jsem objevil intimní lidský prostor. [...] Objevuji zde souvislý proud jakéhosi anonymního lidového vyprávěčství.“ „Dvě otázky“. Přispěli Daniela Hodrová, Jiří Stránský, Marek Vajchr, Ondřej Neff, Ivan O. Štampach, Joachim Dvořák, Zdenko Pavelka, *Literární noviny* 2001, č. 39, s. 10.

o literární servery lze dokumentovat vývojem návštěvnosti webu Písmák, jež od roku 2000, kdy ho denně navštívilo 400 uživatelů, strmě stoupala až na 2800 návštěvníků denně v roce 2011.

Nahlíženo z hlediska převažující literární kvality byly tyto publikační a komunikační platformy marginálním jevem. Specifikem literárních serverů přitom je, že se zcela vymykají literárněkritické reflexi v tradičním slova smyslu a literární činnost otevřeně prezentují jako „masovou“ volnočasovou aktivitu. V průběhu několika málo let se ovšem literární fóra stala základním prostředím, jehož prostřednictvím nejmladší literární generace vstupuje do literární komunikace. Mezi debutanty přicházejícími z internetových fór jsou držitelé prestižních literárních ocenění, jejich knihy fungují zcela samozřejmě v oběhu tištěné literatury a jsou oceňovány respektovanými recenzenty (např. Jonáš Hájek či Jan Těsnohlídek ml.). Po spuštění české varianty sociální sítě Facebook v roce 2008 se význam literárních serverů pro literární komunikaci relativizoval. Přestaly být vnímány jako jediný a typický příklad využití demokratického publikačního prostoru a staly se jednou z řady komunikačních forem (nezřídka jsou autoři aktivní paralelně na literárních serverech, Facebooku, píší vlastní blog, přispívají do internetových časopisů apod.).

V letech 2008–2009 získali provozovatelé a přispěvatelé literárních serverů relativně vysoké sebevědomí a začali zejména poezii publikovanou na literárních serverech prezentovat jako součást soudobé literatury rovnocennou s tiskem vydávanými texty, nebo naopak jako unikátní a novátorský typ literatury. Pozice literárních serverů v soudobé literární kultuře se vyjasňovala také prostřednictvím polemik. Polemické reakce vyvolal článek Karla Pioreckého *Kde začíná současnost*, v němž autor analyzoval specifickou komunikační praxi literárních serverů a její přesahy do tištěných literárních médií.³¹ Básník Jonáš Hájek (a v podobném duchu i jiní) ve své polemické reakci vyjádřil názor, že literární servery nejsou vlastně ničím výrazně nové a že se neliší od tištěných periodik a knih obvyklým poměrem kvalitních a nekvalitních příspěvků: „*Jediné skutečné novum je ona ,radikální demokratizace autorství‘, kterou lze chápat i pozitivně (aspoň se dočasně odloží hra na elitářství).*“³²

INTERNETOVÉ ČASOPISY

S rokem 2000 vstoupilo do českého literárního života hned několik nových periodik,³³ která neusilovala o tištěnou podobu a přijala digitální médium jako plnohodnotný způsob existence. DOBRÁ ADRESA (od roku 2000) vycházela ve formátu PDF

³¹ Piorecký, Karel: „Kde začíná současnost? O současné české poezii“, *Tvar* 2008, č. 20, s. 6.

³² Hájek, Jonáš: „Nakažení?“, *Tvar* 2008, č. 21, s. 3.

³³ Nejstarší český internetový literární časopis *Texty* ovšem vychází už od roku 1995.

a každé číslo připravila, jako by šlo o podklad pro tištěný časopis (jehož výroba by byla značně finančně nákladná). *Dobrá adresa* se stala ekvivalentem tištěných literárních periodik i personálním obsazením redakce, v níž se vystřídal osobnosti známé z etablovaných tištěných časopisů (Radim Kopáč, Vladimír Novotný, Kateřina Rudčenkova, Jakub Šofar ad.). Technologickou strukturu webové stránky naopak přijal za svou časopis *ILITERATURA.CZ* (od roku 2000). Časopis rezignoval na tradiční princip periodicity a je aktualizován průběžně, hlavní prostor má recenzní rubrika. Na rozdíl od většiny českých literárních časopisů *iLiteratura.cz* začala sledovat soudobou literaturu v širokém záběru jazykových oblastí včetně těch marginálních (např. bosenská, perská či islandská literatura) a přinášet recenze i na knihy dosud v českém překladu nevydané. Tradiční strukturu literárního časopisu ve své koncepci již zcela potlačil PORTÁL ČESKÉ LITERATURY, který roku 2004 začalo na internetu provozovat Ministerstvo kultury ČR. Jeho primárním úkolem se stalo průběžné informování o literárním dění v České republice s důrazem na propagaci české literatury v zahraničí. Zprvu se však na tomto webu mísily texty věcně informující o knižních novinkách a literárních akcích se značně hodnotově vyhocenými recenzemi. Toto hybridní zaměření skončilo v březnu 2009 s odchodem Radima Kopáče z pozice šéfredaktora a přesunem *Portálu české literatury* pod správu Literární sekce Institutu umění – Divadelního ústavu.

Vedle těchto profesionálně koncipovaných a redigovaných časopisů působila na české literární scéně po roce 2000 celá řada časopiseckých titulů vzniklých z amatérského nadšení a vstupujících do literárního života s mnohem nižšími ambicemi. Jejich historie je mnohdy velmi krátká: v letech 1998–2007 vycházel *Magazín o literatuře, poezii, názorech a o lidech* TRAMVAJ NAČERNO, který představoval jakýsi hybridní úvar na pomezí amatérského literárního serveru (publikačního prostoru otevřeného všem) a profesionálního časopisu (časopisu bylo přiděleno ISSN); mezi lety 2001 a 2009 nepravidelně vycházel OBŠŤASTNÍK, v letech 2001 až 2005 POETIKON – oba kombinovaly aktuální (převážně amatérskou) tvorbu s texty literárních klasiků (František Gellner, Jaroslav Seifert ad.); od roku 2004 vychází čtvrtletně *Literární almanach on-line* WAGON, jehož záměrem je sblížit autory začínající a zkušené (z nich ve *Wagonu* publikovali například Jaromír Typlt, Petr Hruška, Kateřina Rudčenkova ad.).

Osud internetového periodika však čekal i některé časopisy, které dosud vycházely tiskem, ale z ekonomických důvodů přešly do digitální podoby. Od roku 2001 vychází pouze na webu *Patafyzický občasník* CLINAMEN, který se ovšem po čtyřech letech vrátil zpět do tištěné podoby. Byl to případ i olomoucké revue ALUZE, která do internetové podoby přešla v roce 2007. Nadále si však zachovala svůj profil, tvořený zejména překladovými i původními literárněteoretickými statěmi a progresivními beletristickými texty. Kompletní čísla časopisu začala být počínaje zmíněným ročníkem poskytována čtenářům zdarma. Šéfredaktoru

Jiřímu Hrabalovi se podařilo udržet vysoký standard redakční přípravy časopisu i v digitální verzi a přitom neztratit autorský okruh významnou měrou tvořený literárními vědci působícími na českých a moravských akademických pracovištích (Milan Exner, Michal Bauer, Erik Gilk, Karel Komárek, Petr Holman, Tomáš Kubíček, Petr Kořátko ad.).

Možnosti relativně snadno a levně vydávat literární časopis na internetu využili ovšem někteří vydavatelé také k návratu starých, již řadu let nevycházejících časopiseckých titulů. Ludvík Hess v roce 2002 obnovil časopis *DIVOKÉ VÍNO*, který v tištěné podobě vycházel mezi lety 1964–1972. Vytvořil tak publikační příležitost jak pro nezavedené mladé autory, tak pro autory známé svou aktivitou v době normalizace (Karel Sýs, Jiří Žáček, Jaroslav Holoubek, Petr Cincibuch ad.). V témže roce se básník Bogdan Trojak pokusil v internetové podobě obnovit časopis *LUMÍR*, projekt ovšem skončil necelý rok poté. Časopis byl doplňován průběžně a během své krátké existence stačil přinést zejména několik kvalitně redakčně zpracovaných rozhovorů s osobnostmi české poezie (Egon Bondy, Ludvík Kundera, Petr Odillo Stradický ze Strdic ad.). Poměrně krátkou existenci měla také *POSTMODERNÍ REVUE*, kterou na internetu v letech 2003–2005 vydávali Lubor Kasal a Božena Správcová, bývalí redaktori časopisu *Tvar*.

TVŮRČÍ A MARKETINGOVÉ VYUŽITÍ WEBU

Sbližování autorské a čtenářské pozice, k němuž interaktivní médium nevyhnutelně vedlo, přineslo i pokusy o tvůrčí využití internetu, které byly někdy až bombasticky prezentovány jako zásadní literární inovace. V devadesátých letech se s možnostmi internetu experimentovalo v rámci umělecky ambiciózních projektů (hypertextový román *Město* Markéty Baňkové či *HyperHomer* Petra Odilla Stradického ze Strdic), nultá léta nového tisíciletí přenesla princip kooperace autora a čtenářů i do oblasti literatury usilující o široký ohlas čtenářského publika. Michal Viewegh v projektu *Blogový román* (na www.idnes.cz od srpna do prosince 2009) vyzval čtenáře, aby společně s ním psali román na pokračování. Internet tak vnesl do literární komunikace posun pozic autora a čtenáře. Digitální médium bylo v tomto případě dokonale marketingově využito ve prospěch komerčního autora, sponzora soutěže i zpravodajského webu.

Nejčastějším způsobem interakce s novým médiem v nultých letech zůstávalo právě propagační a marketingové využití internetu. Nárůst osobních webů a blogů prezentujících literární aktivity českých spisovatelů byl markantní. Charakteristické přitom je, že se díky těmto novým komunikačním příležitostem spisovatelé částečně emancipovali z absolutního vlivu nakladatelů a vydavatelů a začali se čtenáři komunikovat také samostatně. Osobní weby či blogy tak otevřely publikační prostor, který by v tištěných médiích nemohl být autorům z důvodů rozsahových i technologických poskytnut.

LITERÁRNÍ KRITIKA

V nultých letech nového tisíciletí byla hojně kritizována úroveň české literární kritiky. Propírána byla mimo jiné také pro bující praxi „recyklování“ nakladatelských reklamních anotací, které se v některých případech objevovaly jen v lehce pozměněné podobě v recenzních rubrikách českých periodik: „*Na fakt, že se v denících tisknou prodloužené anotace dodané nakladatelstvím, jsme si už dávno zvykli. Ostatně nic jiného ani není možné čekat: masová média jsou z podstaty orientována na široké publikum, které si přeje být utvrzováno ve svém nikterak kritickém hodnotícím měřítku,*“³⁴ konstatoval Jiří T. Král. Jako zásadní problém soudobé literární kritiky byla pocítována především její personální krize. Pouze menšinu plochy recenzních rubrik zaplňovaly texty literárních kritiků, kteří si v předchozích obdobích stačili získat respekt a odborné renomé. Vliv na tento stav měla také nestabilní ekonomická situace literárních časopisů, které buď neplatily honoráře vůbec, nebo pouze v symbolické výši.

Ještě na sklonku devadesátých let se uzavřela literárněkritická i životní dráha JOSEFA VOHRYZKA (1926–1998). V roce 2006 bilancoval svou literárněkritickou činnost MICHAEL ŠPIRIT (* 1965) v knižním souboru *Počátky potíží*. V mnohem menší míře oproti předchozí dekádě publikoval literární kritiku také někdejší hybatel diskusí a polemik MARTIN C. PUTNA (* 1968). Odmlčel se PETR CEKOTA (* 1975), v předchozí dekádě hojně publikující katolicky orientovaný mladý kritik. Na rozdíl od devadesátých let literárněkritické články téměř nevydával JAN LUKEŠ (* 1950), věnující se televiznímu literárnímu magazínu 333. Na roli moderátora rozhlasového pořadu *Kritický klub* omezil svou literárněkritickou činnost PAVEL JANÁČEK (* 1968). Střední generaci literárních kritiků oslabil rovněž odklon PETRA A. BÍLKA (* 1962) od pravidelného recenzování básnických a prozaických knih.

Z nejstarší generace literárních kritiků, kteří si své jméno vybuodovali už v šedesátých letech, u pravidelné recenzní práce naopak setrval MILAN JUNGSMANN (1922–2012), jenž na stránkách *Nových knih*, *Literárních novin*, *Mostů* či *Tvaru* sledoval zejména soudobou českou prózu. S vysokou frekvencí přispíval do recenzních rubrik časopisů i deníků ALEŠ HAMAN (* 1932), který hodnotil zejména českou prózu a také české i překladačové literárněvědné publikace (výbor z jeho literárních kritik psaných po roce 1990 vyšel v roce 2001 pod názvem *Prozaické surfování*). Prózu rovněž systematicky hodnotil (především na stránkách *Respektu* a *Týdeníku Rozhlas*) VLADIMÍR KARFÍK (* 1931). V pravidelné rubrice *Katolického týdeníku* *Kniha*, kterou byste neměli přehlédnout recenzoval JAROSLAV MED (* 1932) především spirituálně zaměřenou beletristickou produkci.

V týdenících a denících se literární kritice soustavně věnovali zejména JIŘÍ PEŇÁS (* 1966, nejprve *Týden*, posléze *Lidové noviny*), který v roce 2002 vydal knižní výbor

³⁴ Král, Jiří T.: „Kopání do mrtvol. Česká literární kritika L. P. 2008“, A2 2008, č. 13, s. 8.

ze své literární publicistiky *Deset procent naděje*, a JOSEF CHUCHMA (* 1959, *Mladá fronta Dnes*). K hojně publikujícím kritikům střední generace patřil PAVEL JANOUŠEK (* 1956), který zejména v pravidelné rubrice *Tvaru* či v časopisu *Host* (ať už pod vlastním jménem, pseudonymem Alois Burda či jako Eliška F. Juříková) mapoval soudobou českou prózu. Od hravého a s principem mystifikace pracujícího způsobu literární kritiky se Pavel Janoušek poněkud odklonil po roce 2009, kdy odtajnil své pseudonymy a vydal knižní soubor svých recenzí *Hravě i dravě. Kritikova abeceda*, který navázal na jeho předchozí knihy *Time-out* (2001) a *Poslední súd* (2001, pod pseudonymem Alois Burda). K hodnocení prozaické tvorby se postupně přiklonil také JIŘÍ TRÁVNÍČEK (* 1960), který se v předchozí dekádě literárněkriticky věnoval zejména poezii. V hodnocení prozaických děl akcentoval sdělnost, čtenářskou přístupnost a přikláněl se k ideálu takzvaného kvalitního mainstreamu. K nejčastěji publikujícím kritikům nadále patřil VLADIMÍR NOVOTNÝ (* 1946), byť se četnost jeho kritických příspěvků v literárních periodikách oproti předchozí dekádě lehce snížila a zčásti přesunula na stránky regionálních tiskovin (*Plž*). Výbor z Novotného recenzí a doslovů vyšel knižně pod titulem *Ta naše postmoderna česká* (2008), který – jak naznačuje už název – zachycuje kritikovo systematické pozorování českého literárního postmodernismu. JIŘÍ ZIZLER (* 1963) po roce 2000 zintenzívil svou literárněkritickou činnost, přispíval do *Literárních novin*, později do *A2* a *Souvislostí*, kde měl od roku 2007 pravidelnou rubriku Bagately (poezie i próza). Charakteristickým archaizovaným jazykem psal četné recenze na soudobou (přednostně ovšem spirituálně orientovanou) poezii IVO HARÁK (* 1964), přispívající do širokého spektra literárních periodik. Především básnickou produkci zvláště na stránkách *Hosta*, *Literárních novin* a *A2* hodnotil také JAN ŠTOLBA (* 1957), který byl spolu s Ivem Harákem součástí stále silnějšího proudu kritiků-básníků, jejichž kritická hodnocení vyrůstala z konfrontace četby s vlastní autorskou poetikou (patrné je to na knižním souboru Štolbových recenzí a článků *Nedopadající džbán*, 2006). MAREK VAJCHR (* 1965) dal svou literárněkritickou tvorbu, publikovanou zejména v *Revolver Revue*, k dispozici rovněž formou knižního souboru (*Vyložené knihy*, 2007).

Z nejmladší generace s vysokou frekvencí od sklonku devadesátých let přispíval do denního tisku i do literárních časopisů recenzemi RADIM KOPÁČ (* 1976), jehož vyhocené soudy vyvolaly nejednu polemickou reakci (viz knižní soubory jeho článků *Pomalá slunce hlasů*, 2005, a *Hvizd žlutého inkoustu /a facka/*, 2003). I v této generační skupině se přitom kritice hojně věnovali básníci s vlastními autorskými ambicemi (Jakub Chrobák, Michal Jareš, Simona Martínková-Racková ad.). Obdobný problém v široké skupině mladších kritiků zaměřených na prózu nenastával, neboť ji utvářeli především literární badatelé a historici rozmanitého zaměření (Erik Gilk, Petr Hrtánek, Alena Fialová ad.). Menší část mladé literární kritiky začala akcentovat společenskou roli literatury (Jakub Vaníček, Karel Piorecký).

Nespokojenost se stavem české literární kritiky se výrazně projevila v roce 2008, kdy nejprve ostře odsoudil klientelistické praktiky soudobých literárních kritiků v časopisu *A2* Petr A. Bílek článkem *Udělej si sám. O sebeukájení dnešních literárních kritiků*³⁵ a posléze v téměř listu sumarizoval slabiny české literárněkritické scény Jiří T. Král statí *Kopání do mrtvol. Česká literární kritika L. P. 2008*. Král vyšel od problému personální krize: „*Smysluplnou recenzi na knihu umí u nás napsat maximálně tucet lidí. Protože však počet jejich recenzí neodpovídá počtu státem placených stránek literárních časopisů, pochoduje před čtenářovými zraky armáda průměrných, vedle jejichž textů je ruská tajga kvetoucí zahrada.*“³⁶ K dalším slabinám české kritiky řadil opatrnost při formulaci hodnotícího soudu či jeho ambivalentnost, nesrozumitelnost, jazykovou zaumnost, upozornil také na vzájemné recenzování kamarádů a také na strach kriticky hodnotit respektovaného autora. Místo promyšlené a koncepční práce našel Král u soudobých recenzentů pouze samoúčelnou produkci textů.

Nedobrý stav české literární kritiky vedl Obec spisovatelů³⁷ k uspořádání sympozia *Kritéria, hodnoty a vize*, které se konalo v červnu 2009 v Hradci Králové. Podle slov tehdejšího předsedy Obce spisovatelů Vladimíra Křivánka „*stav současné literární kritiky je velmi tristní, a rovněž její společenská prestiž i role, kterou skutečně hraje, je sklíčující*“. Ve své zprávě o hradeckém sympoziu zmínil Křivánek klíčový problém absence kritérií a pozastavil se také nad neschopností soudobé literární kritiky klást „*oprávněné požadavky, programy, stanoviska*“.³⁸

S tvrdým kritickým hodnocením stavu české literární kritiky souhlasil Ivo Harák, který v eseji *Fikční světy kritiky aneb...* postihl jednu z podstatných příčin této situace, kterou se nezdráhal označit jako „*tažení proti literární kritice*“.³⁹ Zásadní problém shledal v praxi masových médií, jež nedávala kvalitní literární kritice prostor, neměla zájem podporovat kritické myšlení a šla na ruku nakladatelům a autorům, kteří nechtěli, aby jejich pozice na knižním trhu byla relativizována literární kritikou. Druhou příčinu slábnutí pozice literární kritiky našel Harák uvnitř literárního světa, respektive literárního ghetta, které je ostražitě vůči jakémukoli ohrožení zvenčí a jako vnějškovou rozvratnou sílu vnímá už i literární kritiku. Tato Harákova tvrzení ilustruje případ básníka Petra Krále, který na sklonku nultých let vstupoval do četných polemik s literárními kritiky, v nichž de facto prosazoval absolutizaci autorského hlediska, demonstroval neochotu vnímat literaturu jako komunikaci

³⁵ Bílek, Petr A.: „Udělej si sám. O sebeukájení dnešních literárních kritiků“, *A2* 2008, č. 5, s. 7.

³⁶ Král, Jiří T.: „Kopání do mrtvol. Česká literární kritika L. P. 2008“, *A2* 2008, č. 13, s. 8.

³⁷ Obec spisovatelů měla dokonce na sklonku nultých let plán založit sekci literární kritiky při Obci spisovatelů, která měla přispět k ozdravení stavu české kritiky – k realizaci však nedošlo.

³⁸ Křivánek, Vladimír: „Hradecké sympozium o kritice“, *Dokořán* 2009, č. 51, s. 38–40.

³⁹ Harák, Ivo: „Fikční světy kritiky aneb...“, *Dokořán* 2009, č. 51, s. 40–46.

a protestoval proti údajnému „úkolování“ autorů ze strany literární kritiky.⁴⁰ Tyto spory nakonec vedly k veřejné disputaci literárního kritika Jiřího Trávnička a Petra Krále v dubnu 2009 na půdě pražské Filozofické fakulty, při které Trávniček hájil představu literatury vstřícné vůči čtenářům a čtenářský úspěch jako známku kvality, Petr Král naopak zastával názor, že literatura není povinována brát ohled na čtenáře a má si zachovat svou exkluzivitu.

Společenskou roli a prestiž literární kritiky ovlivňovala však také proměna mediální komunikace. Spolu s vývojem internetu směrem od expertního k sociálnímu médiu, jehož obsah z větší části vytvářejí sami uživatelé, se měnila také komunikační báze, na níž probíhá reflexe nové literatury. Vedle tištěných literárních periodik a periodik internetových se postupně otevíral stále širší veřejný prostor pro čtenářské informování o nových knižních titulech a pro jejich laické hodnocení. Na sklonku sledované dekády tak nejsou výjimkou literárně zaměřené weby budované na principu sociální sítě, jako je například BookFan.eu, kde bylo literárněkritické zhodnocení již zcela nahrazeno čtenářským doporučením na základě osobních preferencí. Místo pro čtenářské recenze však nebylo stanoveno pouze tematicky specializovanými sociálními sítěmi, ale začala je nabízet rovněž internetová knihkupectví (bux.cz, knihy.vltava.cz, knihy.abz.cz) a v neposlední řadě ke vzájemnému doporučování knih začaly sloužit četné aplikace a komunitní stránky realizované na globální sociální síti Facebook (např. skupina Co čteme). Kritická reflexe soudobé literatury se v této podobě stala těžko oddělitelnou od virální reklamy a je dokonce možné mluvit o ustavení nového (virálního) typu literární kritiky.

LITERÁRNÍ FESTIVALY A NADNÁRODNÍ PŘESAHY ČESKÉ LITERÁRNÍ KULTURY

Kontakt české literatury a mezinárodního literárního dění zprostředkovávaly zejména literární festivaly, které byly – na rozdíl od let devadesátých – stále častěji koncipovány jako akce vnášející do dosud poněkud uzavřené české literární kultury zahraniční podněty. Signifikantní je proměna organizačních aktivit Martina Pluháčka (Reinera), který v devadesátých letech pořádal uzavřená setkání básníků na hradě Bítově a s počátkem nového milénia svoji organizační energii naopak napřel do pořádání mezinárodních festivalů POEZIE BEZ HRANIC v univerzitním městě Olomouc za účasti široké veřejnosti. První ročník se konal v říjnu 2001 a kromě českých básníků se ho zúčastnili autoři z Francie, Maďarska, Německa, Polska, Portugalska, Slovenska, Slovinska, USA a Velké Británie, odkud přijela hlavní hvězda festivalu, básník Tony Harrison. Martinu Pluháčkovi stačila energie ještě na organizování dalších dvou ročníků. V roce 2006 se k myšlence mezinárodního festivalu poezie vrátila skupina

⁴⁰ Např. Král, Petr: „Mluvíme o tomtéž?“, *Tvar* 2008, č. 10, s. 6–7.

studentů olomoucké univerzity a v poněkud skromnějších dimenzích pokračovala v organizování této akce pod názvem SLOVA BEZ HRANIC.

V prestižní akci evropského významu se vypracoval FESTIVAL SPISOVATELŮ PRAHA, který své renomé stavěl zejména na účasti světových autorů, jejichž dílo bylo oceněno některou z významných literárních cen. Na programu tak nesměli chybět nositelé Nobelovy ceny za literaturu (např. Nadine Gordimerová či Kao Sing-fien), nositelé Bookerovy ceny (Ian McEwan, John Banville nebo Margaret Atwoodová) či laureáti Pulitzerovy ceny (William Styron, Jeffrey Eugenides). Hlavním mediálním partnerem se stal britský deník *The Guardian*. V roce 2008 začala být v rámci Festivalu spisovatelů udělována Cena Spirose Vergose za svobodu projevu, která byla koncipována jako ocenění autorů, kteří se svou tvorbou a občanským postojem zasadili o prosazování lidských práv a demokratických principů ve společnosti. První laureátkou se stala Natalia Gorbaněvská, ruská básnířka, která v roce 1968 na Rudém náměstí protestovala proti okupaci Československa.

Příležitostí pro setkávání českých a zahraničních autorů a nakladatelů se stal také knižní veletrh SVĚT KNIHY. V tematické koncepci jednotlivých ročníků se ustálila praxe prezentování jedné z evropských literatur jakožto hlavního hosta (např. 2006 Lotyšsko, 2007 Německo, 2008 Španělsko, 2009 Rusko, 2010 Polsko).

V rozsáhlou mezinárodní akci se vypracoval rovněž literární festival MĚSÍC AUTORSKÉHO ČTENÍ, který vznikl roku 2000 v Brně z iniciativy nakladatelství Větrné mlýny a postupně se rozšířil do dalších měst (Brno, Košice, Ostrava, Wrocław). Mimo organizující země (Česká republika, Slovensko, Polsko) byla na festivalu vždy přítomna jedna ze světových literatur se statutem českého hosta (např. Kanada, Francie, Bělorusko či Rakousko).

Princíp mnohosti zasáhl i sféru literárních festivalů a knižních veletrhů, a tak kromě zmíněných akcí probíhaly i vznikaly také akce menšího rozsahu či regionálního dosahu: ŠRÁMKOVA SOBOTKA (od 1957), PODZIMNÍ KNIŽNÍ VELETRH v Havlíčkově Brodě (od 1991), ORTENOVA KUTNÁ HORA (od 1993), olomoucký FESTIVAL LIBRI pořádaný při stejnojmenném knižním veletrhu (od 1993), brněnský POTULNÝ DĚLNÍK (od 2000), děčínský ZARAFEST (od 2001), olomoucký FESTIVAL BÁSNÍKŮ v Galerii u Mloka (od 2001), chotěbořská LITERÁRNÍ VYSOČINA (od 2003), ostravský PROTIMLUV FEST (od 2007), zlínský festival LITERÁRNÍ JARO (od 2010), v celorepublikový mezinárodní festival se postupně rozvinul DEN POEZIE, který byl při svém založení v roce 1999 koncipován jako oslava narození Karla Hynka Máchy. Formou festivalů se začala prezentovat i literatura na pomezí tzv. vysoké a populární kultury, například mezinárodní festival KOMIKSFEST!, který se v Praze každoročně koná od roku 2006.

Kosmopolitní tendence v české literární kultuře byly podpořeny rovněž aktivitou zahraničních (zejména anglofonních) autorů žijících v České republice (především v Praze). Díky čínorodosti této komunity (za jejíž vůdčí osobnost lze označit australského básníka a prozaika Louise Armanda, který působí jako vysokoškolský

učitel na Karlově univerzitě) proběhl v roce 2004 poměrně rozsáhlý PRVNÍ PRAŽSKÝ MEZINÁRODNÍ FESTIVAL POEZIE, jehož se zúčastnilo kolem 40 spisovatelů z více než 20 zemí. V roce 2009 se tato aktivita transformovala do PRAŽSKÉHO MIKRO-FESTIVALU, který se stal jednou z dalších příležitostí k navazování kontaktu mezi českou a anglofonní literární scénou.

Nadnárodní přesahy do české literární kultury neproudily ovšem pouze díky festivalům. Jejich médii se stalo i několik literárních periodik a nakladatelství. Z okruhu již zmíněného Louise Armanda vzešlo nakladatelství LITERARIA PRAGENSIA, které vydává od roku 2002 progresivní literárněvědnou produkci a magazín *VLAK* (od 2010), zaměřený na soudobou experimentální literaturu v mezinárodním literárním diskursu, do kterého cílevědomě zapojuje i české autory. Podobnou funkci sehrával také mezinárodní literární časopis *The Prague Revue*, který v Praze vycházel už od roku 1995, či další periodika (např. *The Cafe irreal*). Nadnárodní ambice měl i literárně-výtvarný server *Mlha*, který vycházel v slovenské, polské, lužickosrbské a anglické mutaci.

Přesahy do mezinárodní literární komunikace se staly citlivým tématem. Svědčí o tom i bouřlivá diskuse, která se v literárních časopisech vedla v roce 2004 nad českým zastoupením na lipském knižním veletrhu. Radim Kopáč jakožto zástupce Ministerstva kultury ČR vybral českou delegaci ve složení Hana Andronikova, Radek Malý, František Dryje, Bohuslav Vaněk-Úvalský a Viki Shock a rovněž podle svých osobních preferencí sestavil katalog *Czech Literature at the Turn of the Millennium*. Tento přístup ostře odmítla Libuše Bělunková článkem výmluvně nazvaným *Brána grafomanům otevřená* (*Literární noviny* 15/2004) či Eliška Stehlíková polemickou reakcí *Lipská knižní apokalypsa* (*Tvar* 8/2004).

SPISOVATELSKÉ ORGANIZACE

Prestiž ČESKÉHO CENTRA MEZINÁRODNÍHO PEN KLUBU podpořila volba Jiřího Gruší do funkce prezidenta Světového PEN klubu v roce 2003. Roku 2006 vystřídal Jiřího Stránského v čele Českého centra Jiří Dědeček. V roce 2008 začal PEN klub ve spolupráci s nadací Člověk v tísni vydávat Knihovničku PENu, dvojjazyčnou edici určenou pro díla autorů z nedemokratických zemí. Podobně zaměřená byla činnost Výboru pro vězněné spisovatele, jenž se snažil zapojovat do mezinárodních aktivit na podporu perzekvovaných spisovatelů. Kromě autorských čtení organizovaných ve svých prostorách český PEN kvůli svému klubovému charakteru však neměl výraznější vliv na literární život v České republice.

Největší česká spisovatelská organizace OBEC SPISOVATELŮ vstoupila do nového tisíciletí naopak pod hrozbou zániku, které se po celé desetiletí de facto nezbavila. Už v roce 2001 Miroslav Balašík v rozhovoru pro Obcí vydávaný bulletin *Dokořán* sumarizoval problémy této organizace. Za zásadní považoval skutečnost, že finanční prostředky, s nimiž Obec dosud hospodařila, se začaly zmenšovat a bylo jasné,

že za stávajícího provozu budou stačit pouze na několik let další činnosti. Druhým závažným problémem byla nízká prestiž organizace. Balaščík a postupně i další představitelé Obce spisovatelů navrhovali, aby se Obec transformovala z organizace profesní v organizaci prestižní, která si bude své členy přísněji vybírat a stane se tak atraktivní i pro mladší autory, kteří o členství dosud nejevili valný zájem. Ambici řešit tyto problémy měla nová rada Obce spisovatelů zvolená v listopadu 2002, která shledávala příhodnější podmínky pro zásadnější změnu i s příchodem Ivana Binara do funkce předsedy (ve které vystřídal Antonína Jelínka). V Obci spisovatelů a zejména v její Radě se postupně vyprofilovaly dvě názorové skupiny. Konzervativní skupina hájila názor, že současná podoba organizace je jediná možná, a věřila, že se po vyčerpání dosavadních finančních zdrojů nakonec najde zdroj nový (ať státní, či soukromý). Druhá skupina, reprezentovaná zejména mladšími členy Rady Obce spisovatelů (Pavel Janoušek, Lubor Kasal, Miroslav Balaščík, Bogdan Trojak), navrhovala radikální změnu ekonomických, obsahových a organizačních principů fungování. Nakonec ovšem převládl názor, že bude lepší nechat vše při starém. Obec spisovatelů tak myšlenku své vlastní reformy odmítla a do svého čela zvolila již podruhé Evu Kantůrkovou, která slibovala, že nově finanční zdroje najde.

Před finančním kolapsem neubráníl Obec spisovatelů ani Vladimír Křivánek, jenž se funkce předsedy ujal v roce 2008 a revitalizaci spojoval s ambiciózním projektem Rok Karla Hynka Máchy k dvousetletému výročí narození tohoto básníka v roce 2010. V roce 2011 byla Obec spisovatelů vinou nesprávného účtování v předchozím roce zcela odstavena od státního financování a její místopředseda Lubomír Brožek v rozhovoru pro časopis *Host* jen hořce konstatoval: „*Nemáme ani na svou vlastní likvidaci.*“⁴¹ Útlum činnosti vyvolaný finančním kolapsem však český literární život nijak citelně nepoznamenal – i do té doby bylo jedinou výraznější akcí uspořádání každoročního semináře pro zahraniční bohemisty a překladatele a několika autorských čtení či diskusí. Roli profesní organizace hájící zájmy a potřeby spisovatelů vůči státu a společnosti se rovněž Obci spisovatelů nedařilo už delší dobu naplňovat (neúspěchem skončil například pokus Ivana Binara vyjednat uzákonění jednoho procenta státního rozpočtu stabilně alokovaného na kulturu). Přechod do nečinného přežívání tak literární veřejnost téměř nezaregistrovala.

V budoucnost Obce spisovatelů přestala věřit zřejmě už i Eva Kantůrková, která ještě ve funkci předsedkyně založila v lednu 2006 novou spisovatelskou organizaci AKADEMIE LITERATURY ČESKÉ, a dokonce pro ni získala solventního sponzora (TV Nova). Cíle a náplň činnosti této organizace, jejímiž členy byli převážně autoři, kteří se cítili polistopadovým literárním vývojem nedocenení, byly však poměrně

⁴¹ Brožek, Lubomír: „Nemáme ani na svou vlastní likvidaci. S Lubomírem Brožkem o tom, proč zaniká největší profesní organizace spisovatelů u nás“ (rozhovor vedl Jan Němec), *Host* 2011, č. 6, s. 18–19.

chudé, omezovaly se na udílení dvou literárních cen (Cena Vladislava Vančury a Cena Ladislava Fukse) a organizování literární soutěže o Cenu Karla Hynka Máchy pro nejlepší prvotinu.

Nebyla to ovšem jediná spisovatelská organizace, která na počátku nového milénia vznikla. V roce 2000 byla založena UNIE ČESKÝCH SPISOVATELŮ. Jejími zakladateli byli někdejší přestavitelé normalizační literatury pohybující se nyní v okruhu literárního časopisu *Obrysy-Kmen*. Předsedou se stal Karel Sýs, ve vedení Unie vedle něho zasedli například Michal Černík, Alexej Mikulášek či Milan Blahynka. Nechyběl ani někdejší exilový nakladatel Daniel Stroj, který se s komunistickou myšlenkou sblížil až v době polistopadové. Hlavním cílem Unie bylo překonání marginalizace někdejších normalizačních spisovatelů a poukazy na nutnost silné státní podpory literatury. Četné stesky členů Unie i její oficiální prohlášení označující stav současné literární produkce i literárního života za tragický a nespravedlivý však byly vnímány většinou kulturní obcí jako neopodstatněná a ničím nepodložená tvrzení.

KRIZE ČESKÉ LITERATURY

Jako krizový se ovšem na sklonku nultých let mnohým kritikům nejevil pouze stav spisovatelských organizací či soudobé literární kritiky. Ze srovnávání stavu a úrovně soudobé české a zahraniční literatury vycházela – podle hodnocení části literární obce – jako krizová a nedostatečná sama česká literární produkce. Tento názor se stal předmětem rozsáhlé literární polemiky, kterou odstartoval provokativní článek Štefana Švece *Krise české literatury*, otištěný v březnu 2008 v časopisu *A2*. Hlavním tématem tohoto textu byl malý zájem české veřejnosti o soudobou domácí literární tvorbu. Švec v souladu s výsledky statistických průzkumů čtenářství označil českou veřejnost jako relativně chtivou čtení, a příčinu nezájmu o novou českou beletrii tudíž uviděl v ní samé: „*Jediné, co se nečte, je současná ‚vysoká‘ česká literatura. Právem. Žije si svým vlastním životem, je od čtenářů odtržená skoro tolik jako literární věda od literatury. Nedokáže přinášet témata.*“⁴² Svou kritiku soudobé české literatury postavil Švec na její konfrontaci s jinými národními literaturami, na kterých oceňoval zejména to, že dokáží umělecky hodnotně a čtenářsky přitažlivě ztvárnovat témata ze současnosti včetně kontroverzních námětů, jako je válka na Balkáně či rozklad „západní kultury“. V souladu s podtitulem svého článku *Pár povrchních marketingových keců* vyzýval k mnohem aktivnějšímu usilování o čtenářskou pozornost a ironicky útočil na postoje zastánců názoru, že literatura může žít v dobrovolném ghettu a že knihy se vydávají pro budoucnost, či dokonce pro věčnost: „*Je třeba bojovat o čtenářovu pozornost, unášet ji, dokázat ji ukrást.*“

⁴² Švec, Štefan: „Krise české literatury. Pár povrchních marketingových keců“, *A2* 2008, č. 13, s. 16.

*Pozoruhodných textů je tisíckrát víc, než může jedinec fyzicky zpracovat, a k tomu, aby si přečetl zrovna to, co mu předkládáme my, musí existovat zatraceně dobrý důvod. Ve chvíli, kdy je většina současné domácí produkce čtenářsky méně chytlavá než reklama na jogurt, je skoro škoda tu produkci tisknout. Utěšovat se tím, že tiskneme pro budoucnost a jednou naši skrytou genialitu někdo objeví, je pitomost, textů ubývat nebude. Každé velké dílo je časové, a co nezaujme dnes, skončí za sto let nejvýš v antologiích příštích Wernischů.*⁴³

Ostré kritice Štefan Švec podrobil také literární časopisy, které by podle jeho představ měly hrát mnohem silnější společenskou roli a být branou mezinárodní komunikace. Hlavní díl zodpovědnosti za krizi literatury nicméně kladl na autory, kteří nechtějí, nebo spíš nedokáží aktuální zkušenost přetavit v uměleckou výpověď: *„Chceme-li se znovu stát výraznější píšťalou světových varhan a nabýt tím jakéhos takéhos literárního i národního smyslu, je třeba z naší vlastní zkušenosti, možná dokonce i z těch zaplivaných literárních večerů a špatně padnoucích kalhot, ze vši naší domácí zaprděnosti, jak tomu říká Petr A. Bílek, udělat hluboce zakotvenou, ale právě proto obecně srozumitelnou a univerzálně esteticky působivou výpověď. To, v čem žijeme, má existenciální a důležitý základ, nabízí materiál pro velkou literární frašku i tragédii, jenom je napsat.*⁴⁴

Švecovy provokativní teze vyvolaly řadu reakcí a umožnily lépe postřehnout rozdělení literátů na dvě opozitní skupiny. Jedni přijali myšlenku, že je třeba, aby literatura reagovala na aktuální dění v kultuře a společnosti a hledala adekvátní způsoby své prezentace v soudobém společenském a mediálním kontextu. Básník Milan Děžinský článkem *Básníci, vylezte z děr!* vyzval literáty, aby se přestali obávat masových médií a fungování mediálního diskursu vůbec.⁴⁵ Literární publicista Jakub Šofar pak ironicky zpochybnil pozici zastánců literární exkluzivity: *„Bohužel někteří literaturou se zabývající spoluobčané si stále myslí, že z textu se čte jako ze stop spárkaté zvěře. Že písmo se má číst jako Písmo. Jenže ‚fungování‘ slov se v čase těchto krysích informačních závodů viditelně proměňuje.*⁴⁶ Krajiní pozici v rámci této skupiny obsadil Jiří Trávníček, který ve své literárněkritické tvorbě systematicky a programově razil ideál literatury sdělné, čtenářsky vstřícné, pohybující se na hranici konzumního čtiva (tzv. kvalitní mainstream).

Představu literární krize se Švecem a dalšími sdílel i literární kritik Jakub Vaníček, který v eseji *Krize? Kritika? Dějiny?* pojednal soudobou literární krizi v širokém

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ „Literáti se pokrytecky a nesmyslně obávají obvinění ze zaprodanosti úspěchu. [...] Neuvědomují si, že strategií mediálního prostředí musejí využít, jinak je právě toto prostředí převálcuje.“ Děžinský, Milan: „Básníci, vylezte z děr!“, *Host* 2008, č. 9, s. 2.

⁴⁶ Šofar, Jakub: „Česká literatura v krizi?“, *Právo* 2009, č. 12 (příl. *Salon*, č. 601, s. 2).

kontextu „všeobecné civilizační Krize“. Vaníček pozoroval problém především v současné literární kritice⁴⁷ a zaútočil na pseudokorektnost, projevující se v hodnotově ambivalentních postojích: „Předně by se však kritici měli soustředit na určitý filozofický koncept a ve svých soudech dosát jisté vnitřní soudržnosti, nebát se manifestovat kontury uceleného názoru, jakkoli se takové ‚mudrlantství‘ nebude mnohým svobodomyšlným literátům zdát dosti na úrovni.“ Svou úvahu o literární krizi spojil Vaníček s apelem k návratu společenskokritické funkce literatury: „K nedílné součásti kritiky doby Krize by měl patřit apel k novému popisu společenské reality.“⁴⁸

Jisté pochybnosti nad tím, že je literatura v krizi, vyslovil Lubor Kasal, který problém spatřoval rovněž v oblasti literární kritiky: „Současná literatura je v krizi jen do té míry, do jaké byla v krizi kdykoli před tím. Že by najednou zmizeli talentovaní a literaturou dostatečně umanutí lidé, mi připadá nepravděpodobné. V krizi je podle mého názoru spíš kritika či přesněji reflexe literatury, což souvisí s všeobecnou krizí autority.“⁴⁹ Představu literární krize také odmítl například básník Vladislav Reisinger. Ohled na aktuální témata a mediální ohlas označil za nepodstatný: „Hodnotných prozaických i básnických děl české provenience vyšlo za poslední desetiletí samozřejmě vícero a to, zda byla tato díla masově čtena a zda se zabývala tématy, která aktuálně hýbou světovými médii, považuji za naprosto irelevantní hodnotící měřítko.“⁵⁰ Krajinu pozici zastával básník Petr Král, jehož názory jsme zmínili výše.

Do širšího literárněhistorického kontextu aktuální diskusi o krizi literatury zasadil Pavel Janoušek článkem *Krize krize. Aneb Andělé svržení z nebe to nemají lehké*, kde identifikoval společné znaky psaní o literární krizi tak, jak se praktikovalo od počátku devadesátých let, upozornil na dlouhou tradici českých literárních krizí a spojil tyto textové typy s žánrem lamentace. Především však vyjádřil pochybnost nad oprávněností slov o literární krizi a vyslovil názor, že současný stav české literatury a její společenský status jsou normální (nikoli krizové), jen si to někteří literáti nechtějí přiznat: „S trochou nadsázky by snad bylo možné říci, že literáti bědující nad stavem současné literatury se cítí v pozici andělů svržených z nebe. Ještě cítí, že i oni, respektive jejich předchůdci kdysi byli hodně vysoko a hodně znamenali, jenže místo létání se musí brodit realitou všednosti, jež je jen taková, jaká je, a musí žít s vrstevníky, kteří

⁴⁷ V návaznosti na Švecův článek spojila literární krizi s krizí literární kritiky rovněž básnička Markéta Hrbková, která upozornila i na jisté politické aspekty bezradnosti literárních kritiků: „Kritik, který si odmítá vystačit s docela zábavným textem spojeným s povrchní kritikou prostředí oficiálně prohlášených za asociální (drogy, kriminalita), je ihned v podezření ze ‚zločinu‘ levičáctví a toto podezírání nabralo velmi rychle z minulého režimu dobře známou podobu autocenzury.“ Hrbková, Markéta: „Ad Krize české literatury“, A2 2008, č. 36, s. 2.

⁴⁸ Vaníček, Jakub: „Krize? Kritika? Dějiny?“, *Tvar* 2009, č. 8, s. 6–7.

⁴⁹ Kasal, Lubor: „Literatura v čase zahradníků“ (rozhovor vedl Miroslav Balaščík), *Host* 2008, č. 9, s. 6.

⁵⁰ Reisinger, Vladislav: „Ad: Krize české literatury (A2 č. 13/2008)“, A2 2008, č. 17, s. 2.

už na nebe a roli andělů téměř zapomněli. Pomocí slov, jako je krize, se proto pokusí když už ne létat, tak alespoň trochu poposkočit.“⁵¹ Odmítl představu, že by literatura dokázala v současné společnosti sehrát významnější roli, než nyní hraje. Příčinu bezvýchodnosti neustálých návratů k pojmu krize literatury pak viděl i v neschopnosti přijmout stávající stav a v jeho rámci jednat. Na krizi literatury podle něj poukazují především ti, kteří „si jsou sice jisti, že současný stav je špatný, nedokážou však proti němu postavit konkrétní pozitivní program, který by se stal obecněji akceptovatelným východiskem – byť třeba jen iluzorním“.⁵²

LITERATURA A POLITIKA

Navzdory tvrzení o absenci určitého programu se část literární kritiky pokusila jedno takové pozitivní a konkrétní východisko navrhnout – jeho obecná akceptovatelnost se ovšem záhy ukázala jako problém a příčina nových polemik. Oním východiskem ze společenské izolace i z čtenářského nezájmu se měla stát nově pojatá angažovanost, obnovení kontaktu literatury a aktuálních společenských a politických témat a posílení kritičnosti postojů v literárních dílech vyjadřovaných.

Zastánci tohoto názoru začali polistopadovou společnost chápat jako nový establishment a z této pozice se také začali vymezovat vůči devadesátým letům. Ta vnímali v souladu s vlivným názorem Jiřího Kratochvíla, že „není nic navzájem si vzdálenějšího než politika a literatura“,⁵³ jako převážně apolitická.

Jako první z nekomunistických literátů v novém miléniu toto kratochvilovské paradigma zpochybnil literární kritik a šéfredaktor časopisu *Host* Miroslav Balašítk v roce 2002 článkem *Literatura a politika*: „Tím, že se literatura marnotratně zbavila možnosti být nositelkou hodnot morálních, poznávacích, společenských či ideových, které jí v očích mnoha nepříslušely, zřekla se i toho, co jí bytostně přináleží, tedy vlivu na kultivaci duchovního zázemí společnosti.“⁵⁴ Kratochvilovské pojetí apolitické literatury Balašítk odsoudil za to, že „nebývalé pohodlí poskytl tento projekt ‚svobodné literatury i novému polistopadovému establishmentu. Tím, že se literatura a kultura obecně vyvázala z širších společenských vztahů, vytratila se i kritická reflexe společenského dění“.⁵⁵ Už v tomto Balašítkově textu se objevil pojem angažovanosti, který

⁵¹ Janoušek, Pavel: „Krise krize. Aneb Andělé svrzení z nebe to nemají lehké“, *Tvar* 2009, č. 20, s. 1, 4–5.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Kratochvil, Jiří: „Česká literatura a politika“, *Tvar* 1993, č. 27/28, s. 1.

⁵⁴ Balašítk, Miroslav: „Literatura a politika. Poznámky k tématu“, *Dokořán* 2002, č. 22, s. 25–27. Původně se jednalo o příspěvek připravený pro veřejnou diskusi Nad novinkami české prózy, již v květnu 2002 uspořádala Obec spisovatelů. Motivací k této akci bylo vydání několika prozaických děl, která poněkud překvapivě spojoval výběr politického tématu (Eva Kantůrková: *Nečasův román*; Miloš Urban: *Paměti poslance parlamentu*; Pavel Verner: *Kumprechtova broučkářada* a Michal Viewegh: *Báječná léta s Klausem*).

⁵⁵ Tamtéž.

později vzbuzoval nevoli a rozjitřené emoce. Balaščík interpretoval postoj ke vztahu literatury a společnosti, který se zrodil v polistopadovém období, jako promarněnou příležitost: „Umění mělo nabytou politickou svobodu chápat jako šanci otevřené a aktivně vystupovat v procesu tvorby nových společenských hodnot, ba stát se uměním v pravém slova smyslu angažovaným.“⁵⁶ Tuto „past estetismu“ spojil Balaščík s pohrdáním čtenářem, které se dle jeho názoru stalo dobrým tónem soudobého literárního světa, a také s despektem vůči příběhu jako takovému: „Tím, že se beletrie zbavila vztahu k aktuálnosti a přestala žít pod kuratelou mimoestetických funkcí, ztratila mnoho poučených čtenářů.“⁵⁷ Balaščík tematizaci vztahu literatury a společnosti spojil rovněž s otázkou takzvané vysoké a nízké literatury a zformuloval tak vizi literárního midcultu, která se později stala jedním z důležitých témat revue *Host*: „Literatura sama bude muset překonat tradiční rozdělení na vysokou a nízkou, které je sice pohodlné [...], ale veskrze zhoubné.“⁵⁸

Na Balaščíkův provokativní článek ovšem nikdo nereagoval, zřejmě i proto, že byl zveřejněn pouze v bulletinu Obce spisovatelů *Dokořán*. Tématu „literatura a společnost/politika“ se ovšem v následujících letech opakovaně věnoval Balaščíkem vedený časopis *Host*. Počínaje číslem 6/2003 začal *Host* zveřejňovat odpovědi českých spisovatelů, literárních historiků a kritiků na otázku „Jak se v posledních třinácti letech změnilo postavení a funkce literatury?“. Nakonec byly ve třech pokračovacích otištěny odpovědi 42 respondentů. Anketu shrnul Lubomír Machala článkem *Obnovení svéprávnosti. Jak se v polistopadové době změnilo postavení a funkce české literatury?*⁵⁹ Machala především popsal odklon od apolitičnosti, která byla typická pro českou literaturu devadesátých let, a snažil se identifikovat „trend rehabilitace literatury společensky angažované“,⁶⁰ který nalezl v prózách Pavla Vernera, Evy Kantůrkové, Miloše Urbana a Michala Viewegha publikovaných po roce 2000. Jednoznačný závěr ze zmíněné ankety však nebylo možné vyvodit, text uzavírá konstatování, že „polistopadový vývoj nakonec potvrdil, že literatura byla, je a bude politikum (ovšem: mimo jiné). A že si nedá nic předepisovat. Ani od samých spisovatelů.“⁶¹

Pojem angažovanosti se objevil už vedle první sady odpovědí na zmíněnou anketní otázku, když trojici básnických textů redakce uvedla titulkem *Současné angažované básně* a úvodním slovem Martina Stöhra: „Sledujete-li debaty kolem současné poe-

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Článek vznikl na základě Machalova příspěvku na mezinárodní konferenci v maďarské Pillicsbabě, jež byla věnována literárním proměnám ve společnostech postsovětského bloku.

⁶⁰ Machala, Lubomír: „Obnovení svéprávnosti. Jak se v polistopadové době změnilo postavení a funkce české literatury?“, *Host* 2004, č. 10, s. 12–16.

⁶¹ Tamtéž.

tické tvorby, jistě vám neunikla jedna z otázek, které se periodicky vynořují. Je dnes poezie už jen kultivovaně pěstovaným autismem, nebo má stále co říci k záležitostem takzvaně veřejným?“⁶² Následovala báseň Karola Wojtyły, pozdějšího papeže Jana Pavla II., skladba *Madona tíseň*, již Roman Szpuk reagoval na události v Iráku, a text kubánského vězněného básníka Raúla Rivery.

Slovo „angažovanost“ se znovu na obálce *Hosta* ocitlo v čísle 7/2008. Motivací k vzniku tohoto tematického čísla byla otázka „Patří politika do literatury?“ , kterou (nejen) redakce *Hosta* už delší dobu pociťovala jako naléhavou. Miloš Urban na ni v úvodním textu čísla odpověděl jednoznačně: „Ano, ale jen málokdo zvládne obojí spojit tak, aby ani jedna složka nezastínila druhou nebo neztratila na přesvědčivosti.“⁶³ A otevřeně přiznal politickou motivaci některých svých próz. Eva Kantůrková v hlavním rozhovoru čísla vyjádřila ještě hlubší skepsi nad možností hodnotným literárním způsobem ztvárnit politické téma, „politika a román se vylučují“, konstatovala.⁶⁴ Do čísla přispěla rovněž Milena M. Marešová, v článku si kladla otázku „Žije angažovanost v literatuře?“ a odpověď na ni hledala přednostně u autorů, kteří se věnují jak spisovatelské, tak novinářské činnosti a mají tudíž k reflektování politiky profesně blízko. Prvky angažovaného psaní nalezla v prózách redaktora TV Nova Jana Vávry *V krajině prorostlého bůčku*, reportéra ČT Marka Wollnera *Babiččin Majnkampf a já*, redaktora *Respektu* Jaroslava Spurného *Česká kocovina*, ovšem pozitivního hodnocení došla pouze próza rovněž v *Respektu* pracujícího Jaroslava Formánka *Cesta*. I toto pojednání končí závěry poněkud rozpačitými: „angažovaná literatura ve smyslu tendenční, vědomě příkloněné tvorby plédující pro konkrétní ideologii v naší současnosti [...] místo nemá [...] pojem angažovanosti může být napříště znovuzkříšen a vyslovován ve smyslu pochopitelného veřejného postoje, účastného v akci zaměřené proti společenským nepravostem, jehož jsou publicisté – ‚dělníci slova‘ – důstojnými a sebevědomými zastánci ve své tvorbě reportážní i románové.“⁶⁵ Ostatně i anketa ve zmiňovaném čísle *Hosta* vyznívala rozpačitě a nejistě, odpovědi byly obezřetné a neurčité, což bylo dáno také věkovým profilem respondentů. „Slovo ‚angažovanost‘ je pro mou generaci mrtvo. Ale další generace je může vzkřísit,“⁶⁶ poznamenal ve zmíněné anketě Jaroslav Erik Frič a relevance jeho slov se v českém literárním životě brzy potvrdila.

Publikační platformou dalších diskusí se posléze stal literární obtýdeník *Tvar*. Tam se pojem angažované literatury, respektive angažované poezie vynořil nejprve

⁶² Stöhr, Martin: „Současné angažované básně“, *Host* 2003, č. 6, s. 34.

⁶³ Urban, Miloš: „Jak jsem dal spálit parlament“, *Host* 2008, č. 7, s. 2.

⁶⁴ Kantůrková, Eva: „Politika? Ta nestojí za literaturu! Rozhovor se spisovatelkou Evou Kantůrkovou“ (rozhovor vedl Aleš Palán), *Host* 2008, č. 7, s. 6–11.

⁶⁵ Marešová, Milena M.: „Jak se žije novinářům v literatuře? Angažované?“, *Host* 2008, č. 7, s. 14–15.

⁶⁶ Příběh, Michal – Frič, Jaroslav Erik: „Jak kdesi říká Ferlinghetti – neangažovaná je jenom mrtvola...“, *Host* 2008, č. 7, s. 77.

v polemikách nad způsobem literárněkritického hodnocení soudobé poezie. Petr Král protestoval především proti explicitně formulovaným požadavkům literární kritiky, které se na sklonku dekády začaly tu a tam objevovat v recenzích na nové básnické knížky – spatřoval v nich nepřípustné „úkolování“ básníků, které mu asociovalo předlistopadovou literární situaci: „*O zázraku, jež lze od básně očekávat, jako by nechtěli ani slyšet, požadují od básní jen jakési plnění úkolů: vypořádání s dobou, s jejími problémy a se školsky pojatými ‚tématy‘. Mám jako by tu dodnes přežívalo komunistické pojetí tvorby co služby režimu, jeho ideologii, a co žurnalistické sondy do ‚žhavé současnosti‘.*“⁶⁷ V reakci Karla Pioreckého na tento Králův článek se potvrdil předpoklad Jaroslava Erika Friče – kritik, který zažil komunistickou éru jen v raném dětství, nespojoval s pojmem „angažovanost“ žádné nepříjemné reminiscence, a naopak vyhrocená slova Petra Krále přijal jako podnět k pokusu očistit tento pojem a vrátit ho do literární komunikace: „*Ale dnes je přece situace zcela jiná, opačná. Dnešní politický režim od poezie nic nechce, on totiž poezii a umění vůbec nechce. To považuji za výzvu k nové, spontánní angažovanosti.*“⁶⁸

Diskuse o angažované literatuře v první dekádě nového milénia kulminovala vydáním tematického čísla časopisu *Tvar* v prosinci 2010. Prostor vyjádřit se k pojmu angažovaná poezie dostalo formou ankety několik mladých básníků, mezi nimi členové básnické skupiny *Fantasia*, kteří v roce 2008 debutovali společnou sbírkou uvedenou programními tezemi, v nichž mimo jiné volali po angažovanosti básníka ve světě.⁶⁹ Adam Borzič (a v podobném duchu i ostatní členové skupiny) upřesnil své pojetí angažovanosti jako citového zaujetí, nikoli přímočaré političnosti: „*Nechtěl bych, aby se téma angažovanosti převedlo na jednoduchou rovnici: literatura = politika. A přece literatura do veřejného prostoru patří, náleží k polis. Angažovat se pro mě znamená mít účast, podíl, souznít. Soucítit.*“⁷⁰ Anketou postupovala váhání nad pojmem,⁷¹ který byl silně zanesen významy z minulosti, ale zároveň se mnohým jevil jako atraktivní a výstižný. Pojem angažovanosti byl de facto nivelizován opakujícími se tvrzeními, že poezie je vlastně vždy angažovaná. Pro Ondřeje Buddeuse byl tento

⁶⁷ Král, Petr: „Mluvíme o tomtěž?“, *Tvar* 2008, č. 10, s. 6–7.

⁶⁸ Piorecký, Karel: „Na protilehlé straně. O Petru Královi, angažované poezii a krizi profesionality“, *Tvar* 2008, č. 13, s. 7.

⁶⁹ Nemalejším limitem diskuse byl značný kvantitativní nepoměr mezi texty teoretickými či programními a vlastní básnickou praxí (v letech 2008–2010 stihly vyjít prakticky pouze dvě knihy angažované poezie – zmíněný sborník *Fantasia*, 2008, a prvotina Jana Těsnohlídka ml. *Násilí bez předsudků*, 2009). Tato disproporce se v následujících letech začala pomalu měnit.

⁷⁰ „Angažovaná literatura? Prosím zapněte si bezpečnostní pás. Anketa mezi básníky mladší generace“, *Tvar* 2010, č. 20, s. 8–9.

⁷¹ Návrat pojmu *angažovaná literatura* však nebyl zdaleka českým specifíkem – byl užíván a diskutován v oblasti germanofonní (*engagierte Literatur*), anglofonní (*engaged literature*), frankofonní (*Littérature engagée*) i v literaturách bývalého sovětského bloku (např. v Polsku: *literatura zaangażowana*).

pojem natolik nepřijatelný, že navrhl raději hned alternativní pojmenování – akutní, respektive kritická poetika. Samotnou myšlenku, že by literatura měla více reflektovat současnost, však podpořil s odkazem na soudobé výtvarné umění, jehož běžnou součástí tvoří společenská kritika.

V tomto tematickém čísle *Tvaru* dostal prostor i neomarxisticky orientovaný filozof Michael Hauser, který v eseji *Proč potřebujeme angažovanou poezii* spojil aktuální literární debatu se staršími úvahami estetickými (Jan Mukařovský, Theodor Adorno) a zejména s kritikou postmodernismu a pozdního kapitalismu (Fredric Jameson, Slavoj Žižek).⁷² Hauser tak rozšířil dosud reflektovaný kontext diskusí o angažované literatuře, který byl chápán jednak jako generační spor, jednak jako revize pojetí vztahu literatury a společnosti, ustaveného v devadesátých letech. Neměně podstatným kontextem byla už řadu let probíhající kritika kapitalismu, kterou se zabývala soudobá filozofie a některé společenské vědy (sociologie, ekonomie, politologie ad.). Vstup politických témat do literárních diskusí lze rovněž usouvztažnit se sílící nespokojeností a občanským aktivismem, který zažívala česká společnost na sklonku nultých let nového tisíciletí (např. založení iniciativy Inventura demokracie, 2008; Věda žije, 2009; Za Česko kulturní, 2009; ProAlt, 2010).

Otázka angažovaného umění neplnila ovšem pouze stránky literárních časopisů. Stalo se rovněž tématem veřejných diskusí, jako byla například mezinárodní konference *Umělci – Prostředníci změny?* pořádaná v rámci *Dnů Heinricha Bölla* v září 2010 v Praze. Čeští a němečtí umělci a kritici zde diskutovali nad tématem angažovanosti v divadelním umění, literatuře, výtvarném umění a ve filmu. K hlavním otázkám, které měla konference dle svého programu pomoci řešit, patřily: „Jak vypadá dnešní ‚angažované umění‘, jaká témata si vybírá a jak se tato témata proměňují? Nabízejí umělecké projekty v době krize nové perspektivy, koncepty, ideje či vize? Jak se umělci zapojují do veřejných záležitostí? Daří se současným ‚angažovaným‘ umělcům oslovovat publikum a jakými způsoby to dělají? Jaké rozdíly a podobnosti vyplývají z česko-německého srovnání?“ Literární blok nesl název *Síla slov – literatura jako námitka* a sešli se na něm literáti Radka Denemarková, Tanja Dückerová a Ivan Klíma, literární kritik Burkhard Müller a novinář Luděk Navara. Uvažování, alespoň na české straně stolu, se neslo ve znamení obrany „literární autonomie“: literatura nemá proti ničemu protestovat (Ivan Klíma); úkolem literatury není hledat si své čtenáře (Radka Denemarková). Debatu následně ostře odsoudil dramatik Roman Sikora, který získal z promluv českých literátů dojem, jako by pro ně „*současnost snad ani neexistovala*“.⁷³

⁷² Srov. Hauser, Michael: „Proč potřebujeme angažovanou poezii?“, *Tvar* 2010, č. 20, s. 6–7.

⁷³ Sikora, Roman: „Umělci: prostředníci úpadku?“, *Deník Referendum*, online <http://denikreferendum.cz/clanek/6338-umelci-prostrednici-upadku> [přístup 4. 12. 2013].

**DEKÁDA MNOHOSTI, MEDIÁLNÍ PLURALITY A HLEDÁNÍ NOVÉ
SPOLEČENSKÉ POZICE LITERATURY**

Devadesátá léta minulého století byla dekadou znovunabyté svobody a otevřenosti v literárním životě. Na jejím sklonku se nicméně začalo ukazovat, že v souřadnicích volnosti čeká na literaturu i nejedno úskalí a riziko. S těmito možnostmi i nebezpečími překročila česká literatura rok 2000. Následující desetiletí bylo obdobím akcelerace jak v publikačních příležitostech, tak v riziku marginalizace literatury a čtenářského nezájmu.

Živel mnohosti ovládal knižní trh v letech devadesátých i v prvním desetiletí nového milénia. Zdroj oné mnohosti byl však odlišný – nebylo jím už spontánní vydávání dříve zakázaných literárních děl, která se v ineditní a exilové vrstvě soudobé literatury nashromáždila za posledních čtyřicet let. Mnohost v nultých letech měla spíše ekonomickou motivaci, která nakladatele vedla k chrlení dalších a dalších knižních novinek, a také motivaci mediální. Rozvoj internetu významně přispěl k zmnožení počtu literárních textů ve veřejném oběhu a umožnil vstup do literární komunikace každému, kdo o to projevil zájem. Česká literární kultura (stejně jako literatury jinde v civilizovaném světě) se tak rozrostla do šíře a její digitální odnož s sebou přinesla proces vernakularizace⁷⁴ – literatura přestala být pouze doménou publikujících „profesionálů“ a začala ji spoluutvářet široká skupina veřejně se projevujících „amatérů“.

V široké záplavě mediálních obsahů, které mnohdy velmi agresivně zápolily o pozornost publika, se literatura stávala stále okrajovější oblastí, o kterou masová média jevila jen malý zájem a která pozvolna ztrácela schopnost hledat čtenáře jinde než uvnitř literárního světa tvořeného autory, kritiky či redaktory. Pokusy nalézat atraktivní způsoby oslovení čtenářů se tak staly jedním z typických znaků nultých let nového milénia. Patří k nim nepochybně vznik mediálně chytlavé ceny Magnesia Lítera, rostoucí počet autorských čtení či jiných literárních akcí, dávajících příležitost k setkáním autorů a čtenářů. V oblasti poezie byly tyto snahy zvláště silné. Vedly k založení české tradice soutěží ve slam poetry i ke vzniku popularizačních edičních projektů, jako byla například ročenka *Nejlepší české básně*, kterou nakladatelství Host začalo vydávat v roce 2009. Marginální pozici soudobé české literatury v mediálním a společenském diskursu tyto pokusy však nezměnily.

Uzavírání se umělecké literatury do pomyslného ghetta bylo jedním z bouřlivě diskutovaných témat, které rozdělovalo literární obec na část, která daný stav považovala za přirozený, a na část, která chtěla o zájem čtenářů a silnější společenskou pozici literatury aktivně usilovat. V závěru dekády, přesněji od roku 2008, se začaly

⁷⁴ Srov. koncept vernakulární kultury jakožto kultury, na jejíž genezi se díky participační povaze digitálních médií podílejí též amatéři, viz Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (New York University Press 2006).

objevovat razantně formulované (a též ostře diskutované) názory, že silnější kontakt se čtenáři a se sociální realitou zajistí obrat literatury k aktuálním společenským tématům a nalezení nové podoby angažované literatury. Rozpadl se tak většinový konsenzus nad apolitičností literatury, který se ustavil brzy po takzvané sametové revoluci a determinoval pozdější literární diskurs. V tomto smyslu devadesátá léta fakticky skončila až se závěrem nultých let nového tisíciletí.

Karel Piorecký

POEZIE

VYČEŘENÁ DEKÁDA

Kdo by chtěl vidět dějiny poezie jako neustálý, bouřlivě dynamický proces nápadných změn, jako vývoj, který má za úkol neustále kamsi směřovat, inovovat se, růst, zvyšovat svůj „obrat“ a společenskou úspěšnost, ten bude asi první dekadou nového tisíciletí značně zklamán. Posuzováno z nedalekého odstupu nepřineslo toto období žádné epochální milníky a přelomy, akcelerace a kolapsy, podle kterých by se dalo snadno definovat, popsat a posléze i vyučovat. Rovněž bude ale asi zklamán ten, kdo by chtěl toto desetiletí vidět jako pouhé potvrzení názoru, že se vše protáhá v beznadějném neměnném kruhu a že i poezie je jen čím dál stejnější projev všeobecného lidského ustrnutí. K životodárným posunům a proměnám stále dochází, jen se dějí méně nápadně, méně halasně a prudce.

Především je potřeba konstatovat zdánlivou samozřejmost, která je ovšem v českém prostředí smutnou výjimečností – toto desetiletí je po velmi dlouhé době první relativně přirozenou a klidnou dekadou, v níž se mohla svobodně a zřetelně vyjevit aktuální tvorba všech generací a ukázat tak skutečně celou svou současnou podobu. Od dvacátých let dvacátého století nenajdeme druhé takové desetiletí, do něhož by nezasahovaly drastickým způsobem politické poměry a nedeformovaly zásadně soudobou tvář poezie různými zákazy a vivisekcemi. Devadesátá léta minulého století, první skutečně svobodná dekáda po dlouhém období totalit, měla tvář zcela rozostřenou tím, jak horečnatě se do nich nahrnula všechna zapovězená literatura předchozích časů. Knihy ze čtyřicátých a padesátých let vycházely poprvé, jako novinky, vydání samizdatových děl ze sedmdesátých let doprovázely čerstvě vznikající texty stejných autorů, knihy dříve jen tiše trpěných klasiků z devatenáctého století ležely jako aktuálnosti vedle debutů začínajících básníků. Ani v poslední dekádě však není dluh zcela napraven, ještě i v této době budou tu a tam vycházet celé soubory sbírek, které čtenář v knihkupectví doposud spatřit nemohl a jejichž vydání se autoři nedožili (Vratislav Effenberger, Jiří Pištora aj.) nebo je připravili k vydání až v současnosti (Vladimíra Čerepková, Jiří Gruša, Vladimír Binar, Ivan Schneedorfer aj.). Budou tak poněkud „narušovat“ obraz soudobé poezie, ale přece jen jde o období, v němž lze zřetelně zahlédnout momentální generační rozvrstvení a současné podoby básnických poetik.

Nemá smysl předstírat, že poezii této dekády lze přehledně roztřídit do několika kategorií, příhrádek nebo proudů, ostatně bylo by to proti povaze poezie samé. Skutečná literatura je vždy tvořena především zřetelným individuálním projevem, autorským výrazem, který, má-li zůstat něčím nezaměnitelným, nesmí se plně podřídit žádné z existujících poetik a musí setrvat ve svém originálním vidění i vyslovení. Načrtnutí několika nápadných tendencí tohoto desetiletí nechce popírat svébytnost jednotlivých autorů v jejich takřka nepřeberném množství, chce pouze upozornit na určitou blízkost při vědomí faktu, že tam, kde existuje cosi příbuzného, musí logicky být přítomna také důležitá rozdílnost. Povšimneme si nejprve těch projevů, které jsou výrazem jisté kontinuity a které zřetelně určují obrys poezie už delší dobu.

KŘESŤANSKÁ, SPIRITUÁLNÍ, MEDITATIVNÍ BÁSEŇ

Poezie, která podstatným způsobem vyrůstá z konkrétní náboženské víry, z křesťanského pojmání světa, má nyní své nejvýraznější představitele především ve starší generaci: Zdeňku Rotreklovi (1920–2013), Viole Fischerové (1935–2010), Jiřím Kuběnovi (* 1936), Pavlu Rejchrtovi (* 1942), Ivanu Martinu Jirousovi (1944–2011), Jaromíru Zelenkovi (* 1946), Rostislavu Valuškovi (* 1946) nebo v poněkud mladších Vítu Slívovi (* 1951), Zdeňku Volfovi (* 1957), Romanu Szpukovi (* 1960) a dalších. Je zde ovšem i generace narozená kolem roku 1970, která vstupovala do literatury teprve v devadesátých letech: Petr Borkovec (* 1970), Martin Stöhr (* 1970), Pavel Petr (* 1969), Miloš Doležal (* 1970), Petr Čichoň (* 1969) a jiní. V jejich tvorbě dochází postupně k nápadnému potlačení explicitní křesťanské symboliky i témat. Obecně jako by zde do pozadí ustupovala báseň mající zjevný charakter modlitby či vyznání. V tvorbě starších autorů (dříve též třeba u Ivana Diviše) zaznívá určitá přímost, patrná například v naléhavém oslovování Boha, Krista, Panny Marie a podobně, ona prapůvodně vyjadřovaná vřelost a zbožnost, která na sebe bere rozmanité podoby. U JIŘÍHO KUBĚNY jí byla vždy především oslavná apostrofa: „*Pane / ne má ale Tvá vůle se staň, / Ano / Tvá Vůle, Tvá / vůle / sladší vůle mé / ó Bože / Ty který jsi / tak jako žal hessenských princezen navždy / ach navždy / Života Mého Ta Lepší Půle / Ó srdce / Ó Rus / Ó Crux!*“⁷⁵ U VÍTA SLÍVY jde spíše o pokorné schýlení: „*Na obloze Bůh se zdá být bez pohnutí; / vztahuje se ale ke mně: šibeničním ramenem. / Může prosit o milost, kdo miluje jen tím, co bylo?*“⁷⁶ které je stejně vroucí jako prosba u VIOLY FISCHEROVÉ ve sbírce *Matečná samota* (2002)*: „*Je advent // Mrtvý muž na kříži / se musí narodit // Pane / dej mi svůj úkryt ve mně.*“⁷⁷ U IVANA MARTINA JIROUSE dominuje zase kajicné či rouhačské gesto: „*Pane smiluj se! // Gospod pomiluj ny! // Přece nemůžeš být taková svině!*“⁷⁸ Snad se dá v této souvislosti často hovořit až o jakési barokní expresivitě, která je typická pro dramatizaci básně u těchto autorů.

Podobnou explicitnost a energičnost bychom u mladší generace hledali stěží. Víra v existenci duchovních hodnot a daného nadosobního řádu jako by byla ve verších důsledně rozpuštěna a transcendentní rozměr pak ze zobrazovaného světa básně pouze nenápadně vzlíná v podobě tichých znamení nebo náhlých, nečekaných kontrastů. Báseň ke své promluvě o tajemství, jež není v lidské moci, potřebuje stále více každodenní realitu, vychází z ní, hledá a vytušuje v ní náznaky obecnějšího smyslu, neulétává do abstraktního univerza velkých pojmů, ale „sklání se“ do konkrétnosti

⁷⁵ Kuběna, Jiří: *Matka Zjevení*, Brno 2002, s. 187.

⁷⁶ Slíva, Vít: *Rodný hrob*, Brno 2004, s. 14.

⁷⁷ Fischerová, Viola: *Matečná samota*, Brno 2002, s. 17.

⁷⁸ Jirous, Ivan Martin: *Rattus norvegicus*, Brno 2004, s. 71.

* Tučnou kurzivou jsou při prvním výskytu ve výkladu označeny tituly děl, která mají svá samostatná interpretační hesla.

situací, krajin, lidí a jejich každodenních věcí. Tady se účinně propojuje to, co dosud bývalo zvykem rozlišovat jako spirituální a civilistní proud v české poezii a v PAVLU KOLMAČKOVÍ (* 1962; *Moře*, 2010) má snad svého nejvýznamnějšího představitele. Vedle něj tu jsou ovšem další autoři jako ROBERT FAJKUS (*Prašivina*, 2010), MARTIN STÖHR (*Přechodná bydliště*, 2004), MILOŠ DOLEŽAL (*Čas dýmu*, 2003), PETR ČERMÁČEK (*V průsečiku ryb*, 2002; *Mezi rezedami*, 2005). Také u PETRA BORKOVCE (*Needle-book*, 2003; *Berlínský sešit*; *Zápisky ze Saint-Nazaire*, 2008) sledujeme oproti předchozímu desetiletí nápadný odklon od křesťanské motiviky a stále intenzivnější zaujetí pro existenciální napětí ukryté ve věčnosti všednodenních lidských vztahů a vazeb. Ale i u starších autorů je tato „civilní spiritualita“ mnohde dobře patrná a také účinná, jako například u Víta Slívy (*Grave*, 2001; *Rodný hrob*, 2004; *Souvrát*, 2007), Vladimíra Šrámka (*Řeč chce syna*, 2008) nebo ve zvláštní melancholické syrovosti skladeb undergroundového Jaroslava Erika Friče, často propojených s hudbou a vycházející na zvukových nosičích (*Jsi orkneyské víno*, 2002). Básník ZDENĚK VOLF (*Stahy*, 2003; *A mrvě prsteny*, 2007) téměř programově svou konfesi vystavuje prudkému střetu s všednodenní skutečností svého občanského povolání inseminátora krav a hovoří o takzvané chlévské lyrice, jejíž principy – smysl pro duchovní rozměr člověka kotvený chlévem jako symbolem „nižšího“, zvířecího světa – nachází u řady dalších autorů. To jej vedlo až k sestavení pozoruhodné antologie nazvané *Chlévská lyrika*.⁷⁹

S tím, jak křesťansky orientovaná poezie namnoze opouští svou výslovnou vznešenost a slovník velkých pojmů (nejvýznamnějšího reprezentanta má onen patetický, zdaleka ne však nepůsobivý hymnus v Jiřím Kuběnovi, jemuž v tomto období vychází sebrané dílo), souvisí také ústup od apelativní nebo moralistní ambice básně. Namísto panoramatického rozhledu a rozmachu nabízejí verše spíše dobře zaostřený detail v tkvění skutečnosti: „*Nehybná // neděle. Vlak / přijel přesně z dálky. // Tíše se posouvá / stoka za továrnou. / [...] A Bohu nic. Nic / do toho není. / Už zima. Strojek, / soukolí.*“⁸⁰ Šerosvit vesmíru je přítomen v paprsku světla skřípnutého dveřmi domácnosti. Namísto výzev, přimlouvání, nabádání, varování a vši té apostrofičnosti jedná se nyní spíše o tázavou pozornost k záblesku možného významu: „*Letnice (sambucus) // vidění: / poslední večerní / autobus / rychlé pronikání / do tmy / hukot / bílé jazyky v každém keři // svatodušní bezy.*“⁸¹ Namísto mytizovaných obrazů a dějů je tu spíše kontemplativní smutek či naděje. Pokud se podíváme na velké inspirační zdroje z minulých období, pro autory, jež bychom mohli označit jako křesťansky orientované, je mnohem vlivnější dílo Bohuslava Reynka se svou dostředivou málomluvností než apelativně rozmáchlý verš Jana Zahradníčka. Samotné označení katolická či křesťanská

⁷⁹ Volf, Zdeněk (ed.): *Chlévská lyrika (aneb zvířata nám odcházejí ze života)*, Tišnov 2010.

⁸⁰ Stöhr, Martin: *Přechodná bydliště*, Brno 2004, s. 14.

⁸¹ Čermáček, Petr: *V průsečiku ryb*, Brno 2002, s. 9.

poezie je stále méně užíváno, a to přímo úměrně tomu, jak se z básní vytrácí explicitnost motivů a témat, která by k takovému označení opravňovala. Mnohem častější jsou nyní označení poezie spirituální či spirituálně laděná, ovšem i ta mají svá úskalí, zamyslíme-li se nad tím, že logicky pak musí existovat nějaká nespirtuální (neduchovní) poezie, taková, která neodkazuje k nadsmyslovým a nadosobním hodnotám. Skutečná poezie je však vždy už díky svému estetickému „vytržení“ v důsledku určitým jitřením ducha, a to jak u autora, tak u čtenáře.

Poezii výrazně meditativního charakteru, ve které jsou duchovní svět a „filozofická situace“ člověka zpřítomňovány jaksi vědomě a explicitně, zastupuje v této dekádě řada básníků, kteří se značně liší ve svém konkrétním způsobu tvorby a vidění skutečnosti. Filozofující potěškávání života může být za jistých okolností základem básně stejně dobře jako emocionálně prožívaný lyrický obraz, jak ukazuje tvorba autorů zejména starší a střední generace: Jiřího Golda (* 1936), Karla Zlína (* 1937), Petra Kabeše (1941–2005), Zeno Kaprála (* 1941), Petra Mikeše (* 1948), Milana Exnera (* 1950), Gustava Erharta (* 1951), Jana Suka (* 1951), Vladimíra Křivánka (* 1951), Slavomíra Kudláčka (* 1954), Pavla Rajchmana (* 1958) a dalších. U PETRA KABEŠE na sebe berou verše podobu jakýchsi znepokojivých prognóz o rozkladu naší civilizace, dějin, měst i jazyka nebo se přechýlí do nadčasové gnómy či maximy jako ve sbírce *Cash* (2001): „*Tíha / klesajíc, / trampolínova jej. // Lehkost / když stoupala, ta / jej uzemnila.*“⁸² Strohý aforismus založený v paradoxu a nevyhýbající se jazykové hře je vlastní například Miroslavu Holmanovi (* 1938; *Krokem*, 2003; *Glosy veršem*, 2009) nebo v Čechách působícímu Slovákovu Róbertu Gálovi (* 1968; *Epigraffiti*, 2001). Vtipná a v metafoře založená sentence se stává základem verše také u Lubomíra Brožka (* 1949; *Paměť ohně*, 2008), a to i v případě delších básní, které jsou pak jakousi sumou apelů a glos se zřetelným humanistickým poselstvím.

Tyto básnické „definice“ mají opačný výrazový pól třeba v psychedelických zřeních Martina Langer (* 1972; *Pití octa*, 2001), snažících se vystoupit z „*trýzně / úsporné mechaniky / myšlení*“⁸³ nebo v meditativních proudech a útržcích naznačených významů ve skladbách Pavla Zajíčka (* 1951; *Cesta vlakem z P. do B. / Pollockovy fleky odposlouchaná slova*, 2007). Podobně hlubokou osamělost a ztracenost subjektu jako u Zajíčka nacházíme v poezii Hany Fouskové (* 1947; *Troud*, 2003; *Psice*, 2008), ač se tak děje zcela odlišným způsobem máchovského gesta, v němž víra neustále zápasí s nicotou: „*Nebesa jsou černá díra / do prostoru bez hranic / [...] a má víra je jen síra / ohořelých létavic.*“⁸⁴ U Pavly Šuranské (* 1982) jsou úzkost i rozjímání nad hrozbou zániku psány zase usebraně strohými a jakoby pokorně šeptanými verši (*Tvar jiného ticha*, 2001).

⁸² Kabeš, Petr: *Cash*, Brno 2001, s. 79.

⁸³ Langer, Martin: *Pití octa*, Brno 2001, s. 16.

⁸⁴ Fousková, Hana: *Psice*, Brno 2008, s. 9.

Poezie autorů jako Slavomír Kudláček (*Zapomenutá noc*, 2001; *Schůzka v lomu*, 2009) nebo Pavel Rajchman (* 1958; *Průzor do vymyšlené bytosti*, 2001) je poezií náhlých průsvitů a průhledů do skryté tváře skutečnosti, kdy je náhle vytušitelné i cosi z přesahu naší existence. Opět se to děje ovšem namnoze skrz skromný, jakoby záměrně drobný detail: „*Pozdě na podzim / sedají na okno / průsvitné mūrky // Vít je bere / a odnáší // Vidíš kam.*“⁸⁵ Václav Burian (* 1959), Mojmir Vrba (* 1962) a Stanislav Denk (* 1962) mají kromě olomouckého působiště společnou také výraznou málomluvnost svých básní; přesah „jinam“ a skrytá vazba, o jejíž postižení jde, je vyslovena opatrně, často jaksi nepřímou, sporem či v otázce. A opět si bere na pomoc civilní motiv, věc pokud možno nejvšednější, přesněji řečeno, nejzákladnější: místo chrámu stůl, místo potopy konev vody, místo požárů oheň ze zahradního listí. Podobný je výběr motivů u MARKA STAŠKA (* 1941; *Některé věci*, 2005), kterými je vyjadřována hluboká, ale úsporně pregnantní skepse z pomíjivosti a zapomnění i bezmocná nezachytitelnost lidského počínání v čase i prostoru. Báseň je jakoby ztišená, aby bylo možno zaslechnout i nenápadný životní projev, svobodné vlání i utkvělost našeho světa, které se tak často zračí prostřednictvím přírodních motivů, symbolizujících nespoutanost i pradávňý řád (Milan Šedivý: *Výběh slov*, 2008; Jiří Studený: *Zase básně*, 2008). Soubory textů vznikající na půdorysu kontemplativního prožívání citových vazeb a partnerských vztahů jsou časté u řady autorů a zejména autorek: ze starší generace například u Jany Štroblové (* 1936), Karly Erbové (* 1933), Lydie Romanské (* 1943) a dalších.

Do meditativního typu poezie nevtrhávají tak často jména a příběhy „lidí z ulice“, jak je tomu u autorů kolářovsky civilistního projevu. Například u DANIELA HRADECKÉHO (* 1973) figurují především jména filozofů a teologů, odkazy k jejich teoriím a dílům, celý složitý literární a kulturní kontext: „*Setkal jsem se s Danielem C. Dennettem / a ten mi řekl: / Viděl jsem se s Ludwigem Wittgensteinem, / který mně povídá: / Mluvil jsem s Blaisem Pascalem / a on se nechal slyšet, / že prý mu Michel de Montaigne svěřil: [...].*“⁸⁶ V poezii SYLVY FISCHEROVÉ (* 1963) se neustále rozmýšlí nad povahou světa a naší civilizace, aniž by se vytratil smysl pro básnickou nadsázku a citové rozechvění veršů (*Krvavý koleno*, 2005). Předmětem úvah a vnitřních tázání v textu bývá často přímo povaha uměleckého díla, poezie, samotný akt vyslovování a jeho smysl, jak je tomu třeba v tichých „samomluvách“ JOSEFA MLEJNKA (* 1946; *Zcestymluv*, 2007). Stejně jako je u četných autorů stále patrný vliv Vladimíra Holana, bývá zřetelná též bohatá inspirace východními naukami a kulturou s jejím odlišným přístupem ke světu i se specifickými literárními formami. Zjevná je tato inspirace u básníků písničích haiku (Ivan Wernisch, Roman Szpuk, Petr Mikeš, Miroslav Černý, Miroslav Fišmeister, Jan Brabec aj.), lze ji vytušit v podloží vrstevnatých veršů Petra Kabeše i v klidných,

⁸⁵ Kudláček, Slavomír: *Zapomenutá noc*, Brno 2001, s. 20.

⁸⁶ Hradecký, Daniel: *V cirkuse Calvaria*, Zlín 2009, s. 143.

jakoby mnišsky oproštěných pozorováních LUKÁŠE MARVANA (* 1962) ze sbírky *Klášter v džungli*: „*I hmyz který nemá křídla / umí létat / prostě se pustí.*“⁸⁷ Báseň sražená na minimální rozsah, slova jakoby vyvázaná z toku řeči mají povahu spíš jakýchsi základních stavebních kamenů, důležitých pro tiché smíření a nalezení životní rovnováhy (Viktorie Rybáková: *Steskem luny; Srpek měsíce*, 2002). Něco z této orientální vyrovnanosti působí i v poezii IVANA SCHNEEDORFERA (* 1937; *Horizont je daleko*, 2009); zdánlivá banalita a jakoby dětská tautologie přináší náhlý okamžik úlevného smíření vprostřed světa.

Celek naší reality je složitý, mnohvrstevný a často protichůdně se jevící – ambicí autorů je vyslovit jej v obsažné básnické zkratce. K tomu je zapotřebí zvýšeného smyslu pro oxymoron, paradox, který dokáže propojit protikladné a rozpohybovat klamavě ustálené významy. A také je tu schopnost vnímat komplementaritu jevů, prostupnost hranic mezi nimi a ambivalenci jako vnitřní rys všeho. Příkladem mohou být už opět samy názvy básnických sbírek: *V kraji Oxymoronu* (Karel Zlín, 2003), *Nea-none*; *Nebo* (Pavel Rajchman, 2004, 2007), *Podvojná znamení* (Gustav Erhart, 2005), *Spojené kameny* (Jan Suk, 2007), *Noční cesta denní krajinou* (Lukáš Marvan, 2003), *Blankyt půlnoci* (Václav Burian, 2007) i novější *Dvojdolí* (Petr Mikeš, 2012). „*Jako by se břehy / mezi světy stíraly...*“⁸⁸ píše přímo LADISLAV PURŠL (* 1976) ve sbírce *Mločí mapa* (2008), kterou plní zastřené obrazy jítřené vědomím smrti a vzlínající někam za hranice smyslově odhadnutelného světa. Je to poezie velmi „pomalá“, mnohdy vědomě rezignující na většinové přijetí, její síla spočívá v citlivém rozkrývání složitých významových vazeb lidského bytí a vyžaduje trpělivost, kterou s ní mladí autoři na sklonku dekády usilující o takzvanou angažovanost v poezii pravděpodobně nebudou ochotni mít. Má však v tomto období i své velmi pozoruhodné debutanty, vedle zmíněného Puršla třeba Daniela Hradeckého, jenž formuluje báseň často jako svébytnou disputační otázku či odpověď, nepostrádající smysl pro ironický postřeh (*V cirkuse Calvaria*, 2009). PETR FABIAN (* 1974) odkazuje ve své sbírce *Lomová pole* (2002) k Holanovi právě svým smyslem pro působivé obrazové ambivalence a paradoxy: „*... nemá-li osud komu již / vzít, alespoň dá a nad domy / korouhve obrací se tiše... // Pro nové trosečníky vítr tak vymýšlí / staré ostrovy...*“⁸⁹ Za debut lze považovat také výbor z dosud nepublikovaných, minimalistických básní Taša Andjelkovského (* 1949) nazvaný *Spálov* (2007). Jiný pozdní debutant JOSEF HRDLIČKA (* 1969) podobně jako Fabian vnímá a zobrazuje konkrétní krajinu nikoli jako impresionistickou pohlednici, ale jako svébytný kontemplativní prostor (*Lodstvo vyplouvá z temnot*, 2010).

⁸⁷ Marvan, Lukáš: *Klášter v džungli*, Praha 2004, s. 53.

⁸⁸ Puršl, Ladislav: *Mločí mapa*, Brno 2008, s. 16.

⁸⁹ Fabian, Petr: *Lomová pole*, Brno 2002, s. 15.

NEOBYČEJNÁ OBYČEJNOST

Mezi označení, která jsou v této dekádě nejfrekventovanější, patří termín poezie každodennosti nebo také civilistní poezie. Jako jedna z dominantních básnických kontur postupně vyvstávala už z onoho nepřehledného „mnohostěnu“ devadesátých let, a třebaže je sama dost různorodá, své inspirační zdroje nacházela nepochybně například v tvorbě Skupiny 42, u takových autorů, jako byli Jiří Kolář nebo méně známý Jan Hanč. Báseň na sebe bere podobu zdánlivého záznamu každodenní reality, přičemž ovšem výběr skutečností a způsob jejich vyjádření proměňuje text z pouhého zápisu či popisu vnější reality v cosi jiného. Všednost stane se nevšední sáláním skrytých významů, to, co se jevílo jako obyčejné, prořekne se náhle nějakým znepokojujícím tajemstvím, vyjeví se souvztažnosti, vzrušující blízkosti i odcizenost, které vůči sobě zaujímají lidé i věci tohoto světa. „*Co je obyčejné, / je nedostížné,*“⁹⁰ shrnuje ve své básni Yveta Shanfeldová. Až jako vlastní programové východisko zní v této souvislosti věta Pavla Kolmačky, zapsaná do sbírky-deníku, nazvaného *Jedna věta*: „*Jako by skutečnost, že přibližování vlaku, sníh na polích a roztřepení mraku nad nádražím vidám denně, opravňovala říci, že jsem neviděl nic.*“⁹¹ I verše Petra Borkovce jako by někdy přímo definovaly samotný autorův básnický přístup: „*a jak tě těšilo, že věci které vidíš, / jsou obraz toho, o čem přemýšlíš.*“⁹² Autorů, jejichž zaujetí pro smyslově vnímanou každodennost, pod jejímž povrchem jsou skryta důležitá dramata, vypovídající o stavu našich životů, je však celá řada. Nejvíce právě ve střední generaci, která debutovala v devadesátých letech: Petr Halmay (* 1958), Jaroslav Žila (* 1961) Petr Motýl (* 1964), Petr Hruška (* 1964), Jan Vrak (* 1967), Tomáš Řezníček (* 1969), ale i mladší Josef Straka (* 1972), Milan Děžinský (* 1974), Bogdan Trojak (* 1975), Vojtěch Kučera (* 1975), Štěpán Nosek (* 1975), Tomáš T. Kús (* 1978), Marie Šťastná (* 1981). V průběhu desetiletí k nim přibývají noví debutanti jako Jakub Chrobák (* 1974), Viktor Špaček (* 1976), Irena Šťastná (roz. Václavíková, * 1978), Jakub Řehák (* 1978), Ondřej Lipár (* 1981), Eva Košínská (* 1983), Jonáš Hájek (* 1984) a další. Představitelé tohoto typu poezie najdeme samozřejmě i ve starší generaci: Jiřina Hauková (1919–2005), Miloš Vodička (* 1938) nebo Petr Mazanec (* 1945).

Svět naléhá svou hmotností, smysly dotýkanou, ale i hrozbou nicoty, která se pod ní může ukrývat. Báseň je často jakýmsi „přetahováním“ o smysl, o soudržnost věcí a dějů, které tak vystupují ze své zdánlivé trvalosti. Je nutné jim hodnotu vždy teprve znovu přidělit, namáhavě hledat jejich důležitost a onen stav, „*kdy včerejší umyvadlo platí, mlčky platí*“.⁹³ Charakteristickým rysem básní je tendence k volnému verši a k prozaizaci textu ještě ve větši míře než v jiných oblastech. Záběr je

⁹⁰ Shanfeldová, Yveta: *Noční krční hřidel*, Brno 2006, s. 19.

⁹¹ Kolmačka, Pavel: *Jedna věta*, Praha 2012, s. 5.

⁹² Borkovec, Petr: *Needle-book*, Praha 2003, s. 72.

⁹³ Špaček, Viktor: *Zmínky a případy*, Praha 2007, s. 21.

především na detail, obraz podávaný skromnými, syrovými tahy, nebo letmá, na první pohled nedůležitá epizoda, krátký, ale výmluvný výsek děje, útržek rozhovoru. Autoři si všímají určitého lidského projevu v určité situaci, náznakem domýšlejí jeho „příběh“, načrtávají souvislosti a evokují skryté významy, které však zůstávají nedosloveny, aby realita mohla číšet svoji věčnou otevřeností, nehotovostí a zneklidňovat jak autorský, tak čtenářský subjekt.

Konkretizace je zde typickým projevem. Báseň umí zcizeně trnout v anonymním prostředí, ale často také otevírat konkrétní místo se smyslem pro jeho specifičnost, ba magii. Mezi autory nejsou ojedinělé celé básnické portréty těchto konkrétních prostorů, podávané mnohdy až se zřetelným mýtotvorným gestem – taková je krajina severočeských Sudet v tvorbě RADKA FRIDRICH (* 1968), prusko-slezské končiny v baladách Petra Čichoně, industriální Ostrava u PETRA i IVANA MOTÝLA, magická i apokalyptická Praha v básních VÍTA JANOTY (* 1970) nebo JANA ŠTOLBY (* 1957), ale také třeba polabská krajina u PETRA KUKALA (* 1970) či Zlín u PAVLA PETRA. Nezřídka báseň připomíná cosi z deníkových záznamů, mimo jiné proto, jak umanutě přesně je v ní zaznamenáváno nejenom místo, ale i čas; například ve sbírce MILOŠE DOLEŽALA *Čas dýmu* se tyto údaje stávají samotným názvem básní: „*Horní Žandov, 6. 2. 1999, 14.20–15.10 hod.*“⁹⁴ Takové specifické básnické deníky zaznamenávají často nějakou cestu, pro autora podstatnou a v básních zpřítomňovanou jako příběh hledání, poznání i ztrát: Miloš Doležal: *Sansepolcro* (2004), Milan Libiger: *Na jedno u šivů* (2010), Martin Reiner: *Pohled z kavárny v Bath* (2007). Svou podstatou podobný je zdánlivý opak – sbírka coby „zápas“ s jedním místem, nejčastěji domem nebo interiérem bytu, v němž je dáno subjektu setrvat, aby si přesněji uvědomil bolestné souřadnice své existence, to „*doma doma doma / tam se vždycky mlčelo / každý sám postával před svým oknem...*“⁹⁵, jak píše TOMÁŠ T. KŮS ve sbírce příznačně nazvané *Příbytek dobytek* (2002). Podobně JOSEF STRAKA ve sbírce *Kostel v mlze* (2008) využívá napětí na rozhraní prostoru venku–vevnitř. Dům se svými místnostmi je nejednoznačným místem, v němž se čelí náporům zcizeného města a stejně tak zakouší intenzivní osamělost.

Jindy jde o sbírky komponované jako přehledky jednotlivých lidských osudů – co báseň, to svébytný, pregnantně načrtnutý portrét kohosi neznámého, většinou nějakého nenápadného životního outsidera, v jehož příběhu je na první pohled máloco povšimnutíhodného (Petr Motýl: *Lahve z ubytovny*, 2000; *Kam chodí uhlí spát*, 2008; Radek Fridrich: *Erzherz*, 2002; Martin Skýpala: *Příběhy písmen*, 2010; Jaroslav Žila: *Tereza a jiné texty*, 2003; *V hrudi pták*, 2010). Texty mají v sobě cosi sousedského, smysl pro pozornost vůči tomu, kdo se nachází vedle nás; jsou zapl-

⁹⁴ Doležal, Miloš: *Čas dýmu*, Brno 2003, s. 15.

⁹⁵ Kůs, Tomáš T.: *Příbytek dobytek*, Plzeň 2002, s. 8.

něny postavami s konkrétními jmény, tvořícími jakousi „obec“, která reprezentuje autorovo vnímání existence a skládá dohromady fasetový obraz světa (Jaroslav Kovanda: *Odpolední klid*, 2001; Dagmar Urbánková: *Ta hlava větru vypadá jako pes*, 2008; Jiří Popelínský: *Amazónští mravenci*, 2006). Důraz je kladen na nenápadnou svěbytnost postavy, často se projevující také přímou řečí, někdy s originálním formulačním projevem (včetně nářečního). Jindy jde o užší okruh rodiny a rodu, který se autor nebojí do básně dostat, aby se skrze něj vyslovil k nejpodstatnějším hodnotám (Jakub Chrobák: *Až dopiju, tak zaplatím*, 2003; *Adresy*, 2010). Výjimečně je sbírka komponována jako suma mikropříběhů jednoho fiktivního hrdiny (Pavel Šrut: *Papírové polobotky*, 2001).

Do popředí pozornosti se dostává téma mezilidských vztahů, soukromá existenciální dramata člověka, permanentně ohroženého osamělostí i odosobněností, ale také vystaveného prožitku náhlé blízkosti, náznaku naděje spočívající v setkání s nějakou podstatnou hodnotou, která znovu otevírá touhu po smysluplném životě (Lenka Daňhelová, * 1973; Kateřina Kováčová, * 1982; Milan Děžinský, Petr Hruška, Štěpán Nosek, Marie Štastná, Kateřina Bolechová, * 1966; Alice Prajzantová, * 1982, ad.). Lyrický subjekt bývá ohrožen únavou z vyprahlosti a vzpírá se touhou k opravdovému prožitku, který není ničím samozřejmým a snadno dosažitelným (Petr Halmay, Milan Hrabal, Jonáš Hájek). Typická je situace, v níž se cosi podstatně lidského odehrává velmi blízko, na protějším chodníku, vedlejším sedadle, za tenkou příčkou zdi, jako výzva ke spolubytí: „*Co jen to bylo za zvuky, / tak zahlceně kradmé, / a přitom horší než ten nejhroznější řev, / za protějšími dveřmi? [...] Smýkání látky, / poddajná tíha těla. A potom odnášení / na schodech, nesnáz a těžká / vůně fialové krajky.*“⁹⁶ Básně mají blízko k vnímání životů těch druhých a úzkostně nazírají zcizující vzdálenosti, které se náhle otevírají tam, kde by měla podle všeho existovat intimita a důvěrnost našeho soužití. Dokázat být s tím druhým, s oním nejbližším, je životním východiskem a dramatem, bez něž darmo volat po nápravě všeobecných věcí veřejných. Jsme ještě spolu? A v jakém způsobu? To je základní otázka mnohých básní, které přinášejí sbírky autorů a velmi často také autorek jako například SIMONY RACKOVÉ (nyní Martínková-Racková, *Přítelkyně*, 2007), MARIE ŠTASTNÉ (*Akty*, 2006), KATEŘINY RUDČENKOVÉ (*Není nutné, abyste mne navštěvoval*, 2001), IRENY ŠTASTNÉ (roz. Václavíkové, *Zámky*, 2006; *Všechny tvoje smrti*, 2010), OLGY RICHTEROVÉ (*Napříč kůrou*, 2008) a dalších. Jsou plné obrazů mechanického provozu domácnosti, v nichž se ženský subjekt hořce sžívá s údělem „*vzbudit děcka nabalit svačiny / šup bundu čepici ze školy rovnou domů [...] tramvaj přes město dvanáctka v knedlíkárně / nakoupit cestou zpátky*“⁹⁷ (Irena Štastná) a sebeironicky si

⁹⁶ Nosek, Štěpán: *Negativ*, Brno 2003, s. 32.

⁹⁷ Štastná, Irena: *Všechny tvoje smrti*, Praha 2010, s. 38.

umiňuje: „*koupím pytlíky do vysavače / vyměním olej ve fritáku / nakrájím ti k počítači jabka na čtvrtičky // zavřu oči pusou / stoupnu si na zem // Už budu hodná holka.*“⁹⁸ Nebo spočívá v hořké, vidoucí samotě a vědomí nenávratna (Rudčenková), v bolestné vzpomínce, která svou sugestivitou zvláště změkčí tvrdý chlad přítomnosti: „*vejde teta Klára / v unavených šatech.*“⁹⁹

Touha pocítit nějaký důvěrný dotyk jako potvrzení smysluplného života se stává vnitřním dějem básní. Pro některé sbírky je typická vypjatá tělesnost, jež dominuje básnickému obrazu (Tomáš Míka: *Nucený výsek*, 2003; Marcela Pátková: *Bylas u toho...*, 2006; Jakub Řehák: *Světla mezi prkny*, 2008; Andrea Vatulíková: *Ona je ten tragický typ...*, 2010; Alice Prajzantová: *Kotrmelína*, 2010). Tělo je vydané napospas milostnému aktu stejně jako zániku. „*Fláky a kýty a hřbety na hácích / se sem-tam smýkají po tyčích,*“¹⁰⁰ tak vidí cestu veřejným dopravním prostředkem Věra Chase (*Štáva*, 2001). Osudová potřeba fyzického sdílení je traktována rovnomocně jako zázrak i prokletí, tělo se dostává do popředí básnické pozornosti, „*protože víru nelze nést bez těla / A tělo je hořící keř z něžž promlouvá / Bůh a nikdo neví o čem - -*“¹⁰¹. Pozoruhodný debutant MAREK ŠINDELKA (* 1984) ve své sbírce *Strychnin a jiné básně* (2005) přináší obrazy „z masa a krve“, znepokojeně vnímá tělesnost jako přímou vydanost zániku, který je obsažen v našich tkáních a determinuje úzkostí náš život. Existence se jeví jako nezhojitelná rána a permanentní hrozba krutosti a smrti, která zvyšuje naši opuštěnost (Kateřina Kováčová: *Hnízda*, 2005). U řady autorů je tematizována blízkost ke druhé osobě jako svědectví a spoluprožívání jejího utrpení, nejčastěji v nemoci nebo umírání, které tak přestává být cizím a vztahuje se k dávnému, Johnem Donnem vyslovenému krédu: „*Nikdy se neptej, komu zvoní hrana. Zvoní tobě.*“

OBRANA IMAGINACÍ

Nejvlastnějším projevem svobody básně je fantazie a svou cestu si v první dekádě nového tisíciletí přirozeně razí poezie z tohoto faktu přímo rostlá, psaná jako výraz nekrocené imaginace, kterou samu o sobě považují autoři za podstatný životní projev v našem světě. Básně tohoto rodu nejsou jen oslavou a obranou imaginace jako tvořivého principu, ale uplatňují se také v opačném směru – jako obrana imaginací, kterou lze čelit stereotypně otupělé realitě, v níž neustále hrozí zmechaničtění a pouhé imitování života podle předepsaných parametrů. Programově se k této „podvratné“ roli imaginace hlásí surrealisté, jejichž kontinuální usilování (ovšem s krutými perzekučními zásahy v dobách totalitních režimů) trvá už téměř celé století. K surrealismu odedávna patřily skupinové aktivity a je povšimnutéhodné,

⁹⁸ Racková, Simona: *Přítelkyně*, Praha 2007, s. 8.

⁹⁹ Machulková, Inka: *Neúplný čas mokré trávy*, Brno 2006, s. 43.

¹⁰⁰ Chase, Věra: *Štáva*, Praha 2001, s. 66.

¹⁰¹ Staněk, Jiří: *Shakespeare na piercingu*, Brno 2002, s. 36.

že právě imaginativní proud české poezie je jedinou oblastí, v níž nyní tendence k semknutosti básníků kolem určitých programových východisek na sebe berou podobu konkrétních uskupení. Jinde zůstává česká básnická scéna této dekády nadále sumou solitérů.

Skupina českých a slovenských surrealistů (pod tímto názvem od roku 1993) je vnímána jako svébytné pokračování úsilí, které reprezentoval meziválečný okruh kolem Karla Teigehe i pozdější uskupení kolem VRATISLAVA EFFENBERGERA. Autoři považují tradičně kolektivnost za jednu z důležitých hodnot, na bázi kolektivního díla vznikají také četné surrealistické projevy (ankety, společné scénáře, výstavy, „objekty“ atd.). Skupina zahrnuje starší tvůrce, kteří její činnost v devadesátých letech legálně obnovili (Albert Marenčin, * 1922; Jan Švankmajer, * 1934; Eva Švankmajerová, * 1940; Martin Stejskal, * 1944; Andrew Lass, * 1947; Josef Janda, * 1950; František Dryje, * 1951). Později se přidružují Alena Nádvorníková (* 1942), Jan Kohout (* 1960), ale také autoři mladší (Jan Richter, * 1978), na přelomu osmdesátých a devadesátých let tvořící samostatné brněnské uskupení A. I. V. (Jakub Effenberger, * 1964; Bruno Solařík, * 1968; Blažej Ingr, * 1968; David Jařab, * 1971; Roman Telerovský, * 1972; Kateřina Piňosová, * 1973). Členitou surrealisticky orientovanou větev české poezie rozšiřují však také autoři, kteří v důsledku své individualistické povahy do skupiny nepatří, volně s ní však spolupracují a programově se od ní nedistancují (Pavel Řezníček, * 1942; Jan Gabriel, * 1949; Jan Řezáč, 1921–2009). Jak početné a činné je toto volné uskupení, ukazuje rozsáhlá antologie současné surrealistické poezie z roku 2003, nazvaná *Letenka do noci*,¹⁰² přestože do ní nejsou zahrnuti další autoři surrealistického ražení, bývalý člen Skupiny Ra Ludvík Kundera (1920–2010) nebo bývalý emigrant Roman Erben (* 1940) ani nejvýraznější představitel seskupení tzv. Libeňských psychiků Stanislav Vávra (* 1933).

Vedle nich existují básníci, kteří surrealistické principy považují pouze za součást svého tvůrčího východiska a jsou surrealismem jen „poznámenáni“ (Viki Shock, * 1975; Tomáš Přidal, * 1968) nebo surrealistickou ortodoxií dříve prošli, podrželi si ve své tvorbě zvýšený smysl pro imaginativní způsob vidění světa a někdy o sobě hovoří jako o postsurrealistech (Petr Král, * 1941; Stanislav Dvorský, * 1940).

Báseň jako výbušná směs obrazivého vidění není jen záležitostí surrealistů. Stala se vlastní také například třem mladým autorům, kteří v polovině dekády vytvořili skupinu nazvanou *Fantasía* a v roce 2008 vstoupí ve známost stejnojmenným almanachem-manifestem. ADAM BORZIČ (* 1978), KAMIL BOUŠKA (* 1979) a PETR ŘEHÁK (* 1978) zde představují své pojetí poezie, tepající vášnivou energií, „*novým patosem*“, jak ji sami v úvodním textu označují. Verše jsou nápadné svojí živelnou a neotřelou představivostí,

¹⁰² Dryje, František – Řezníček, Pavel (eds.): *Letenka do noci (Antologie současné surrealistické poezie)*, Brno 2003.

rozmachem a chrlivostí obrazů, pojetím života jako aktivního a dramatického usilování, nepřestávajícího boje. „Vždycky je to korida – náš život,“¹⁰³ končí Adam Borzič svou báseň a Kamil Bouška v textu *Ars Poetica* definuje poezii jako „lámání žeber, na které se umírá jako na vášeň“.¹⁰⁴ Mladým autorům (jejichž prvotiny budou vydány až z kraje následujícího desetiletí) jde o to, aby se jejich poezie prudce vnořila do společenské reality současného světa, aby básník přijal angažmá ve snaze o jeho proměnu a pociťoval spoluodpovědnost za jeho podobu. Odtud pramení také kritický ráz mnohých veršů a souvisí s obecnější tendencí takzvané angažované poezie.

Imaginativní usilování má mnoho podob a mnoho individuálních básnických výrazů. Vzpomínka komponovaná s právě prožívaným, smyslový požitek tužeb i kontemplativní odstup, směs rozličných dálek a blízkostí (prostorových i časových), jakýsi „únos reality“ je typický pro poezii FRANTIŠKA LISTOPADA (* 1921; *Milostná stěhování*, 2001; *Rosa definitiva*, 2007). V roce 2007 vychází soubor *Sny...* od ZBYŇKA HEJDY (1930–2013), který je tvořen prozaickými i básnickými záznamy autorových snů (mnohé byly již dříve publikovány), jejichž existenciální působivost je mimo jiné výsledkem věčně strohého zápisu, na hony vzdáleného obvyklé surrealistické nespoutanosti. Snovost některých výjevů v kontrastu s ostrými tahy zaznamenávané reality vytváří zvláštní napětí u Jana Štolby a připomíná také něco z poezie Petra Krále. Tady lze hovořit zase o jakési civilní imaginaci: všední „chodníková“ skutečnost je náhle plná záhadných znamení dávajících tušit, že jsme vystavováni skrytým vlivům světa, tajemně režírovaného naší schopností uvidět – věci i spáry mezi nimi, děje i proluky uprostřed nich, celé to vzrušivé prázdno přesypající se do plnosti významu a naopak.

Také mladý debutant JAKUB ČERMÁK (* 1986) touží stříhnout do mapy, aby zahlédl to, co je za ní, a zároveň tuší, že „když to s dírou přeženeš, zmizí mapa“.¹⁰⁵ Jiný debutant, ONDŘEJ MACURA (* 1980), ve své sbírce *Indicie* (2007) uvrhne čtenáře do komplikovaného „mnohosvěta“ násobeného četnými odrazy zrcadel a hlubin za nimi, v básních plných expresivních odkazů k událostem z naší kulturní historie. Jakoby z francouzské moderní tradice rostlé jsou smyslově bohaté obrazy milenecké vášně i opuštěnosti v textech TEREZY RIEDELBAUCHOVÉ (* 1977; *Velká biskupovská noc*, 2006; *Don Vítor si hraje a jiné básně*, 2009), výjimečně se objevuje úlevná hravost až morgensternovská nebo vizuální přeludnost upomínající na Magrittovy obrazy – taková je poezie ve sbírce *Otlý ach* (2010) JOSEFA HRUBÉHO (* 1932): „Vzrušená lampa / stoupá do obrazu / a šero na žebřík / opřený na ničem // Studny jsou obrácené [...] Ve věži ještě neodlitý zvon / komíhá / nocí hřbitovem / a Volyní.“¹⁰⁶ Kniha je doprovázena množstvím autorových koláží – je mimochodem pozoruhodné, kolik českých básní-

¹⁰³ *Fantasia*, Praha 2008, s. 8.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 32.

¹⁰⁵ Čermák, Jakub: *Padavčata*, Praha 2006, s. 25.

¹⁰⁶ Hrubý, Josef: *Otlý ach*, Plzeň 2010, s. 22.

ků se tomuto typicky modernistickému uměleckému projevu věnuje: vedle asi nejznámějšího literáta-kolážisty Miroslava Huptycha (* 1952) také třeba Ivan Wernisch (* 1942), Emil Juliš, Miroslav Koryčan (* 1938), Michal Šanda (* 1965) a další.

Bohatá obraznost plná dramatizujících personifikací a výjevy symbolických či mýtotočkových rozměrů zakládají básně debutanta LADISLAVA ZEDNÍKA (* 1977) ve sbírce *Zahrada s jabloněmi a dvěma křesly*: „*Dal jsi jí ráno mrtvého dravce, / poštolku: / v očích drobenka nočních skal; / zmoklé peří. / Zachvěla se, a průvan / oživil holoubata / v platanech podél chodníku.*“¹⁰⁷ Některé poetiky jsou jako by napájeny z fantaskních i reálných přírodopisů, exotických či vysněných končin prosvítajících nečekaně vprostředku důvěrně známých míst – takové jsou básně mladších autorů Miroslava Fišmeistera (*Ten stolek je nízký!*, 2005; *Pískoviště*, 2007; *Z*, 2009) nebo Martina Švandy (*Petrolejová vesnice*, 2004). Velmi originální je obraznost PETRA HRBÁČE (* 1958) ve sbírce *Čekali* (2007) s jeho pozorností k drobnému přírodnímu detailu, schopnému asociativně otevřít netušené emotivní světy: „*Teprve k večeru jsem na okně / našel drobnou můrku / z minulého večera. / Ten motýl měl vzorek / starých látek / nošených ženami, / které zůstaly na ocet.*“¹⁰⁸ Rozsáhlé skladby BOŽENY SPRÁVCOVÉ (*Požární kniha*, 2003), SVATAVY ANTOŠOVÉ (*Vlčí slina*, 2008) nebo LUBORA KASALA (*Orangutan v továrně*, 2008) jsou zase osidlovány znepokojivými bytostmi-novotvary, odkazujícími k prapodivným, jakoby právě vznikajícím temným mýtům. Podobně vstupují záhadné a mytizované bytosti do básní Bogdana Trojaka, pro něž jsou typické představy jakoby v dětství ukotvené a z něj se neustále generující: „*V chodbičkách pod tapetou / s barokními kartušemi / strýc Kaich se s mrtvou tetou žení.*“¹⁰⁹

Svět JANA J. NOVÁKA (* 1938) je záměrně až přeplněn obrovským množstvím motivů a obrazů v asociativních vazbách, exotické končiny a dějinné události se dravě prolínají s nejbližší přítomnou skutečností, přičemž každý jednotlivý verš či detail jako by byl svěbytnou meditací či symbolem (*Kupé pro Marcela D.*, 2001; *Z deníku po Celanovi*, 2007). K surrealisticky překvapivému rozvíjení obrazu má blízko také लेकरý text DAVIDA JANA ŽÁKA (*Spodní zrcadla*, 2007). Básně jsou vzrušujícím tušením reality, která se odehrává kdesi mimo naši běžnou pozornost, která je snem teprve rozjitrěna: „*ztracená / snem zmatena / nic víc,*“¹¹⁰ uvědomuje si svoji situaci lyrický subjekt v nových textech VLADIMÍRY ČEREPKOVÉ (*Zimní derviš*, 2008). Podobně programově se toto říká v básních EWALDA MURRERA: „*Jen to je skutečné / co nemá pevnou podobu, / co nelze uchopit a rozdrtit silou ruky.*“¹¹¹ Skutečnost jako by byla ukrytá před sebou samou, je potřeba rozrušit její klamavou tvář, nechat se strhnout „nebezpečím“

¹⁰⁷ Zedník, Ladislav: *Zahrada s jabloněmi a dvěma křesly*, Praha 2006, s. 14–15.

¹⁰⁸ Hrbáč, Petr: *Čekali*, Brno 2007, s. 32.

¹⁰⁹ Trojak, Bogdan: *Strýc Kaich se žení*, Brno 2004, s. 13.

¹¹⁰ Čerepková, Vladimíra: *Zimní derviš*, Praha 2008, s. 23.

¹¹¹ Murrer, Ewald: *Nouzové zastavení času*, Brno 2007, s. 93.

spontánního vidění. Paralelní končina, ve které se prostřednictvím fantazie intenzivně odehrává život našich skrytých tužeb, na sebe bere podobu magického lesního interiéru stejně jako labyrintu města, prostorů za zdmi, zasutými kdesi v němých mlhách. K těmto tradičním prostorům provokujícím naši představivost se nyní přidává ovšem nový – „krajina“ elektronického světa, virtuální prostředí computerů se stává stále častější inspirací i tématem. Přímo jako počítačovou lyriku označuje některé své texty autor, který si říká BÁSNÍK TÍCHO (výbor *Malá kniha Noci*, 2012). Svět současné vědy je neustále bohatým zdrojem inspirace, jak ukazují například *Silentbloky* (2009) PAVLA CTIBORA (* 1971), tvořené útržkovitými texty na hranici poezie a prózy a na pokraji psychedelických stavů, vytvářejících jakési „samovolné“ vzrušující vzkazy.

Imaginace řady autorů (surrealisty nevyjímaje) je jítřena nespokojeností s cynicky konzumní podobou naší existence a blíží se až k jakémusi beatnickému gestu. Jinde dominuje grotesknost jako všudypřítomný rozměr skutečnosti, setkáváme se s využíváním dadaistických a patafyzických postupů, provokativním gestem rozbíjejícím naše ustálená měřítká hodnot (Viki Shock, Patrik Linhart). Humor je způsob, jakým lze přiléhavě vyslovit absurditu našeho počínání v životě stále ohrožovaném hloupostí, agresivitou a navyklou jednotvárností (Tomáš Přidal; Marian Palla, * 1953; Tomáš Kafka, * 1965). Úlevný nonsens propojuje vysoké s nízkým, domnělá lidská vznešenost je komicky „napadena“ přizemností (Gabriel Pleska: Česnek! Česnek!, 2003). Slovní hříčka mívá v podtextu hořkou polohu, černý humor (Ivan Wernisch, Michal Šanda, Milan Ohnisko, * 1965, kteří také společně podepsali sbírku *Býkárna*, vydanou v roce 2006). Není neobvyklé, že texty některých autorů na sebe často berou podobu jakýchsi anekdotických epizod a i formálně se ocitají na těžko rozlišitelné hranici mezi básní v próze a mikropovídkou, jako je tomu například u Wernische, Přidala, Kafky, Pally nebo Linharta.

Toto desetiletí dopřává pozornost poezii, která bývá označována jako insitní nebo naivní – vycházejí antologie nazvané *Jít pevně za svým imbecilem* (ed. Radim Kopáč, 2003) nebo *Kámen do voda. Malá antologie české naivní poezie 20. století* (ed. Radim Kopáč, 2005). Někteří autoři, jejichž „neškolenost“ přináší vedle občasných grafomanských tendencí a klopnotnosti také básně odzbrojujícího půvabu, komiky, představivosti a jazykové hry, publikují i samostatné sbírky (Milan Krupa, * 1967; Mnoháček Zgublačenko, * 1969). Obecně pozoruhodných antologií se snahou zmapovat českou poezii na periferii běžné pozornosti vzniká v tomto desetiletí veliké množství, vedle zmíněných počínů Radima Kopáče (dále například almanach *Břítvou do klavíru*, 2002, nebo *Hovnajs! Antologie české patafyziky 1982–2004*, 2004) především monumentální dílo IVANA WERNISCHE, trojdílná čítanka z tvorby „zapomenutých, opomíjených a opovrhovaných“ českých spisovatelů sedmnáctého až dvacátého století (*Zapadlo slunce za dnem, který nebyl*, 2000; *Píseň o nosu*, 2005; *Quodlibet aneb Jak se komu co líbí*, 2008) nebo jeho výbor z rozsáhlé sbírky erotického folkloru (shromážděné Karlem Jaroslavem Obrátilem), nazvaný *Kdo to čte, je prase* (2008).

SLOVO A ŘEČ JAKO NESAMOZŘEJMÝ PŘÍBĚH

Imaginativní síly kladou ovšemže také zvýšené nároky výrazové, báseň si hledá svoji podobu, svůj „způsob“, do popředí se dostává vůle k experimentu a zvýšená pozornost ke slovu jako takovému. Znovu a znovu je tu potřeba potěškávat jeho hodnotu i povahu, chce se říct přímo jeho původ: odkud se bere slovo jako výsostný projev lidské existence, kterým zakoušíme svět, a jak slovo determinuje člověka a jeho vztahování se k realitě. Okřídlené Heideggerovo „*básnický bydlí člověk*“ je ve středu pozornosti, schopnost vyslovit se je sama o sobě dramatickým a nesamozřejmým lidským příběhem, který prozrazuje cosi podstatného o našich možnostech i o naší nedokonalosti. Slovo je dotykem s tajemstvím, jež nás přesahuje, ale jež můžeme právě prostřednictvím slova občas intenzivně pocítit. Vprostřed dekády umírá jedna z nejmýšlejších osobností takto pojímané poezie, Emil Juliš (1920–2006). V roce 2002 vychází experimentálně pojatá kniha-artefakt *Trhlina* od MILOSLAVA TOPINKY (* 1945), básníka, jehož sbírky významně ovlivnily obraz poezie těsně před obdobím politické normalizace a jehož odmlka od té doby trvala třicet let. Jako by se tak symbolicky poukazyvalo na to, že mlčení je rovnomocnou součástí onoho zodpovědného hledání přesného slova coby trhliny, jíž lze posléze vnímat skrytý rozměr světa.

Něco z topinkovského pojetí slova-trhliny lze zaslechnout u mnoha dalších, mladších autorů, například u VOJTĚCHA KUČERY: „*do zdí panikou slov biju*“, „*s čelistmi v krku*“,¹¹² píše ve sbírce *Nehybnost* (2010). Text rovněž klade zvýšené nároky na grafickou úpravu zdůrazňující slovo jako „pohyblivý“, živý organismus, který má svou neuchopitelnou svébytnost a není redukovatelný na pouhý jednoduchý nástroj vždy připravený posloužit k běžnému dorozumění. Snaha postihnout význam a sdělnost slova v jeho bohatších a skrytějších projevech vede často k přesahům tradiční literární podoby do jiných výrazových oblastí – typické je neutu- chající hledačství JAROMÍRA TYPLTA (* 1973) a vznik jeho děl (často ve spolupráci s jinými tvůrci) na hranici literatury, filmového klipu, výtvarného díla a svébytné akustické nahrávky, v níž jsou slovo a promluva jakoby deformovány, aby vzápětí vyvolaly znepokojivé svědectví o tom, že zde byly přítomny nové, netušené vzka- zy. Současná experimentální poezie má své další představitele například v MIROSLAVU KORYČANOVÍ (* 1938), JIŘÍM VALOCHOVI (* 1946) a jiných, těsně se dotýká oblastí výtvarného umění a často se projevuje jako vizuálně-konceptuální dílo nebo textová instalace.

Otevření se vši složité povaze promluvy znamená vpustit do textu i slova v jiných jazycích, oprášit makarónskou tradici (Radek Fridrich, Eugen Brikcius, Radek Malý aj.); experiment v sobě často nezapírá také touhu jazyk vlastně znovu vynalez- nout a nechat v něm svět nově zaznít, jak je zjevné například z debutu DAVIDA VODY

¹¹² Kučera, Vojtěch: *Nehybnost*, Brno 2010, s. 25; 17.

(* 1976) nazvaného *Sněhy a další* (2010), podobně inspirativní je použití dialektu, například u JIŘÍHO POPELÍNSKÉHO (*Amazónští mravenci*, 2006) nebo v tvorbě JANELE z LIKŮ (knižně debutovala až v roce 2011). Hudebník a básník PETR VÁŠA (* 1965) dál pokračuje v rozvíjení svého fyzického básnictví, které je stejně tak recitací textu jako performancí a divadelním výstupem, připomínajícím tlumočení do jakési neznámé posunkové mluvy. Přenést pozornost ze slova na řeč (často autenticky na veřejnosti odposlechnutou a zaznamenanou), na samotnou promluvu jako specifický dravý proud, který vskutku výmluvně prozrazuje naši lidskou situaci plnou bludných stereotypů, prázdnoty, ale i úlevné komiky, je rysem dalšího z básnických a hudebních performerů, PAVLA NOVOTNÉHO (* 1976).

Slovo se básni nabízí jako živel a neznámý prostor četných významů, které je možno nacházet a otevírat, zachováme-li si smysl pro tvořivou hru a zvukové kvality. Příkladem takovéto herní bravury jsou básně EUGENA BRIKCIUSE (*Z milosti těla*, 2008), které využívají bohatých verbálních možností k vyjádření filozofujících a humorných sentencí na velmi malé ploše: „*Když si v básni neužijem / carpe noctem carpe diem / pak místo těla / Aristotela / se patronem básně / bez hany a básně / najisto stane / Aristofanés.*“¹¹³ Už název sbírky DAGMAR ČAPLYGINOVÉ *V já mě* (2007) dává tušit, že autorka bude slova „namáhat“ svěbytnými rozklady a sklady, vůlí k novotvarům, vznikající nenápadnými vychýleními z běžné gramatiky („*vidím ň / b dím*“; „*kolkolem / projelocosim / nakdovíkohokoleschouleno*“).¹¹⁴ Opakem neologického experimentování je vypjatá stylizovanost a archaická dikce, přísně vázaný verš s nárokem na přesný a pravidelný tvar básně, rozeznávající rytmické schopnosti jazyka a naléhavost rýmů, která se však objevuje mnohem vzácněji. Vedle „galantních veršů“ zmíněného Eugena Brikciuse jsou to například lehce kroužené milostné sonety MILONĚ ČEPELKY (* 1936), který přiznává: „*Vždyť ty si také vážíš starých forem, / jež v čase zmatků udržují řád,*“¹¹⁵ nebo ironický humor nepostrádající znělky LUBOMÍRA BROŽKA (* 1949). Úplně jiného rodu jsou pak sonety v prvotině ONDŘEJE HANUSE (* 1987) *Stínohrad* (2008) s všudypřítomným, až apokalypticky akcentovaným motivem smrti v téměř barokizující atmosféře a dikci.

Jedna z nejvýznamnějších představitelk experimentu v básnické řeči od šedesátých let, BOHUMILA GRÖGEROVÁ (1921–2014), v roce 2008 překvapila čtenářskou veřejnost svojí skladbou *Rukopis*, která neočekávaně zůstala naopak věcným a deníkově skrovným záznamem člověka nacházejícího se v samotě po ztrátě partnera a postupně přicházejícího o zrak v mučivé blízkosti svého celoživotního osudu, tedy knih a vlastních rukopisů. Emocionální naléhavost stupňuje právě ona forma sporého zápisu.

¹¹³ Brikcius, Eugen: *Z milosti těla*, Praha 2008, s. 32.

¹¹⁴ Čaplyginová, Dagmar: *V já mě*, Brno 2009, s. 67; 59.

¹¹⁵ Čepelka, Miloň: *Mandel sonetů*, Brno 2003, s. 9.

Z knihy se tak stala jedna z událostí desetiletí, samovolně popírající výroky některých kritiků, že literatura nemůže zaujmout, neboť jí chybí takzvané velké téma.

Specifická a dávno nezaměnitelná je pozornost k jazyku, řeči a promluvě u KARLA ŠIKTANCE (* 1928). Stačí zmínit názvy některých jeho knih z tohoto desetiletí (*Řeč vestoje*, 2005; *Běseň*, 2005; *Nesmír*, 2010; *Zimoviště*, 2003), abychom uslyšeli onu vážnost, příkládanou vyřčenému, onen smysl pro zaříkavací sílu slova i originální pojmenování skutečnosti. A jazykovou vytríbenost Šiktancovy poezie dosvědčuje také v průběhu desetiletí postupně vycházející sedmisvazkový soubor jeho literárního díla. Jazyk nějakého pradávného zaříkavadla nebo věštby, který je rozen zvláštním křížením archaismů a neologismů, lze zaslechnout i v nových verších Ivo ODEHNALA (* 1936) ze sbírky *Ohořelec* (2006): „*Bez přípor / bez předruh / vyšel jsem z hrdla země / kam zajdu.*“¹¹⁶

ENERGIE NESPOKOJENOSTI

Přestože nelze příliš zobecňovat tendence v poezii prvního desetiletí nového milénia, několika důležitých rysů si povšimnout lze. Na jeden již bylo upozorněno – je jím „svrženost básně do života“, určitý příklon k civilismu, konkrétní smyslově hmatatelné realitě, z níž básně vychází, inspiruje se jí a sytí. Výrazný je nyní hlas celé řady autorů, kteří vstupovali do poezie dříve (zejména v devadesátých letech, postupně se k nim přidávají další) a již bývají přímo označováni jako civilisté. Ti nacházejí poezii v každodenní lidské existenci, v jejich nejvšednějších úkonech, situacích a dějích, ukrývajících vzkazy o lidském dramatu, životní tíze i neutuchající snaze vyvzdorovat na „námaze reality“ svou lidskou důstojnost i záblesk krásy jako svědectví o neznámé, nezměřitelné moci života. Tendence opřít básně o reálný detail, nacházet svoji pozici v konkrétním prostoru a chvíli (místo odedávna příslovečně básnické povznesenosti v bezčase), je patrná rovněž u četných autorů spirituálně laděné poezie (zvláště střední a mladší generace). A podobné je to u těch, jejichž vypjatá imaginace nachází své principy v surrealistickém pojetí textu – každodenní lidská existence přináší ve své zmatené mnohosti, kontrastní podobě, chrlivě proměnlivé dynamice navýsost inspirativní obrazy, přiléhavé pro vyslovení lidské grotesknosti, absurdity a nejistoty.

S tímto rysem souvisí další, který lze obecně označit jako nárůst kritičnosti a nespokojenosti. Je nápadné, jak poezie stále více přichází o jeden ze svých původních, pradávných rozměrů: být přímým oslavným vyjádřením, apostrofou pozitivních životních hodnot, okouzleným vyzdvihováním krásy, boží dokonalosti a lidské velikosti. Namísto toho je básně stále častěji vyslovením znepokojivé situace člověka uprostřed světa, který obtížně dává smysl, čiší prázdnotou, osamělostí, tříštivým chaosem a všudypřítomnou agresí. Je to samozřejmě dlouhodobý příběh

¹¹⁶ Odehnal, Ivo: *Ohořelec*, Brno 2006, s. 13.

nejenom poezie, ale i celé moderní kultury. Pro počátek nového milénia lze snadno aktualizovat slova Czesława Miłosze, vyslovená na konci milénia předchozího: „*Být básníkem ve dvacátém století znamená získat průpravu ve všech druzích pesimismu, sarkasmu, trpkosti, pochybnosti.*“¹¹⁷ Mollová tónina byla vlastní také poezii devadesátých let a příznačné je, že ani změna politických poměrů po listopadu 1989 (třebaže pro oblast literatury byla změnou zcela fatální) se nestala příčinou ke vzniku oslavných děl, jak tomu bývalo u podobných dějinných okamžiků v minulosti. Mnohé básně devadesátých let charakterizoval buď smutek z (o)bludnosti lidských dějin, z mravního selhávání i odcizení, do něhož je člověk vlastním přičiněním stále vtahován, nebo přímo zděšení z toho, čeho všeho je jednotlivec i dav schopen. Jiné básně, pohybuující se v intimní rovině nejbližších vztahů a reflexe vlastního života, zaznívaly steskem z odcizení a míjení se. Nyní jako by se onen smutek postupně stával stále podrážděnějším, rozhořčenějším, stále častěji se setkáváme s prudce nespokojeným nebo sarkastickým gestem. Smutek je střídán rozhněvaností, melancholie vypjatou ironií a kritičností.

Deziluze jako typický a logický důsledek lidského počinání, které je nedokonalé a neustále selhává, stále více nyní doprovází také pocit „dezideje“. Není otřásající pouze to, co lidská společnost napáchala v minulosti a páše v přítomnosti; otřásající je také pohled do budoucna, neboť se v něm nejeví žádné přesvědčivé perspektivy a vize, které by zakládaly hlubší naději ve smysl našeho usilování. Tento nedostatek idejí společně s neutěšeným stavem soudobé komercializované kultury je často pocítován jako období vyčerpanosti, jako svého druhu úpadek, hluché mezidobí, ne-li přímo pomalý konec západoevropského typu civilizace. V poezii pak nejsou zřídka smutně cynické či groteskní obrazy, jakési „zprávy o stavu světa“, nebo přímo apokalyptické prognózování, opakovaně a explicitně třeba v nových básních JIŘÍHO RULFA (1947–2007): „*Můj svět zaniká uprostřed výbuchů v metru, / uprostřed surovosti. Všichni čekáme, / až sem barbaři přijdou, ale oni už zatím / obsazují naše koncertní síně, galerie i hvězdy.*“¹¹⁸ Tradiční lamentace, která je dávnou básnickou formou, onen nářek nad pomíjivostí života a lidského díla, získává nové aktualizace a stává se zároveň odsudkem soudobých jevů, jak je patrné třeba ve sbírce JANY ŠTROBLOVÉ nazvané přímo *Lament* (2008). Nebo na sebe báseň bere podobu úsečných skeptických glos, sarkastických nadsázek, které zakládají například texty VLADIMÍRA ŠRÁMKA (* 1958): „*mám strach! / že v matkách zůstatvat budou / i donošené děti.*“¹¹⁹

Obrazy konzumního způsobu života, všeho toho hmotného blahobytu, který se před námi v devadesátých letech otevřel a kterým se marně snažíme zaplnit prázdnotu svých životů, se derou do básní. Najdeme je na každém čtenářském kroku. Supermar-

¹¹⁷ Miłosz, Czesław: *Svědectví poezie*, Praha 1992, s. 19.

¹¹⁸ Rulf, Jiří: *Navštěvovat želvu*, Brno 2007, s. 29.

¹¹⁹ Šrámek, Vladimír: *Divoký advent*, Brno 2006, s. 58.

ket se stal jedním ze symbolů této „přejedenosti“; příkladný je v tomto ohledu i název nové antologie básní o městu Brno: *Kdybych vstoupil do Kauflandu, byl bych v Brně*.¹²⁰ Život určený reklamou, jejíž stupidní agresivita proniká do všech oblastí lidského života, je námětem řady textů JIŘÍHO DYNKY (* 1959) a mnoha dalších, symbolizuje vyhanou iluzi současnosti s jejím akcentem na líbivost stejně jako ponížené pachtění se za pocitem světáckosti. Panoptikální hemžení lidí, kteří podlehli zběsilému tlaku módních trendů, je s provokativním komickým účinkem přítomno v textech PATRIKA LINHARTA (* 1973). Úvodní stránka sbírky *Neanone* od PAVLA RAJCHMANA nese pouze text: „*Místo / pro Vaši / reklamu*.“¹²¹ K jednomu z pregnančních groteskních vyjádření reklamního paradoxu dospěl J. H. KRCHOVSKÝ (* 1960): „*Vytáhnu do boje; mám toho fakt už dost! / chápu už třídní zášť, dělnické bouře... / s nápísem na hrudi: Za lidskou důstojnost! / vytáhnu do ulic v reklamní rouře*.“¹²²

Autoři bývalého undergroundu si ponechávají svůj kritický a nedůvěřivý postoj vůči většinové společnosti, který jim byl vlastní už v dobách komunistické diktatury (Ivan Martin Jirous, Pavel Zajíček, Milan Kozelka, * 1948; Vít Kremlička, * 1962 aj.). Parodován je společenský systém jako výroba celebrit a bezduché zábavy (Kozelka) a zejména skutečnost, že hmotný zisk se stal absolutním úběžníkem lidského snažení, které tak s sebou nese cyničnost a dravou bezohlednost (Kremlička). Vedle J. H. Krchovského se stále čtenářsky (a posluchačsky) vyhledávanějším básníkem stává IVAN MARTIN JIROUS, ohlas vyvolávají jeho sbírky *Rattus norvegicus* (2004), *Okuje* (2007) i *Rok krysy* (2008), v nichž se sebekritické gesto a hořká lítost nad lidskou ubohostí střídá s přímým apokalyptickým patosem: „*Což jste si nevšimli / jak nenápadně hynem? / [...] / My jsme ti / kteří vnučatům našim / všechno zničí*.“¹²³

Všudypřítomná řeč peněz, které tvoří kritérium životního úspěchu, a vůbec komerční úspěch jako vlastní cíl lidského jednání ovlivňuje výběr motivů, témat i básnické dikce. Jakousi hmotnou přeplněnost světa, zakrývající nebezpečnou prázdnotu, která se za ní otevírá, najdeme v jazykové expresivitě rozsáhlých textů Lubora Kasala (*Orangutan v továrně*, 2008) nebo v hořkých výčtech Víta Janoty (*Praha zničená deštěm*, 2006; *Jen třídit odpad nestačí*, 2011) stejně jako v syrových úsečných verších Petra Motýla (*Kam chodí uhlí spát*, 2008) nebo v tiše výmluvných obrazech obchodních výloh a uličních výjevů Petra Krále. Vyčerpání, které člověka v takovém spotřebním provozu stále ohrožuje, tematizují také autoři úsporného projevu a civilistní nenápadnosti, jako je Pavel Kolmačka nebo Jonáš Hájek. A pak je tu urřvanost – další z rysů tohoto světa, jevícího se jako dryáčnické tržiště a bojiště o pozornost druhých, ať už jde o samolibé kampaně politiků, prodej zboží všeho druhu, rasistické demonstrace

¹²⁰ Kaprálová, Dora (ed.): *Kdybych vstoupil do Kauflandu, byl bych v Brně*, Brno 2009.

¹²¹ Rajchman, Pavel: *Neanone*, Pardubice 2004, s. 7.

¹²² Krchovský, J. H.: *Poslední list*, Brno 2003, s. 15.

¹²³ Jirous, Ivan Martin: *Rok krysy*, Praha 2008, s. 24.

nebo podbízivý zábavní průmysl, který má přervat to „nevypnutelné nic“¹²⁴ zmiňované ve sbírce *Orchestr kostičkase* od Tomáše Weisse (*1966). Po svém, přímo volbou pseudonymu (nicku) na to reaguje autor, který se označuje Básník Ticho (* 1973). Všeobecný veřejný povyk bývá parodován, odmítán v přílehlavých karikaturách nebo stavěn do kontrastu s úzkostným tichem a zámlkou, což je typický rys v básních Karla Šiktance. Jeho skladba *Běseň*, která se stala součástí sbírky *Vážná známost* (2008) je plná zvláštní, neurčité agrese, symbolizované obrazem vyholených mladíků se psy, kterým pomalu rozvazují náhubky. Teprve závěrečné verše „*Lidice byly naše kostelní vesnice. / A naše kostelní taky*“¹²⁵ uvádějí vše do znepokojivého kontextu a aktualizují ono urvané náckovství jako posedlost, která si v lidech stále říká o hlas.

V přemýšlení o stavu společnosti se začíná objevovat termín neonormalizace. Chce upozornit na nebezpečí naší pohodlné přizpůsobivosti vůči panujícím poměrům, schopnosti zařídit si nenáročný život podle pravidel konformního konzumu a mediálně určovaných trendů. Do básně ve stále větší míře vstupuje zcela konkrétně pojmenovaná současnost, aby posloužila k vyslovení obecné situace: „*Chce dostavět Temelín / volí Klause / fandí Spartě / bydlí v Praze / a bojí se / že do jeho zábavného pořadu / jednou přijde / neznámá osobnost*,“¹²⁶ píše KAREL ŠKRABAL (* 1969). Společenské a politické události se přímo podílejí na břitkých, sarkastických metaforách, jako třeba v těchto „milostných“ verších RADKA MALÉHO (* 1977): „*Dáváš fant K ránu pak zpcení a nazí / v zákopech hledáme cestu z pásma Gazy*.“¹²⁷ Podobně jako Škrabalovi a Malému je i řadě dalších vlastní určitá provokativní stylizace, užívání cynického gesta. Fakt rozkladu probíhajícího už zaživa, definitivnost smrti a zániku je pojata jako svého druhu východisko z bezmoci člověka, stojícího tváří v tvář neutěšenému stavu světa, který se jeví jako neřešitelně zacyklený ve svých pokleslostech. Takto vypjatá dokáže být nadsázka u J. H. KRCHOVSKÉHO (*Poslední list*, 2003; *Nad jedním světem*, 2004; *Dvojitě dno*, 2010), stejně jako u MILANA OHNISKA (*Obejmi démona!* 2001; *Vepřo knedlo zlo aneb Uršulinovi dnové*, 2003; *Milancoia*, 2005; *Love!*, 2007) nebo u MIROSLAVA SALAVY (* 1960), jehož sbírka textů z let 2007–2008 nese dostatečně charakteristický název *Zabít se tiše...* (2008). Tíha existence se jeví k neunesení a vede k absolutistickým závěrům: „*Život, náš dar, je / bez prášků nesnesitelný. / Skoro každý, koho znám, / je bere, / aby ho snesl*.“¹²⁸ V poezii přibývá obrazů lidí z okraje společnosti, všemožně ztracených, zapomenutých životem na odvrácené straně mondénní skutečnosti, vyčerpaných a zbavených iluzí (Igor Malijevský, * 1970; Petr Motýl, Ivan Motýl, * 1967; Marek Pražák, * 1964; Milan Kozelka ad.). A také přibývá

¹²⁴ Weiss, Tomáš: *Orchestr kostičkase*, Praha 2007, s. 13.

¹²⁵ Šiktanc, Karel: *Běseň*, Praha 2008, s. 35.

¹²⁶ Škrabal, Karel: *Druhá verze pravdy*, Brno 2003.

¹²⁷ Malý, Radek: *Vraní zpěvy*, Brno 2002, s. 120.

¹²⁸ Shanfeldová, Yveta: *Noční krční hřidel*, Brno 2006, s. 19.

stylizace zobrazované reality do nastávajícího konce světa: „Už ani rádio skoro nevy-sílá / Už jenom zprávy o počasí / Už jenom anekdoty Miroslava Šimka / Na ulicích plno soli / Lotova žena se ještě ohlíží / Oči v sloup.“¹²⁹

Bytostná skepse a rezignace má opak v anarchistickém gestu vzpoury například u PATRIKA LINHARTA (*Napsáno v trenýrkách*, 2006; *Údolí neklidu*, 2009; *Běsové budou pokřikovat*, 2010), tato vzpoura však vyznívá veskrze směšnohrdinsky a má záměrně groteskní parametry. Motivy a téma smrti se pojí s obrazy agrese, ojedinělé nejsou celé (Ivana Diviše připomínající) sumy násilí, kterého se lidstvo v dějinách dopustilo a dopouští dodnes – i tady je přitom typický boschovský úšklebek a černohumorná hravost, například u NORBERTA HOLUBA (* 1966) ve sbírce *Status idem*: „*Stalin / je stále in*.“¹³⁰ Satirická povaha veršů i stylizace a básnické gesto jako by často přímo vyzývaly k užití vázaného verše. U tohoto typu poezie nacházíme asi nejvíce autorů, kteří dokáží s bravurou využívat klasické metrum (typicky ve čtyřverší) a neotřelé rýmové vazby, aby tak zvýšili pregnantní účín svého kritického vyjádření (Malý, Krchovský, Salava aj.). Jiným charakteristickým projevem je naopak prozaizovaný proud veršů hovorového charakteru, zbavovaný metafor a vystavující čtenáře drsnému zachycení reality včetně záměrně zvýšené frekvence vulgarismů, mající předobraz například ve stále oblíbené poezii Charlese Bukowského, jež se připomene třeba v textech ANTONÍNA MAREŠE (*Boban*, 2008; *Mokrá buchtá*, 2010) nebo PETRA PROKŮPKA (*Dobře to děláte, chlapi!*, 2005). Člověk je zobrazován v pasti konzumního stereotypu a vlastních poklesků, bezmocný a směšný, nebo je zachycen v závalu událostí a informací, které nestihá vstřebávat a interpretovat, neboť v takové hektické kvantitě je skutečnost vlastně nezreflektovatelná, nesrozumitelná, což způsobuje další frustraci.

Toto desetiletí má rovněž své „prokleté“ básníky či básničky držící se v naprostém ústraní, jako je HANA FOUSKOVÁ, která nyní vstoupila do literatury výborem ze svého díla (zásluhou Jaromíra Typlta) a která také lidskou opuštěnost ve svých verších neustále tematizuje. Nebo naopak ty, kteří běsovitosť lidské povahy opakovaně dokládají svými projevy na veřejnosti, což byl případ brněnského PAVLA „HOMÉRA“ AMBROŽE (1964–2011), nacházejícího se v neustálé sebedestruktivní vrženosti mezi sanatoriem a hospodou. Jeho villonovské gesto se uplatnilo také v písňových textech pro různé undergroundové skupiny, v nichž sám vystupoval. Kritický, rozhněvaný, hluboce skeptický či sarkastický projev je tradičně vlastní mnohým písničkářům, kteří se náročností a originalitou svých textů pohybují na diskutovaném rozhraní básník-textař (VLADIMÍR MERTA, * 1946; JAROSLAV HUTKA, * 1947; ŽBYNĚK BENÝŠEK, * 1949; VLASTIMIL TŘEŠŇÁK, * 1950; JAROMÍR NOHAVICA, * 1953; JIŘÍ DĚDEČEK, * 1953, aj.), patří sem také textaři undergroundových kapel VRATISLAV BRABENEC (* 1943) z Plastic

¹²⁹ Malijejský, Igor: *Bělomorka*, Praha 2003, s. 68.

¹³⁰ Holub, Norbert: *Status idem*, Brno 2006, s. 78.

People of the Universe, Pavel Zajíček z DG 307 a další. Mnozí z nich vydávají kromě souborů písňových textů také samostatné básnické knihy: Jiří Dědeček: *Věci po mrtvých* (2001), Jaroslav Hutka: *Básně* (2008), Zbyněk Benýšek: *Sonety Platónské jeskyňky & jiné básně* (2009).

ANGAŽOVANÁ POEZIE

Kritické vidění soudobé společenské situace se pochopitelně nevyhýbá ani přímému pohledu na panující politické poměry, které jsou vtaženy do básně s explicitní intenzitou, jež nemá v předchozím desetiletí obdoby. Znechucení politickým divdlem, bezostyšnost mafiánských pravidel, která se tak často uplatňují při rozdělování moci, prorůstání organizovaného zločinu do politické sféry, množství skandálních kauz i důsledky hospodářské krize, to vše se stále více dotýká názorů celé veřejnosti a vede k radikalizaci postojů a pohledů na to, co je vydáváno za fungující a prosperující demokracii. Určitá část českých literátů pocítí zodpovědnost básníka v nutnosti vyjádřit se k tomuto stavu ve svých textech a učiní z něj své vlastní téma. Už vystoupení mladých básníků ze skupiny Fantasia bylo apelem, v němž několikrát zazněl požadavek angažovanosti básníka ve světě. Vlastní tvorba autorů naznačuje, že toto angažmá však nechce být rezignací na básnickou obraznost, sálavou bohatost výrazu, a tedy i jakýsi nepřímý účín, který jitří především čtenářovu imaginaci a nevyhýbá se zdánlivé nesrozumitelnosti vyřčeného.

Zhruba kolem roku 2008 se v časopisu *Psí víno* (určeném současné poezii, jak zní v jeho podtitulu) objevil autorský okruh, který svou představu o angažované poezii postavil na požadavku větší srozumitelnosti básně, a tedy touze oslovit mnohem širší okruh veřejnosti, než byl pro poezii dosud běžný. Jako východisko k tomu posloužilo poněkud krátké spojení: poezie „je jednoduše řečeno nesrozumitelná, nemá co říci“.¹³¹ Tehdejší šéfredaktor časopisu Petr Štengl si všiml, že značný ohlas a bouřlivé reakce dokáží vesměs vyvolat umělecké počiny, jejichž obsahem je politika, a právě na politická témata a jejich přímočarou, sarkasticky sžíravou a zároveň všeobecně srozumitelnou artikulaci vsadili při své cestě za masovějším přijetím poezie někteří autoři, kteří tuto tendenci označili za angažovanou poezii. Jde zejména o JANA TĚSNOHLÍDKA ML. (* 1987) s debutem *Násilí bez předsudků* (2009) a PETRA ŠTENGLA (* 1960) se sbírkou *3+1* (2010). K tomuto směřování však přínáleží i další autoři, kteří jsou s časopisem *Psí víno* a pozdějším Štenglovým nakladatelstvím povětšinou spojeni buď redakčně (Ondřej Buddeus, * 1984; Ondřej Zajac, * 1982), nebo publikačně (Filip Špecián, * 1978; Klement Václav Lakatoš, vlastním jménem Jan Kubíček, * 1986, ad.) – vesměs básníci, jejichž debuty vstoupí do literárního kontextu až na počátku následující dekády. Redukovat tvorbu těchto autorů na politický námět by

¹³¹ Štengl, Petr: „Marnost je svoboda“, *Psí víno* 2009, č. 49, s. 7.

ovšem bylo poněkud zjednodušující; jde také o vyslovení obecné „neonormalizační“ netečnosti ve společnosti, která se poddává konzumnímu klidu, a o projevení soucitu s těmi, již se ocitají mimo střed zájmu blahobytné society (Petr Štengl: *Co říkal Zouplna*, 2005). Artikuluje se paradoxní (nebo logické?) odcizení ve světě zahlceném netečnými proudy informací s jejich neznámým původem a pochybnou validitou. Válečná agrese (zejména aktuální konflikty na Balkáně a Blízkém východě, již dříve zpřítomňované například v textech Víta Kremličky, Milana Kozelky, Radka Malého) se stane nosným námětem zejména u Jana Těsnohlídka ml. i Petra Štengla. Stoupenci angažované poezie usilují o to, aby jejich hodnotící (zejména ostře kritický) pohled na skutečnost byl názorný a jednoznačně čitelný. Vznikají dlouhé skladby na beatnický způsob, pamfletická provolání i ostré, krátké šlehy aforistického charakteru. Oslabuje se nebo úplně opouští složitá metafora (ta se namnoze stala synonymem oné „nesrozumitelné“ lyriky), více než o cizelovanou atmosféru textu jde o jeho pregnantní a syrové vyznění.

Součástí „marketingu“ angažovaných básníků je kromě volby palčivých témat také značná míra provokativnosti v zaujímání postoje k současnému stavu české poezie. Navazují na kritické soudy, které se zejména v druhé půli dekády občas vynořují a v nichž je poezie shledávána v naprosté krizi. Jedno z nejradikálnějších hodnocení napsal v roce 2008 Štefan Švec do týdeníku *A2*: „*Básníky dneška kromě ghetta kritiků, redaktorů a vybraných akademiků bohemistických kateder nikdo nezná, zahrnuje v to ‚nikdo‘ i středoškolské učitelky češtiny. [...] Jediné, co se nechte, je současná ‚vysoká‘ česká literatura. Právem. Žije si svým vlastním životem, je od čtenářů odtržena skoro tolik jako literární věda od literatury. Nedokáže přinášet témata.*“¹³² Stoupenci angažované poezie to vidí stejně. Odmítají tuto krizi vnímat jako obecnější úpadek náročnější kulturnosti současné doby, v níž básničtí klasici z devatenáctého a dvacátého století jsou nečtení a mnohdy i neznámí (stále častěji též u vysokoškolských studentů) úplně stejně jako autoři právě publikující. Zaujímají kritickou distanci od svých současníků, kteří jsou pro ně reprezentanty onoho „ghetta“ a jejichž tvorba nespňuje nároky na vizi poezie srozumitelné a atraktivní pro širší společenské vrstvy. Daří se jim vyvolávat četné diskuse, odehrávající se na stránkách tištěných časopisů (vedle *Psiho vína* a *A2* také v *Tvaru* a později v *Hostu*) i bouřlivě občas probíhající na poli internetu a sociálních sítí. Právě internetový svět se zdá být těmto většinou mladým autorům dominantním médiem, jehož prostřednictvím propagují svou básnickou tvorbu i názorové postoje.

Samotný termín angažovaná poezie je předmětem nekončících sporů. Starší generaci pojem často asociuje dobu komunistické cenzury, kdy hlasité volání po angažovanosti bylo vždy také povinným přihlášením se k ideologické poslušnosti

¹³² Švec, Štefan: „Krise české literatury. Pár povrchných marketingových keců“, *A2* 2008, č. 13, s. 16.

a světonázorové povinnosti, kterou musela báseň vyslovit. Mnozí poukazují i na další související podobnosti: občasnou snahu udělat z básně tezi, agitku, proklamaci; zbavit ji nánosu všeho „zpátečnický“ individuálního a niterného (a tedy obtížně srozumitelného) ve jménu kolektivního přivlastnění si básnickovy práce, jíž je ostatním povinován. Do popředí debat se dostává báseň jako komunikační akt, jako svébytná promluva, která má svého původce i příjemce. I v literárním prostředí se ve větší míře uplatňuje obecné hledisko doby – potřeba prosadit se. V těch polemikách a debatách se někdy pozornost od toho, co autor píše, přesouvá k tomu, koho to zajímá, kdo to čte a jakou odezvu to vyvolává. Stoupenci angažované poezie upozorňují, že báseň nesmí zůstat do sebe uzavřenou samomluvou, a akcentují onoho příjemce; odpůrci poukazují na to, že promluva, má-li nést nějaký podstatný vzkaz, musí být vždy výrazem nějakého individuálního prožitku a nemůže jej popřít v pouhém ohledu na fakt, co by příjemce strávil snadněji. „*Poezie není destilát osobního metafyzického prožitku či zjištění*“,¹³³ odmítá redakce *Psího vína* v textu, který opakovaně jako svého druhu programové shrnutí přetiskuje na svých stránkách.

Ačkoli k žádnému prudkému nárůstu čtenářského zájmu o psanou poezii jejím přímým angažováním se v celospolečenských tématech nedošlo, podařilo se určitým způsobem zjitřit její reflexi. Ve větším měřítku byli sami autoři nuceni znovu formulovat svůj pohled na to, co poezie je, jakou roli v životě člověka sehrává a může sehrát, jaké je její postavení v kulturním kontextu a ve společnosti. Akcentuje se hledačství nových způsobů a nutnost vypořádat se s varovnou otázkou, zda nehrozí básnické tvorbě jistá automatizace a přílišné setrvávání v ověřených poetických prostorech. „*Jakýkoliv daný stav nutí k zvýšené pozornosti*“,¹³⁴ píše se přílehlavě v programovém shrnutí z *Psího vína*. Stejně tak se znovu vynořuje problém tendenčnosti a vztahu básníka ke čtenáři; znovu se zkoumá a ověřuje, kudy vede křehká hranice mezi básnickou výpovědí a obecnou proklamací, mezi potřebou oslovit čtenáře a pokusem vmluvit se mu do přízně.

NOVÉ ZPŮSOBY

Největším prostorem, který se obecně před člověkem nového milénia dokořán otevřel, byl prostor internetové sítě, do něhož postupně dokázala vstoupit i česká poezie. Zpočátku nesmělé zabydlování této virtuální reality mělo sice jakýsi obskurní předek, zejména starší generaci znepokojovala obtížná přehlednost elektronických krajin a jistý dojem efemérnosti, který internetovému textu jakoby neustále hrozil. Postupem času ovšem roste tendence „být dostupný“ v tomto stále samozřejmějším a obydlovanějším prostředí. Množí se webové stránky jednotlivých autorů, kteří

¹³³ (1 × ANO) + (21 × NE) = x, *Psí víno* 2009, č. 50, 4. strana obálky, též in: *Psí víno* 2010, č. 1, 3. strana obálky.

¹³⁴ *Ibid.*

prezentují svou osobu také ukázkami z básnické tvorby. Vznikají autorské blogy, otevřené internetové zápisníky a deníky, v nichž zaznívají osobní komentáře k rozmanitým událostem, postřehy i záznamy niterných prožitků, a některé z těchto blogů se stanou postupně respektovaným literárním projevem s nemalou čtenářskou návštěvností (Jaroslav Erik Frič, Renata Putzlacherová aj.). Záhy se objevují internetové literární almanachy a časopisy s pravidelnou strukturou a frekvencí vydávání. Vedle těch, jejichž životnost bude vskutku efemérní, existují desítky takových, které se dlouhodobě stanou rovnomocnou součástí prezentace české poezie a její reflexe: DOBRÁ ADRESA, TOTEM, OPIČÍ REVUE, WAGON, DIVOKÉ VÍNO, TÉMA a další (přehledný seznam internetových časopisů nabízí literární rozcestník Potápěč sestavený kritikem Pavlem Kotrlou).¹³⁵ Existence tištěných a elektronických časopisů se začne prolínat, většina z těch nejpodstatnějších později existuje paralelně v obou formách. Celé básnické sbírky zejména nezavedených tvůrců se ocitají na internetu se svolením autorů, kterým více než o exkluzivitu tištěného vydání náhle jde o co možná nejširší dostupnost a oslovení potenciálních čtenářů. A naopak mnozí z autorů, které zpočátku bylo ještě možné označovat jako „internetové“, vydávají nyní své texty v tradičních nakladatelstvích. Přijetí existence nového publikačního prostoru však není ničím od počátku automatickým: jsou jeho vášniví zastánci, ale i skeptikové. To, zda internet vede především ke kýžené publikační svobodě a rozšíření publikačních možností, nebo naopak poskytuje prostor pro bezbřehé grafomanství a psané slovo tím vlastně devaluje, je předmětem řady sporů a polemik.

Nikde na člověka nenaléhá vědomí mnohosti se svou uchvacující i frustrující silou tolik, jako právě na internetu. Publikaci v tomto médiu nebrání téměř nic, takže logicky se také záplava internetových veršů stala naprosto k neučtení. Je to daň oné nesnesitelné lehkosti elektronického bytí, v níž se básníkem autor nestává, ale prohlašuje. Je to mimo jiné také důsledek toho, že vydání básnické sbírky v tištěné podobě se stává problematickým, neboť nejde o tituly s výrazným komerčním efektem. Mnoho nakladatelství od takového nevýnosného podniku ustupuje a mnoho knihkupectví i knihoven nákup básnických titulů stále opatrněji zvažuje. Internetový básník své verše může uveřejňovat na svých stránkách v té či oné sociální síti, aniž by musel podstupovat nejednoduchý proces, který provází vydání tištěné knihy – včetně redakčního posuzování, které na úroveň textů klade určitý nárok. Komerční i kritický filtr, který redukuje existenci tištěných knih, odpadá. Světlo světa tak mohou spatřit podivuhodné originální texty, které by takovým filtrem nemusely projít, stejně jako naprosté začátečnické pokusy bez sebemenší estetické hodnoty. Vše se nachází vedle sebe v tomto obrovitém „hydeparku“. Objevit pozoruhodnou

¹³⁵ Online: <http://kotrla.com/frogman/?c=138> [přístup 15. 12. 2013].

báseň od dosud neznámého autora nikdy nebylo snazší. Utonout v záplavě nic neříkajících slov rozepsaných do veršů rovněž.

Elektronické médium zbavuje ostychu – a to jak autora, tak čtenáře. To má minimálně jeden pozitivní důsledek: reakce na publikované básně se objevují v různých komentářích a na sociálních sítích daleko spontánněji a ve větší míře než kdykoli předtím. Hloubka reflexe či vhledu do textu není vždy veliká, lze však říci, že se v internetových končinách pomalu rozpouští ono přežívající tabu básně jako záhadné, ezotericky vyvolené mluvy, které většina lidí nerozumí a není práva ani hodna se k ní vyjadřovat. Osmělení k reakci má za důsledek i následnou živější výměnu názorů (mezi autorem a čtenářem nebo mezi čtenáři navzájem), báseň přestává být uměle nedotknutelnou entitou – ožívá v komunikaci. A básník sám jako by byl na internetu více plebejcem, vrženým rovnomocně mezi ostatní uživatele, než vznešenou parnasistní postavou, vůči níž je nutno neustále zachovávat uctivý odstup.

Nakládání s poezií v prostoru internetu je poměrně pestré a živé a relativizuje zjednodušená skeptická prohlášení o tom, že poezie nezajímá nikoho. Určitým protipólem virtuální komunikace uvnitř elektronického „studeného média“ se jeví osobní nasazení při prezentaci poezie na různých veřejných čteních, například v rámci pravidelně konaných literárních festivalů, jichž je celá řada a některé z nich diváckou návštěvností opět popírají soudy o neschopnosti poezie oslovovat. Jednou z nejvýznamnějších akcí tohoto druhu je festival MĚSÍC AUTORSKÉHO ČTENÍ, který pravidelně od roku 2000 vždy po celý červenec pořádá nakladatelství Větrné mlýny v Brně (poslední ročníky se paralelně konají také v Ostravě, Košicích a Wrocławu) a jenž se postupně stal nejrozsáhlejším literárním festivalem ve střední Evropě, nabízejícím každý večer v měsíci vedle jednoho českého autora také zahraničního hosta (každý rok se představuje literatura z vybrané evropské země). Především se však pořádá po celém území republiky značné množství literárních večerů po malých klubech a kavárnách, často i v menších městech, ale také v galeriích, na farách, ve venkovních prostorech či přímo v bytech. Návštěvnost takových akcí často nebývá veliká, na rozdíl od obětavosti organizátorů, kteří občas i finanční svépomocí zajišťují jejich provoz – bylo by však krátkozraké pomíjet tento specifický literární projev. Tvoří nedílnou a důležitou součást literárního života a podobně jako internetová publikace jsou taková vystoupení alternativou, reagující na problém nesnadného vydávání básnických knih v nakladatelstvích a jejich dostupnosti v knihkupectvích a knihovnách. Poezie se na těchto čteních vrací ke své původní orální podobě, vystoupení akcentuje báseň jako akt promluvy od někoho k někomu. Hodnotou důvěrného a intenzivního oslovení malého okruhu posluchačů se tento projev dostává až do jakési opozice vůči převládajícímu způsobu veřejné komunikace (projevy politiků, reklama, obchodní praktiky aj.), který je založen striktně na kvantitativních měřítcích, a tedy snaze povrchním způsobem získat pro svůj produkt co největší dav.

Učinit z poezie výrazně smyslově vnímaný zážitek vede ke snaze nalézt také nové způsoby jevištní prezentace. Vedle svébytného přednesu (Petr Váša, Lubor Kasal, Pavel Novotný) a klasického propojení poezie a hudby, kdy se báseň stává písňovým textem (J. H. Krchovský, Petr Čichoň, Jakub Čermák) nebo je její četba naopak doplňována o hudební doprovod (Jaroslav E. Frič, Pavel Zajíček, Josef Straka, Ivan Motýl, Tobiáš Jirous), jde zejména o rozličné akusticko-vizuální experimentování prostřednictvím techniky zvukových nahrávek kombinovaných s výtvarnou projekcí (Jaromír Typlt, Tomáš Míka). Ukázky i záznamy celých vystoupení básníků prezentujících svoji poezii se objevují na internetových serverech pro sdílení videosouborů (YouTube). Důraz na auditivní způsob prožívání poezie je patrný také v tom, že se stále častěji vydávají sbírky poezie s příloženým CD nosičem, na němž autor předčítá svoje texty, nebo se CD a DVD nosiče vydávají i zcela samostatně.

Úsilí, v němž poezie „hledá naléhavost“, podobu prvního desetiletí do značné míry určuje. Objevuje se zvýšený smysl pro přejímání dosud neznámých a nepraktikovaných způsobů básnického projevu, které u nás rychle zdomácnují. Jeden z nejvýraznějších se jmenuje poetry slam. Vznikl v USA v osmdesátých letech, odkud se postupně rozšířil do Evropy a u nás zdomácněl pod obráceným označením slam poetry, s nímž jej počal propagovat průkopnický organizátor, básník a nakladatel MARTIN REINER (PLUHÁČEK) v roce 2003. Slam poetry je veřejná, časově limitovaná prezentace vlastních textů před publikem, která má ovšem soutěžní charakter – výkony jednotlivých vystupujících jsou hodnoceny laickou porotou sestavenou namátkou z přítomných diváků. Nejúspěšnější autoři postupují do dalších kol, po celorepublikovém finále přichází na řadu mezinárodní klání. Tento způsob klade značný nárok na schopnost okamžitého zaujetí pozornosti u publika, na improvizaci pohotovost a divadelní talent. Mění autorské čtení spíše na určitý typ performance. Rizika takového způsobu jsou nasnadě – přesun pozornosti od vlastního obsahu básně (částečně vznikající přímo na místě) na formu jejího podání. Samotný princip soutěživosti, současné společnosti tak vlastní, vnáší do komunikačního aktu rušivý moment; vlastní vzkaz je namnoze podřízen okamžitému úspěchu a značně se mu přizpůsobuje. Samotní slameři také přiznávají, že to, co na pódiih vzniká, není poezie v pravém slova smyslu. „*Zdráhal bych se řadit své věci mezi poezii. Poezie je pro mne mnohem koncentrovanější, vycizelovaná, odněkud z hloubi se kutá. To, co naopak dělám já, je, že přijdu, otevřu kanál a sázím. Jdu do risku. Během těch tří minut to občas na chvíli poeticky zajiskří, ale je mi jasné, že kdybych hned po skončení přepsal svůj text na papír, tak bude fungovat slabá desetina,*“¹³⁶ říká jeden z nejúspěšnějších českých autorů slam poetry BOHDAN BLÁHOVEC (* 1984). Přesto se vystoupení slamerů stala

¹³⁶ Bláhovec, Bohdan: „Češi se spletli a vytvořili unikát – slam poetry“ (rozhovor vedla Kateřina Čopjaková), *Lidové noviny* 22. 12. 2011, s. 20.

v průběhu času vyhledávaná a těší se poměrně značné pozornosti pro svou živost a neopakovatelnost, s níž se tu líčí na možnou „poezii okamžiku“.

Literárním děním osmdesátých let minulého století v USA se inspirovali i editoři ročenky *Nejlepší české básně*, která počala vycházet roku 2009 v nakladatelství Host (na sklonku osmdesátých let vyšla první antologie *The Best American Poetry*). Je vždy výběrem z tuzemské básnické produkce předcházejícího roku, jak knižní, tak časopisecké. Postarat se o něj má dvojice autorů – širší výběr zajistí editor, výslednou zhruba čtyřicítku textů vybere „arbitr“, kterým je významný soudobý básník (v první antologii šlo o pár Karel Piorecký – Karel Šiktanc, v následujícím roce Jakub Řehák – Miloslav Topinka). Vznik takové antologie je vlastně – podobně jako tomu bylo v Americe – přímou reakcí na množící se soudy, které hovoří o krizi poezie a sugerují její naprostou neschopnost oslovit čtenáře originální kvalitou. Antologie si klade za cíl dokázat opak, při vědomí toho, že vždy jde o subjektivní výběr jednotlivce a označení „nejlepší“ je tedy potřeba přijmout jen jako určitou provokativní hru. Počtem prodaných výtisků antologie skutečně značně přesáhla čísla běžného prodeje básnických sbírek.

Hojná prezentace básní na internetu i na rozličných autorských vystoupeních neznamená ovšem konec existence klasických tištěných literárních časopisů a sbírek poezie. Tyto časopisy většinou pouze rozšiřují pole působnosti a vytvářejí své internetové verze a archivy, v nichž lze procházet produkci z minulých let; jen výjimečně se na internet odstěhují úplně (olomoucká ALUZE). Nově vznikající poezie tvoří nadále důležitou součást dominantních literárních periodik známých z devadesátých let a zachovávajících si vcelku svoji podobu, rozsah, periodicitu, redakční složení i obsahovou náplň (HOST, TVAR, REVOLVER REVUE, SOUVISLOSTI). Největší prostor současné básnické tvorbě, zejména mladších a nezavedených autorů, je nyní poskytován periodiky, která v minulém desetiletí se zaměřením na poezii přímo vznikala: WELES, PSÍ VÍNO, surrealistické poezii oddaná revue ANALOGON. Aktuální básnická tvorba je trvale prezentovaná také na stránkách dalších časopisů, jako jsou například vsetínské TEXTY nebo převážně výtvarně zaměřený PROSTOR ZLÍN. Extrémně levicový charakter má pravidelná příloha komunistického deníku HALÓ NOVINY, nazvaná OBRYS-KMEN: ta uveřejňuje tvorbu oficiálních básníků z let politické normalizace po roce 1968, kteří v období počátku milénia prakticky nepublikují nové sbírky básní (Karel Sýs, * 1946; Jaromír Pelc, * 1952; Michal Černík, * 1943, aj.). Tvorbu těchto i dalších prominentů sedmdesátých a osmdesátých let (Jiří Žáček, * 1945; Petr Cincibuch, * 1943; Jaroslav Holoubek, * 1946, ad.) zveřejňuje také internetový časopis *Divoké víno*.

Vzdor značným obtížím ve financování se objevují v tomto desetiletí také časopisy nové, například PANDORA, objemná revue vycházející dvakrát ročně v Ústí nad Labem. Poezii mladých a začínajících autorů přináší ve větší míře také další ústecký časopis H_ALUZE. V Ostravě vzniká roku 2002 čtvrtletník PROTIMLUV, který se brzy začal orientovat na básníky mající často ještě před knižním debutem a nabízí také

poezii zpoza hranic republiky, tedy především polskou, slovenskou nebo maďarskou. Specifický je ze stejného města pocházející časopis-bibliofilie OBRÁCENÁ STRANA MĚSÍCE, důsledně zaměřený na původní básnický či prozaický text, zbavený jakékoliv publicistiky či reflexí literárního života. Mezi regionální periodika patří na oblast západních Čech orientovaný měsíčník PLŽ, vycházející v Plzni od roku 2005, nebo třeba opavský čtvrtletník NOVÉ BŘEHY, vydávaný iniciativou bratří Davida a Milana Bátorů v letech 2008–2009.

K nejvýznamnějším nakladatelstvím, která se v tomto období věnují vydávání současné české poezie, často dokonce v rozsáhlých edičních řadách, náleží PETROV (proměněný v roce 2006 na Druhé město), HOST, TORST, DAUPHIN, TRIÁDA, FRA, PROTIS, OPUS, BB ART, sbírky básní se ovšem objevují i v dalších, jako je PASEKA, ARGO, SURSUM, ATLANTIS, KNIHA ZLÍN, CARPE DIEM, DYBBUK, VĚTRNÉ MLÝNY, TRIGON, H&H, KALICH, VETUS VIA, LITERÁRNÍ SALON, THEO, PERPLEX a mnohá jiná. Vydavatelská činnost provází také existenci literárních časopisů, vedle brněnského HOSTA je to také REVOLVER REVUE, WELES, PROTIMLUV, svazek poezie býval přímo připojen k některým číslům PSÍHO VÍNA jako samostatně neprodejná publikace, podobně tomu bylo s edicí Tvary, která byla vložena do výtisku čtrnáctideníku TVAR. Vedle toho nadále vychází mnoho sbírek vlastním nákladem autorů.

Na sklonku desetiletí se vynořuje ve větší míře nový fenomén: elektronická čtečka knih a s ní i výroba a prodej e-knih. Přestože se zdálo, že tento jev příliš nepoznamená poezii, k níž odedávna patřila značná estetická náročnost na vlastní úpravu knihy, pojímané jako svébytný artefakt, počínají se v této formě objevovat také básnické sbírky. Dokumentují tak zvýšenou snahu autorů ucházet se o čtenáře současného, pro něž jsou elektronická média stále samozřejmějším prostorem k pobývání.

Volnost, nastolená v devadesátých letech minulého století, rozvinula v následujícím desetiletí svůj nejlogičtější důsledek: mnohost. Ta se netýká jenom velkého počtu autorů, starších i těch úplně nejmladších, kteří touží zkusit, jakou mocí může být nadáno slovo, je-li užito v básni. Týká se také neobyčejného rozvoje publikačních možností, z nichž komunikační prostor internetu představuje trend nejvýraznější. Jestli bude tato dekáda z literárněhistorického hlediska něčím charakteristická, pak nepochybně především jako dekáda, v níž také česká poezie naplno vstoupila do virtuálního světa počítačů a elektronických médií. Internet se svými světlými i stinnými stránkami toto období do značné míry symbolizuje. Je veřejným, sdíleným prostorem a bezděčně tak obrací pozornost každého člověka k otázkám veřejného, společenského, komunikačního charakteru. Také další výrazný fenomén této doby, totiž poezie čtená, přednášená, hlasitě prezentovaná na nespočetných vystoupeních, symbolizuje napřenost do veřejného prostoru a rostoucí zájem o něj. Snad i proto v první dekádě nového tisíciletí dochází k novému potězkání společenské pozice básníka a významu poezie.

Takovéto reflexe probíhají neustále a dělo se tak i dříve. Ale v devadesátých letech minulého století, poté, co padla všechna dlouholetá ideologická a cenzurní omezení, spočíval na básníkovi a jeho díle po určitou dobu význam jaksi samovolný – básník požíval status strážce svobodného projevu (který si namnoze dokázal uhájit i vzdor násilnému umlčování komunistickým režimem), poezie byla ztělesněním jazyka, který se nenechal zdeformovat do normalizační hantýrky, dokázal čelit znásilňování řeči do pouhých frází a usiloval o vyslovování života nezjednodušeného, niterného a komplikovaného. V následujícím období je však mnohé z toho již považováno za „samozřejmé“ a otázka básnickovy role v současné společnosti je tady znovu a žádá si nové zodpovězení. Kam doléhá hlas poezie, v čem a jaká je jeho síla a nezastupitelnost ve veřejném prostoru? Možná, že právě někde tady se odvíjí skrytý příběh uplynulého desetiletí: jak uchovat básni její nezbytnou niternost a zároveň neztratit těsnou souvislost s vnějším světem. Plnohodnotnost básnického textu se neobejde bez hlubokého osobního prožitku (v tom je poezie vždy svrchně intimní) a neobejde se ani bez vědomí toho, že (bude-li publikován) musí zůstat promluvou, tedy vzkazem, jehož naplněním je sdílení a sdělnost, jakkoli složitá a proměnlivá. Tento nejednoduchý nárok se opakovaně ozývá, projevuje se v rozmanitých podobách a činí situaci poezie neklidnou – a v tomto neklidu také spočívá její sebezáchova.

Petr Hruška

PETR KABEŠ: CASH

(2001)



Petr Kabeš (1941–2005) se po raných sbírkách (*Čáry na dlaní*, 1961; *Zahrady na boso*, 1963) rychle vyhranil jako autor svrchovaně intelektuální, stavějící svou poetiku na přesném odstiňování jazyka, nečekaném překrývání kontextů, hře s logikou a paradoxem. Myšlenková vyostřenost zároveň nepřipravila autorovu poetiku o svébytnou imaginativnost. Klinicky čiré soustředění se u Kabeše snoubí s ryze básnickou, někdy až mytickou a po svém prorockou dikcí. Básnické enigma či patos jsou u něj tlumeny rysy střídmosti, civilnosti a ironie. Celkové vyznění je silně podmíněno soustředěnou jazykovou, textovou a vůbec diskursivní hrou. I v básních

zdánlivě odtaziťých a neprostopných Kabeš dokáže být též naléhavě osobní a podmanivě smyslový. Svou náročnou poetiku básník začal naplno rozvíjet v knize *Mrtvá sezóna* (1968) a dále v titulech, které za normalizace mohly být publikovány již jen v samizdatu a později exilově: *Odklad krajiny* (1970), *Obyvatelná těla* (1974), *Skanseny* (1977), *Pěší věc* (1987). V období normalizace se Kabeš stává předním představitelem disentu, několikaletá služba na meteorologické stanici na Milešovce se pozoruhodně otiskla i do jeho poezie. Od devadesátých let publikuje samizdatové sbírky oficiálně. Jedinou knihou *Těžítka* (1994), sbírkou fragmentů, básnických maxim, ale i pouhých citátů a přejímek z cizích textů, pak jeho vývoj vrcholil zesíleným důrazem na koncentrovanost a oproštěnost, paradoxním ústupem od autorství vůbec.

Sbírkou *Cash* se Kabeš vrací od jednotlivých sentencí a koláží cizích textů k rozvítejší poezii, přičemž poetiku, započatou v sedmdesátých a osmdesátých letech, dále suverénně vyhraňuje, místy až na práh srozumitelnosti. Sbíрку nelze převést na žádný souvislejší, schůdnější narativ. Těžko ji lze též rozčlenit motivicky či tematicky; podobná snaha nejen vyznívá naprázdno, ale jde svým způsobem i proti smyslu autorovy poetiky. Kabeš pojímá každou báseň jako autonomní verbálně významový prostor, v němž vždy znovu rozehrává „domino“ významových posunů, náznaků, propojení či přeryvů, náhlých rezonancí či disonancí. Každá báseň je svébytným ostrůvkem absolutna, „z ničeho“ je v ní znovu vytvářen samostatný svět se svým počátkem i koncem. Kabešova poezie neustále prověřuje pojmy jako náhodnost, libovůle, zákonitost. Relativizuje je, staví do nových kontextů, napíná jejich limity, obrací je naruby a zpětně odhaluje jejich pozměněný líc. Sbíрку tvoří tři oddíly. Každý oddíl

je kolážovitě doplněn charakteristickým „leitmotivem“ citátů. Zatímco verše prvního oddílu *Vorvaň Pequod* jsou prokládány úryvky z *Bílé velryby* Hermana Melvilla, druhý oddíl *Chat* doprovází série citací autorů širokého spektra: od fyzika Nielse Bohra přes Richarda Weinera a Samuela Becketta až třeba po staročinského mistra Čuanga. Vedle velikánů Kabeš se suchou ironií uvede i citát z vlastní knihy *Těžítka*. Třetí oddíl – *Životospráva ocúnů* – je pak rytmicky traktován populárně-naučnými úryvky z tisku, pojednávajícími o podivnostech ze života ptactva.

Již název úvodního oddílu, *Vorvaň Pequod*, je svého druhu ironickým komentářem. Samo plavidlo, na němž kapitán Achab podniká pověstnou honbu za Moby Dickem, je zde překřtěno na vorvaně. Člověk je od počátku „pasažérem“ toho, co stíhá a pronásleduje; je dostižen svou posedlostí, svým „časem“, svou „dějinou“ již v samých kořenech své existence. Úvodní citát z Melvilla, v němž je velrybářská loď Pequod plná trofejí připodobněna k lidojedu, ozdobenému kostmi svých nepřátel, otvírá sbírku mytickým, temným, zároveň ale patřičně transponovaným, romanticko-pitoreskním tónem. Následující první báseň kontruje sošné próze citátu strohostí a přetržitostí své ražby. Ironií zahalen je důležitý bilanční podtón: „*Přátelé řidnou řádně jak zuby...*“ (8) Básník v bilanci pokračuje, srovnává se s novým dějinným časem kolem („*vymřelí nepřátelé ožívají / v obnově zkažené krve*“, 8), ale i se „starým“ časem uvnitř sebe sama: „*Na dosah lásky / původní dásně.*“ (8) Dějinná deziluze plodí obezřetnost, ironie odhaluje pod banálním povrchem dneška možnou (příští) katastrofu. V závěrečné kadenci básně Kabeš předvádí svou neomylnou schopnost rozehrát zdánlivě náhodné prvky a dotáhnout hru k nezvratným závěrům: „*dál nepodržel myšlenku / oslunění / natož verš; časová tíseň / meče libovůli, vykrátí / zlomek (ukráká): / v krakatici / Krakatoa.*“ (8) Bilanční, dějinně reflexivní polohu rozvíjí i následující báseň (9). Vzdor své hermetické povaze verše místy jasně odkazují ke konkrétní zkušenosti intelektuála-disidenta v minulém režimu. Již v titulním verši podprahově vycítíme nostalgický odstín, cezený ironií, zároveň však i tah k obecnému básnickému pojmenování svého existenciálního napřažení: „*Má podzimní národnost.*“ Paradoxní vyvrácenost nové, „svobodné“ doby, její nevyzpytatelnost i latentní krutost jsou zachycovány v mistrně jedovatých obrazech: „*výtahy rychlejší než zdviže*“; „*kapotu uvnitř, kabinu vně.*“ (9) Překvapivá metaforická spojení naznačují podivuhodnou neřešitelnost situace, kdy dějiny, jež konečně přinesly vytouženou změnu, též nečekaně zplaněly a zpovrchněly. Kabešova ironie si udržuje britkost a specifický suchý humor, aniž by mu zároveň bránila, aby byl uhrančivě imaginativní a snivý. V závěru této básně nakonec cítíme odstín až tragický. Básník eticky velmi silně vyslovuje krédo všech „zpozdilých“, kteří zjišťují, jak mnoho patří jiné ěře, kteří obklopeni všepronikající plytkostí a nejednoznačností náhle musí zápasit o to, co jim dosud přirozeně patřilo: „*Hloubka se propadá / ještě s ní držet krok.*“ (9)

V titulním verši jedné z následujících básní přijde objasnění názvu celé sbírky: „*Kadiš? Zaslechl (jsem): Kabeš, / řekl (:keš). Hotově.*“ (11) Básník uvádí na scénu své

vlastní jméno, jež zprvu zkomoleně zaslechl, vzápětí je, jinak zkomoleně, sám vyslovuje. Vlastní jméno, vlastní identita co schránka neznámých, komolených obsahů. Úkol: být správně vysloven, světem i sebou samým. Projít všemi odstíny a ozvuky svého jména, od modlitby za mrtvé (kadiš) až po strohý výraz pro peněžní hotovost (cash). Snést věčnou ironii sil, vnějších i vnitřních, jež si s lidskou identitou ustavičně pohrávají. Kalambúrické verše se nabízejí nespočtu výkladů, na každý pád jsou v nich však vyzdvíženy důležité veličiny: lidská identita, možnost dorozumění, věčná unikavost a mnohoznačnost řeči. A ovšem též silný, mužný osobní étos, byť opět sebeironicky zastřený: jméno co hotovost, připravená k okamžité platbě.

Básníku samotnému jsou texty průzkumným územím, kde není jisté, co přinese další krok. Náhodné vlivy či elementy se vstupem do struktury stávají zákonitými, a naopak, původně „zákonité“ částice textu posléze vyjevují svou záhadnou, básnicky okouzlující a nevyzpytatelnou přesažnost. Objeví-li se v jednom verši ještě logicky dovoditelná „*letokůra*“, vzápětí překypí do pojmu tajuplného, o to však pádnějšího: „*letoludra*“. Báseň *Milosti června* vyjeví svůj velmi konkrétní komentář tragických padesátých let teprve prostřednictvím faktografické vysvětlivky pod čarou. Ta prozrazuje, že poprava Milady Horákové a dalších připadla právě na mámivý podletní červnový čas – ostatně jako básníkovy narození. „*Pivoňka ve stádiu pěsti*“ (12) – takto příkře a křehce dovede Kabeš skloubit snění uvnitř svého osobního času s hořkostí vůči dějinám. V závěru této básně se v souvislosti s květinovým motivem mihne i zkomolené jméno Melvillova mytického kapitána Achaba, zbavené své dosavadní zarputilé vzpřímenosti: „*ochab*“... I v dalších textech pokračuje autor v dějinném „komentáři“ s barvitou otevřeností: „*Zmnožena v plurálu lidská veš.*“ (17) Kabešův étos je šířavý, avšak není pohrdavý či exkluzivní. „Kaz“ dějin a lidstva je vnímán v úzkém průlinu s (možným) „kazem“ uvnitř člověčenství jako takového, v pokažené podstatě prožívání osudu a času, jež jsou člověku dány. Jiná dramaticky vypjatá citace z Melvilla skýtá dokonce apel, napomenutí: „*Jaký je tohle tvor bez duše, že se dovede smát před vrakem? Človče, človče! Před vrakem se nemá ozvat ani nárek, ani smích.*“ (22) O několik stran později přijde poslední citace, tentokrát monumentální a mytická: za Achabovým korábem se zavírají vody, zmítající se sestřábí křídlo je bizarně, brutálně i zoufale romanticky přitlučeno k potápějícímu se stěžni. Vypjatosti a monumentalitě básník příznačně kontruje již jen několika fragmenty, mimo jiné třeba „nonsensovou“ hříčkou, celou složenou z jediného, mnohokrát opakovaného slova: „*kandelábry*“ (s lakonickým dovětkem: „*ty potom odešly*“ a údajem *Tristan Tzara, 1916* (29). Závěr oddílu vyzní do zmlknutí: „*Po větě ticho / po pěšině.*“ (30) Básníkovy civilní ticho diskrétně, smutně i naléhavě splývá s „pětistíciletým“ tichem nad vodami, jež se zavřely za vrakem Melvillova Pequodu.

Druhý oddíl, *Chat*, by se dal vnímat jako vnoření se do líhně jazyka, do prostoru, kde se stýká řeč o sobě s tím, co člověk vskutku chce říci, kde se nevyřčené ještě amorfně převaluje uvnitř, přičemž zvnějšku naléhá nevyhnutelná potřeba tvaru.

Zatímco čas se skládá v sarkastický, nepojatelný „*letočtverec*“ (33), ticho, jež dějinně, myticky, a tedy možná svým způsobem i smiřlivě uzavíralo předchozí oddíl, se hned v první básni druhého oddílu ozve opět, váhavě, ale též neodbytně: „*Ticho skřípne o sebe.*“ (33) Vzápětí toto ticho zavalí lomoz všeho, co chce být řečeno. Nitro naléhá a chce se ozvat, ačkoli vyslovit se též nevyhnutelně znamená konflikt. Inherentní konfliktnost řeči uhadujeme ze zastřených metafor, výmluvných zvolání, asociálních řetězců: „*Korespondence nájezdníka s nomádem*“; „*Toto volba, řešení konečné?*“; „*kvapem zalkni se zalkej / zanaříkej zařekni.*“ (34) Tematiku řeči a komunikace si do Kabešovy básnické „rovnice“ dosazujeme tak trochu na vlastní pěst, přičemž samy verše zůstávají otevřeny i dalším možným „řešením“, neustále přeznívají osudovými, existenciálními, ba dějinnými obsahy.

Verše připomínají permanentní vnitřní samomluvu, internetovou hantýrkou řečeno chat či „pokec“, niternou stoku toho, co může a nemusí vyvřít na povrch. Jde o rezervoár slov a významů ještě nerozhodnutých, avšak již osudově přítomných. Básník tento prostor sám přesně postihuje: „*Přeludovými poli / v siločarách sebezpytu / zápolí výraz / – v zápolí výrazu.*“ (41) Zde volba pojmů a jejich obsah mluví za vše, jakož i sám způsob, jímž byly pojmy vygenerovány: totiž „náhodně zákonitou“ jazykovou hrou, jejímž prostřednictvím pojmy povstaly z chaotického, neroztříbeného prostoru řeči. Poetika Kabešových náhodně zákonitých sond je přerývaná, bloudivá, na hraně čitelnosti. Přesto zde pociťujeme velkou vnitřní soustředěnost. Také toto je setrvalé básníkově téma: pnutí mezi chaosem a niterným soustředěním, ustavičná dialektika beztvareho, jež nabírá tvar. Což ale též znamená: právě tvarem se zpětně dobíráme k beztvaremu, k podstatám, jež zůstávají nevysloveny (netvarovány, a tedy v jistém smyslu bohatší). Toto primární bohatství je nevyhnutelně vystaveno ochuzení skrze řeč. Právě ochuzení či zastření prostřednictvím řeči je paradoxně naším způsobem, jak dosáhnout „*jasu*“ kdesi za slovy a významy. Průzkumu těchto procesů se Kabeš věnuje s jemnou ironií, minuciózním jazykovým citem i se závatnou obrazivostí: „*Sněžná mydlina – aspoň kam úhel dohne / krční obratel: ke galaxii / vzácně loyální po celou tkvělost od- / poledne [...].*“ (50) Člověk křehce a záhadně, ale též s tajuplnou úsměvností (*sněžná mydlina*) obývá stejně se projevující vesmír.

Závěrečný oddíl, nazvaný *Životospráva ocúnů*, lze číst jako skrytý lyrický deník autora, jenž možná čeká na operaci kolene, možná se doléčuje v provinčních lázních anebo někde docela jinde pokračuje v přemítavé lyrické „samomluvě“. Hermetické básně jsou stmeleny citacemi článků z bizarního i krutého světa ptáků. Věcné citáty kontrastují se složitou niternou dynamikou Kabešových veršů, s abstraktní tkání jejich „*řekniště*“ (74), jakož i s éteričností a prudkostí jejich obrazných záznamů. Výrazně osobní tón některých básní střídá dikce letmých okrajových poznámek. Verši posledního oddílu, jaksi v opozici k setrvalému intelektuálnímu prosévání slov, vztahů či spojitostí, procházejí rostlinné motivy. Vysoce abstrahující hra jazyka a mysli – a nemá přítomnost obyčejné, „nevýslovné“ přírody, vtištěné do jaderných,

„jaderných“ slov: smokvoň, břečťan, vlčí mák, maceška, námel. Autorův ironický herbář je výrazově velmi bohatý. Někde básník nabídne zvláštní, zastřenou i důsažnou formulaci: „*Měnová reforma / podob mimo podobenství.*“ (59) Jinde poskytne překvapivou, při vši podivuhodnosti však též smyslově sugestivní a výmluvnou představu: „*Takhle jen přihlíží srozumitelnosti břečťanu.*“ (65) Některá spojení čteme jako poeticko-ironickou myšlenkovou trest: „*Ždímat babylón*“ (69); „*matný / zítřek minulosti.*“ (62) Kabeš se nezříká ani standardní genitivní metafory, ovšem s excentrickým obsahem (jenž zavedený básnický modus ironizuje): „*Nedělní cirkulárka verše.*“ (66) Jinde jen nervně přešlapuje, zpřesňuje, přeřikává se: „*zjitřeného studu / zítřeného studu.*“ (71) V této zdánlivě přetržité, v hloubi však labyrinticky propojené mozaice nabývá na významu i jen drobný charakteristický detail („*Zatrpklé koutky úst*“, 66) nebo letmo zachycené konverzační uřeknutí s „osudovým“ přesahem („*Bohužel díky*“, 63).

Rozvolněný třetí oddíl sbírky naznačuje, že kniha zůstává neuzavřena; Kabešova poetika je otevřený systém, do něhož můžeme vstupovat kdykoli a odkudkoli a znovu stvářet skryté obsahy a významy. Ostatně sám básník si počíná podobně, navíc sám dokáže charakter tohoto prostoru přesně reflektovat: „*soustava posunu a setrvání / v částečnostech.*“ (77) Přes otevřenost a mnohosměrnost veršů máme ovšem v jejich důrazu vždy též pocit, že básník před nás skládá „hotovost“; jeho verše mají neodkladnou váhu a cenu. Na závěr „neskončené“ sbírky autor přesto volí krátkou epilogickou tečku, epigramatickou báseň, jež je tentokrát rovnovážně vystavěna a svým způsobem završuje průběžný motiv hledání hloubky v okolní mělkosti. Jde o tečku docela abstraktní, přitom velmi osobní a niternou. Básník zde lapidárně formuluje až vyznání věrnosti k paradoxnímu principu světa a života: Zatímco tíha nás energicky „*trampolínuje*“ (79) vzhůru, je to naopak lehkost, jež nás uníží zpět k zemi.

Petr Kabeš je jedním z nejvýznamnějších a nejoriginálnějších poválečných českých básníků. Patří k silné generaci tvůrců narozených v první půli čtyřicátých let, autorů natolik rozdílných jako třeba Pavel Šrut, Ivan Martin Jirous, Petr Král nebo Jaroslav Kovanda. Kabeš vzdáleně a nepřímě navazoval na výboje, jež do české poezie vnesli Jiří Kolář a zejména Ivan Blatný. Ve své rané tvorbě též reflektoval „květnácké“ snahy o poezii všedního dne, brzy však dobové proudy radikálně přesáhl. Jeho složitě vnímající, soustředěná a ke krokům do neznáma odhodlaná poetika se zaměřovala na ohledávání deformované dějinné situace. Dějinná vnímavost ho může pojit s Jiřím Pištorou, myšlenková brilance s Jiřím Grušou, jazyková „hravost“ (až po mez krkolomnosti a nečitelnosti), jakož i ironie, humor, ale také charakteristický „usměvavý“ stesk zas naznačují příbuznost s Andrejem Stankovičem, zčásti i Ivanem Martinem Jirousem. Přes tyto filiace však Kabeš zůstává tvůrcem zcela jedinečným. Zejména svými posledními knihami potvrzuje pozici vskutku postmoderního básníka, nikoli v povrchním, ale v pravém slova smyslu – jako autora stavícího na diskursivní pluralitě, neustále oscilujícího mezi různými vyjadřovacími rovinami

(včetně zapojování cizích textů „do hry“), ustavičně zpochybňujícího a znovuustavujícího meze i obzory básnického vyjádření.

Ukázka

Vršení důkazů, pochyb,
proti-
mluvů
tady v chrpách pohledu
tady v antracitu pohledu
tam v nedopalcích pomněnky
tam v atrapách nedopalku
kódy srolované jak předmluvňata
prolnuto:
Prolukami okvětních plátků
temnice osvětlivka
tudy se dere osvojitelka inspirace
tlumí sebe v ducha předmětu:
„Slehla jsem“
slyšet sípat zem.
Povrchový důl
(24)

Vydání

Cash, Atlantis, Brno 2001.

Reflexe

Nabízí se tedy vysvětlení, že kniha by se mohla pojímat i jako jakýsi lodní deník, zaznamenávající zvláštní i všední a banální události během plavby. Která se děje i křižováním, proti větru, proti toku času zpět. [...] Křestním jménem vlastním a dnem narození se do politického procesu s Miladou Horákovou (vynesení rozsudku, poprava) *zapojuje* i Petr Kabeš. Pivoňka ve stadiu pěsti – mohla by to být komunistická zdravotice. Kupříkladu. Rudá tu je. Všechno souvisí se vším.

Jiří Staněk: „Kadiš za Kabeše“, *Tvar* 2001, č. 18, s. 20.

Jakýmsi nadreálným „magrittovským“ příběhem, kde průzračný oblak proplová pootevřenými dveřmi prázdnoty, dveřmi nepatříčně stojícími uprostřed vakua, je i sbírka *Cash*, jež je sice nesena v mozaikovitém, útržkovitém a postmoderně citačním duchu, ale která svým laděním a vyzněním odkazuje až do starozákonně biblických hlubin, k oněm záchranným lodím, jež musejí být vyrobeny na souši dřív, než počnou stoupat vody, seslané na lidstvo rozhněvaným bohem. [...] Kabešova kniha je o znovunalézání toho, co je hotové a za hotové má být pokládá-

no, je o tom, co je noumenálně dáno a co jsme v diskursu našeho vědění-nevědění posvátně obtančili, aniž jsme se pokusili o dotek. V druhém plánu je rovněž o naší utkvělé a stále opakované odvaze, ale i o „hanebnosti převodu do jazyka“, ať básnický rozbitého, přestavěného a posouvaného, ať vědecky znovu sraženého do stop řádu.

Jan Suk: „Příbytek na lodi“, *Nové knihy* 2001, č. 38, s. 20.

Kabešovy „hry doopravdy“ samozřejmě nemají nic společného s bodrou rozverností medio-kritních písňových textařů, a nejde jen o zcela zjevnou diskrepanci v tematické rovině: Kabeš především „nedělá vtípky, aby řeč nestála“ – což na úrovni básnického výrazu znamená asi tolik, že chod svých veršů nepopostrkuje banálně evidentními asociacemi, rýmovými vycpávkami, vůbec lacinými nápady všeho druhu. „*Hvězdná dešťovka na obloze srpna / jindy září, / žít nebyl nikdy omyl, pravítko / přič zmoklým asfaltem*“ – co veš, to „slovní hříčka“, ale žádná z nich ze sloky okázale „nevyčnívá“, aby na sebe strhla čtenářskou pozornost; naopak, všechny jsou ústrojně „vštípeny“ [...] do bohatě zvrstvené, „niterné“ sehrané textury: je jenom na čtenáři, jak si s tím poradí, a to je, domnívám se, také nejvlastnějším výrazem básníkovy postulatů *jemnosti*.

Marek Vajchr: „Kabešovy usebrané hry“, *Literární noviny* 2001, č. 33, s. 9.

Slovo v Kabešově poezii je vystaveno stálému tlaku, jenž vzniká směřováním nejrůznějších kontextů. Na podkladě této koláže vzniká něco, co sám básník jinde nazývá *pustajazykem*, jazykem, který nelze zařadit ani mezi mrtvé, ani mezi živé jazyky. Tato řeč je produktem krajiny, která je ve stálém pohybu a která je ve své monolitnosti nepostižitelná. Pohyb se děje bez ohledu na čas. Ten je vedlejší vlastností Kabešova prostoru, neboť je utvářen hlavně hloubkou. Za každým slovem těchto textů stojí slova textů původních, z nichž byla vytržena. Čím zdatnější čtenář, tím větší hloubka. Kulturní paměť každého ze čtenářů se stává spolutvůrcem vznikajícího obrazu světa. Vzniká tak monolit spjatý křehkou nitkou napětí.

Pavel Kotrla: „Poezie Petra Kabeše“, *Tvar* 1998, č. 3, s. 7;
online: <http://recenze.kotrla.com/r036.php> [přístup 8. 11. 2013].

Poezie Petra Kabeše je výzvou k připomenutí jiných básnických kontextů než těch čítankových, kde dílo velkých osobností české poezie splývá v jeden mohutný mélický proud nesený k harmonii a kráse [...]. Přestáváme se pohybovat v prostoru výpovědi hledající analogie ve vazbách, které zachovávají, byť partikulární, vnější podobnost, a přenesli jsme se do krajiny, kde se nic ničemu nepodobá, a kde se tedy také nic nepřirovnává [...]. Kde se utvářejí vztahy nemající obdoby s předchozími parametry podobnosti. Tak se ocitáme v prostoru signalizujícím, že dochází k proměně kontextu, k proměně, která zpřetrhává vazby předchozích podobností, kterou nelze zachytit pouze v „lokálních partiích“, na úrovni slovních jednotek, ale bude se týkat i vyšších sémantických celků, dalších vrstev podobností básnické výpovědi, kde se může vyjevit shoda, soupeřivost, analogie, sympatie.

Marie Langerová: „K poezii Petra Kabeše“, *Česká literatura* 1996, č. 1, s. 79, 84.

Slovo autora

Co vám jde v současné literatuře, kritice či časopisech na nervy?

To, co vždycky: neartikulovanost a nedovzdělanost. Já už nevím, kdo to byl, kdo o našich ročnicích začátkem šedesátých let řekl, že *jsme první vzdělaná generace po válce* [...]. Celé bych to poopravil: nikoli generace vzdělaná (komunistické školství se na nás podepsalo), ale *zvídavá*. [...] Když mi droboučký a téměř slepý prof. Zdeněk Kalista jednou ve Slavii řekl datum procesu svého, kdy jeho matka po rozhlasové zprávě s rozsudkem zemřela na infarkt, padl na mě pocit obrovského studu, jakéhosi hříchu: vždyť ten den se u nás doma oslavovaly moje desáté narozeniny nad dortem z másla sehnaneho načerno... Dost. [...] Opravdu jsem při kompozici knížek opakovaně vyřazoval básničky možná i zdařilejší, solitéry, které se mi zdály v celku působit rušivě. Možná jsem na to doplácel zařazováním čísel slabších. Představa sbírky jako snůšky veršů za určité období mi prostě nesedí.

„Nějak jsem zlobil“ (rozhovor vedla Božena Správcová), *Tvar* 1998, č. 11, s. 9.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Kotrla, *Tvar* 1998, č. 3, s. 7; online: <http://recenze.kotrla.com/ro36.php> [přístup 8. 11. 2013]; M. Langerová, *Česká literatura* 1996, č. 1, s. 79–88; J. K. Nebeský, *Host* 1997, č. 6, s. 5–9; J. Pechar, in: *Nad knihami a rukopisy*, Praha 1996, s. 271–277.

RECENZE: J. Suk, *Nové knihy* 2001, č. 38; J. Staněk, *Tvar* 2001, č. 18; M. Vajchr, *Literární noviny* 2001, č. 33.

Jan Štolba

VÍT KREMLIČKA: PROZATÍM

(2001)



Vít Kremlička (* 1962) debutoval v roce 1981, do roku 1989 vydal v samizdatu tři básnické sbírky, své texty otiskoval v exilových časopisech (např. vídeňský *Paternoster*). Kremličkova raná poezie (později shrnutá v knize *Staré zpěvy*, 1997) je poznamenána jak vypjatou expresivitou, tak dadaistickou hravostí překonávající absurditu světa úlevným či sarkastickým smíchem. Zároveň jsou zde rozpoznatelné literární směry, jež vznikly a rozvíjely se v díle předchozích generací českého undergroundu (Vodseďal-kova trapná poezie a totální realismus Egona Bondyho).

Od vlivu Bondyho a Jirousova způsobu básnění se oprostil rozsáhlou básnickou prózou *Lodní deník* (1991), básnickou sbírkou *Cizrna* (1995) reagoval na válečné události v Bosně. Ačkoli se Kremličkova poezie od samého počátku napájela z různých, zdánlivě třeba i protikladných zdrojů, autorským záměrem nebylo ulpívat na jediném způsobu vyjádření. Nespoutaný, hravý a radostný pohyb prostorem básně, při němž jsou některé tradiční způsoby psaní ctěny, ale zároveň také znejišťovány, ba popírány, je hlavní příčinou, proč je Kremličkova literární tvorba považována za cosi nezaměnitelného a výrazně osobitého, a to nejen v rámci jeho generace.

Již název sbírky *Prozatím* sugeruje časovou i prostorovou neukotvenost obsažených textů a také pocit pomíjivosti a neukončenosti literární tvorby. Sám autor přiznává, že nejde o promyšleně komponovaný celek a že uspořádání a vydání sbírky bylo do značné míry věcí náhody. Je si však třeba uvědomit, že nahodilé řazení textů ve třech oddílech sbírky odpovídá uvolněné strukturaci jednotlivých básní a próz a že je koneckonců jen dalším projevem Kremličkovy bytostné potřeby nenechávat se spoutat literárními konvencemi. Úvodní oddíl, nazvaný *Příběhy z časů Mamutích hřídelí*, je nejrozsáhlejší a obsahuje texty lyrického charakteru. Následující dva oddíly jsou převážně epické a pohybují se na těžko pojmenovatelné hranici mezi básní v próze a poetickou prózou. Úvodní báseň sbírky je nazvána *Soumrak (památce Neznámých)* a hned v první strofě je čtenář vržen do fantaskního fikčního světa, v němž je ironicky nahlížená odtažitost v duchu lart-pourlartismu završena rytmickým klopýtnutím a banálním gramatickým rýmem: „*Tam za zmizelým pomníkem prastarý potkan tkal / přehoz rozjetému hlemýždi,*

kteřý znal.“ (9) První verš je pro Kremličku typický, jeho dekadentně inspirované básně se obvykle vyznačují silným, až přepjatým důrazem na zvukomalebnost. Autor se též rád pohybuje v prostoru víceslabičného verše s náznakem rytmického přerывu uprostřed. V tónu vznešeného patosu však Kremličkův lyrický subjekt dlouho nesetrvává a náznak „vysokého“ stylu je hned v následujícím verši přizemněn zdánlivou bezradností. Tyto i další verše obsažené v prvním oddílu sbírky odhalují Kremličkovu posedlost jakousi hravou trapností, kterou rád zdůrazňuje užíváním momentu zklamaného očekávání. Druhá dvouveršová strofa úvodní básně se vrací k vystupňované eufoničnosti, avšak závěrečný rým využívající slovo z nižší stylistické roviny (*hrob* × *trop*) opět komicky narušuje zvukovou kvalitu a archaičnost předchozího verše. V závěrečné strofě pak dochází k takové kumulaci romanticko-dekadentních básnických kliše, že pointa vyznívá téměř jako archaizovaný nonsens: „*Mlžina syrá stoupala k nebeské kobce / kterak pozemská ofěra rubášů pletce.*“ (9) Po tomto silně příznakovém vstupu do textu sbírky následuje kratičká, intimně pokorná *Modlitba* začínající verši: „*Vždy novou formu dáváš mi, / ač drcený jsem smrtí.*“ (10)

Vlastností Kremličkovy poezie vskutku není pouze rouhání a potutelné vysmívání namířené vůči frázím a kliše kanonizovaných vrstev literatury (včetně undergroundové), ale také niterné zvažování vlastní identity a nepřilíživě nápadně vyjevovaná úcta k těm způsobům literárního vyjádření, jejichž funkčnost je ověřena věky (modlitba, balada, mytologický příběh, variace na pohádku apod.). Při pozorném čtení sbírky *Prozatím* lze dobře vnímat autorské krédo: psaní je přijetím údělu a mnohem více bytostnou potřebou a sebezáchovnou činností než provokativním vymezováním se vůči stávajícím literárním pořádkům. Přesto podstatně nápadnější a početnější jsou básně, v nichž Kremlička plně projevil svou výjimečně bohatou, až nespoutanou obraznost. Autorovo ukotvení v literární tradici je patrné z několika myšlenkově i formálně ukázněných básní z úvodního oddílu sbírky, například z textu nazvaného *Pět dní Vanessy*, v němž je s využitím téměř minimalistických prostředků načrtnut mytologicky inspirovaný portrét ženy, která naprosto přirozeným způsobem přijímá a završuje svou duchovní pouť. Podstatně rozsáhlejší báseň *Čtverylka* již svým názvem odkazuje k tradicím devatenáctého století a je stylizována v duchu kramářských písní, byť je její téma náročnější a vzdáleně může připomínat Máchovu *Poutí krkonošskou*. Ve vztahu k duchovním tématům se tedy Kremličkův lyrický subjekt projevuje jako ukázněný, ba staromilský.

V dalších básních úvodního oddílu sbírky se čtenář setká s podobnými občansky angažovanými verši, jimiž Kremlička zaujal již ve sbírce *Cizrna* (1995), v níž zachytil své hořké pocity z krvavého konfliktu v Bosně. Společenskokritický osten se znovu objevuje například v závěru básně *Zimní cesta z Bosny*: „*Lidi to vždy odnesou. Však snahy vojska marný jsou!*“ (67) Drásavá satira namířená proti fungování katolické církve je obsažena v básni *Papežův sluncevůz*, uvozené verši: „*Bujný*

katolíku, Boží pikolíku, až na vrchnost budeš muset jít, / komfort pověš na hřebík.“ (57) Známy „papamobil“ je zde považován za produkt „*teologie technologie*“ a za završení „*tomistického vítězství důvtipu*“ (57). Projevy církevního života lyrický subjekt považuje za „*tvořenou budoucnost*“ a raději se proto stahuje do soukromí: „*Jak mně je v tomhle světě blbě!*“ (58) Nejrozsáhlejší skladbou vstupního oddílu jsou *Trosky Leviathana*, v níž Kremlička uvolnil stavidla své imaginace a ponechal proud básnických obrazů a racionálních úvah, aby se volně řítil jako ničivá lavina a přijímal do sebe všechno, na co náhodně narazí. Zvolený druh verše se od současných zvyklostí liší výjimečnou délkou – skládá se ze dvou poloveršů (po osmi až dvanácti slabikách), které často obsahují vnitřní rým: „*Zde v Čechách, Pane, bývá junda: spočívá v Tobě Kunigunda?*“ (31) Dojem archaičnosti je podporován tendencí k užívání sdružených rýmů, které jsou – podobně jako tomu bylo ve starších vývojových obdobích české poezie – velmi často gramatické. Opakující se metrum (a jeho několik variovaných podob) je v této skladbě snadno rozpoznatelné, avšak tato rytmická pravidelnost a tematická souměrnost je zachovávána maximálně na úrovni několika sousedních veršů. Hned poté bývá razantně narušena, popřípadě úplně rozmetána. Toto neustále se vracející naznačování metra a jeho následná destrukce se jeví jako důležitější zdroj rytmického impulsu celé skladby, než je metrum existující pouze na úrovni jednotlivých veršů. Kategorie ozvláštňení je přítomna nejen ve zvukové podobě veršů a strof, ale s nemenší intenzitou také v lexikální rovině textu, v níž se pravidelně setkávají slova z různých stylistických rovin jazyka, především pak téměř zapomenuté archaismy s hovorovými výrazy. V úvodní strofě skladby, v níž je burleskním způsobem navozováno starozákonní téma, Kremlička provokativně užívá rýmy, které jsou v české tradici vnímány jako typická ukáзка naprostého neumětelství (láska – páška – sázka), a stylizuje se do role tuláka, šaška a kmána, který je bez peněz, ale patří mu celý svět: „*šašky si můžeš ztropit a ještě se jít opít!*“ (30) Po řadě asociací spojených tázáním se po smyslu stvoření takového světa, v němž žijeme, a pochybnostmi o nutnosti otisknout Kristovu tvář do turínského plátna se proud volně navazujících myšlenek dotýká předních osobností antiky a křesťanství. Z jejich vlivu se však vymaňuje, naslouchá „*hudbě sfér*“ a pocit svobody nachází v tvorbě, jež nedbá na konvence: „*třeba zvuky a slova znát, řeči v harmonie zaplétat, / sytit je smyslem a odívat a na rozdily se nedívat.*“ (34)

Druhá a rozsáhlejší část této skladby je stylizována jako promluva Leviathana, která se od úvodních strof liší především tím, že si její lyrický subjekt vůbec nepřipouští tázání po možných opěrných bodech v anticko-křesťanské tradici a plně rozvíjí svou interpretaci každodenního „pobytu“, jenž má minimální šanci proměnit se v plnohodnotné „bytí“. Vznešeně rétorická stylizace veršů je zde stále důsledněji naplňována neřešitelnými rozpory vyplývajícími z pocitu, že vše je pohlcováno nicotou, nad níž je obtížné se povznést. Nicota je prezentována především

v obsáhlých básnických enumeracích toho, čím je současný člověk obklopen, aniž by se nad mnohost pseudohodnot cosi pozvedalo: „*máme Moře Prachů a máme moře Lidí, máme Moře Aut / a máme Moře Škrpálů, / máme Moře Úvěřů a máme Moře Dluhů, máme Moře / Mraků a máme Moře Průvanů.*“ (38) Po této skladbě následuje řada kratších básní, v závěrečném textu *Pramen zpívajících ryb* se s novou intenzitou vrací otázka o nesamozřejmém smyslu poezie v nynější době. „*Symbolický význam světa je náhodné uskupení,*“ konstatuje se zde a poté je význam pronášených i psaných slov silně znejištěn: „*Proč nelze jedním slovem povědět, zeptáš se / Zeptáš se neviditelným vzduchu zachvěním / Vzduchu zachvěním dáš skutečnosti význam / Význam veršů psaných do bahna.*“ (113)

Druhý oddíl sbírky, nazvaný *Šogorské příběhy*, je tematicky i žánrově podstatně více sjednocený než předcházející náhodné nakupení lyrických textů. Jde o cyklus básnických próz, jež jsou spojeny hlavně postavou „*jednoho příslušníka*“. Kremličkův příslušník je sice posedlý vyplňováním výkazů, ale přesto se ve svém soukromí chová relativně nezávisle a pokouší se otevřeně projevat své niterné ambice a touhy. Proto zde nejde o pouhou politickou satiru na příslušníky Veřejné bezpečnosti z doby husákovské totality, ale o obecněji platný obraz člověka, který se sice navenek přizpůsobuje tlakům establishmentu a touží po tom, aby o něm pochvalně referovala média, ale ve svém soukromí usiluje o skutečné životní naplnění. Jednotlivé scény z příslušníkovy života se přes veškerou jeho snahu o vybočení z abnormality vyvíjejí směrem k frázovitě formulovanému zakončení, které vyznívá trapně. Například text nazvaný *Příslušník milovník cuket* pojednává o vegetariánovi, jenž úplně propadl požívání cuket v nejrůznějších úpravách, a nakonec si dokonce z cukety vyrobil kravatu, klobouk a boty: „*Vystrojený v cuketách tak chodil na procházky. Lidé si ho nevěšili.*“ (127) Jeho představa o vybočení z davu naprosto ztroskotává a tento novodobý moudrý šašek nemá žádné publikum, jemuž by předložil svou vizi o tom, co je v životě hodnotné a co je tradovaným nesmyslem. Pointy *Šogorských příběhů* jsou trapné hlavně tím, že nenabízejí žádnou uspokojivou možnost rozuzlení věčně se opakujících každodenních příběhů. Jakýkoli pokus o vybočení z průměru v Kremličkovských příbězích končí směšně a je stylizován s využitím frázovitě slovníku politické propagandy. Výše zmíněný příběh o příslušníkovy, který miloval cukety, končí tím nejméně nadějným způsobem, který si lze představit: nevěšimostí ostatních. Smutnější závěr o fungování (či přesněji řečeno nefungování) mezilidské komunikace si lze jen těžko představit. Tuto zdánlivě směšnou, hlavně však posmutnělou figurku lze tedy považovat za další z mnoha variant postmoderních donkichotů na počátku milénia.

Úvodní krátké prózy třetího oddílu sbírky, nazvaného *Vycházková kniha Ústavu pro počasí*, jsou inspirovány indiánskou mytologií. V podtitulu *Vycházkové knihy* je upřesněna geneze textů: „*S užitím zemských i zahraničních pramenů, obzvláště vzpo-*

mínek, a dále Pueblo Stories and Storytellers by Mark Bahti, přeložil, upravil a sepsal Vít Kremlička.“ (131) Jde ovšem o překlady značně upravené, což Kremlička přiznává četnými aktualizacemi. V příběhu *Pověřčivci (vyprávěnka Santa Clarů)* například medicínman sleduje „kolovou a II. ligu český házený“ (166) a kouzelníci polehávají „před chatrčí v hromadě prázdných pivních plechovek“ (167). Na rozdíl od vznešeného jazyka mytologických vyprávění užívá Kremlička obecné češtiny, nevyhýbá se expresivnímu výrazivu a jeho varianty příběhů často vyznívají groteskně. V závěrečných krátkých prózách je znovu nastoleno politické téma (např. *O holčeti kočiččinském*), a to způsobem, který připomíná Vodseďálkovu trapnou poezii z padesátých let. Celek sbírky *Prozatím* se tedy skládá ze tří žánrově nesusoudných částí, a byť nelze hovořit o vyslovené chaotičnosti, budí pocit tékavé neuspořádanosti. Sám autor tvar své sbírky komentoval v rozhovoru pro Český rozhlas takto: „*Ta knížka vlastně ani neměla vyjít, to jsem už jen tak štosoval, co jsem napsal tuhle a tam, když jsem si vyšel chvíli. To je jako když kompostuješ.*“¹³⁷

Kremlička se nevyhýbá říkankovitému typu básně a pseudoprimitivistickému rýmování, což jsou vlastnosti spojované s provokativní antiliterárností Egona Bondyho. Již v rané fázi básnickovy tvorby zazníval také jeho výjimečný cit pro zvukovou kvalitu verše a pro variování starých (i antických) témat. Toto vědomě pěstované a zároveň vysmívané estétství bylo jedním z rysů neodekadentní poezie, již se systematictější zabývali další Kremličkovi generační souputníci z prostředí undergroundu (hlavně J. H. Krchovský a Luděk Marks). Cyklem mytologických textů o „jednom příslušníkovi“ se autor zařadil mezi své generační vrstevníky, kteří své básnické cykly propojili fiktivní postavou básnické persony (Petr Motýl, Ewald Murrer, Norbert Holub, Jiří Syrovátka aj.). Šlo o výraznou tendenci, která byla vysvětlována jako návaznost na pojetí persony Bedřicha v básních Ivana Wernische. Kremličkova postava příslušníka sice tomuto wernischovskému pojetí persony částečně odpovídá, avšak liší se právě oněmi vysloveně trapnými pointami, které byly už dávno před Wernischovým Bedřichem součástí individuálních uměleckých programů totálního realismu a trapné poezie na počátku padesátých let. Vodseďádkovo chápání trapnosti, které bylo založeno na variování frází politické propagandy v době vrcholného stalinismu, se u Kremličky vrací v nové podobě. V případě inspirace indiánskou mytologií se nabízí také srovnání s knihou Jáchyma Topola *Tmavá dívka* (1997), který však na rozdíl od Kremličky převyprávěl indiánské a eskymácké příběhy hutným, lakonickým způsobem, jímž zdůraznil vznešenost mytologické moudrosti.

¹³⁷ „Prozatímní tulák Vít Kremlička“ (rozhovor vedl Vilém Faltýnek), online: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/knihy/prozatimni-tulak-vit-kremlicka> [přístup 4. 9. 2013].

Ukázka

Pojednání o žánru

[...]

Když dnové tvoji jsou amores et miserabilis,
opilostí krásnou k nevysychajícímu pěveckému

prameni zván jsi a veden,

kundy s čuráky kvetou tam a lahodné šťávy z nich prýští,
řítě kořených vůní tam špulí se, k útulkům zvou věčně všichni,
drogovým prozřením jsi šťasten po všechny dny a
člověk je tvým pardem, člověče!

šlář smutků unylých provždy je strhnutý a do hoven letí,
kde odjakživa bytem, jak známo...

Však mysl svou přivrať k ubožáctvím lidským, jakby

utrpení bylo tvým živlem, a zhlédneš hnus: kolik silných

se na slabých pase

a mrchy ze živých činí!

Prokletý Bůh je jim pomocí ke zlu, pomyslná bytost z nicoty,

na něj možno špatnosti svádět,

tím je zdánlivě výhodný – k prostým výmluvám

Prokleté absolutno!

Vždyť svět je krásný tak...

[...]

(110–111)

Vydání

Prozatím, Petrov, Brno 2001.

Reflexe

Z tohoto bytostně básnivého a estetizujícího psaní, jež nezapře autorovo pochopení pro rytmy a melodie, [...] dýchá jakási prvotní neposkrvněnost: slova se tu neohýbají pod nánosy frází a klišé, ani kormutlivě nepoklonkují nějaké ideologii, žijí sama se svými původními významy, přetrvávají výhradně in situ – v místě, odkud vzešla. Kremličku rozhodně netrápí malichernosti dní, žije v měsících a rocích, a proto se nenechává strhnout k tvůrčím ukvapenostem a povrchnosti. Není básníkem jáсотu, ale ani básníkem tragiky. V poezii knížky *Prozatím* nacházíme nejspíše tucty jemných pousmání nenuceně se dotýkajících čehosi sakrálního, běžnému smrtelníkovi jen stěží přístupného – a to nejen v rovině tematické, ale stejnou měrou v rovině stylu a jazyka.

Radim Kopáč: „Prozatímní tulák s cejchem zapomínaného“ (doslov),
in: *Prozatím*, Brno 2001, s. 188.

Čtení od začátku do konce, shora dolů mi připadá nejen zbytečné, ba přímo proti smyslu Kremličkovy hravé poezie. Pakliže čtenář praktikuje takovéto (obvyklé?) čtení, je zahlcen, schramstnut autorskou slovní šalbou, jeho vychutnáváním slov, rytmiky a zvučnosti rýmů. Jeho anaforicky-epiforickým roztloukáním obrazu obrazem, nekonečným uplýváním verše i magickou (skutečně obdivuhodnou) obrazností, jeho bavením se s verši i silnou motivací bavit se (ve skladbě *Trosky Leviathana* dejme pozor, nebo nás Kremličkova hra se slovy a imaginace spolkně zaživa). Užijeli si čtenář při čtení alternativnější metodu a zkusmo nahlédne do veršů jaksi ze strany, otevře se mu celý poetický svět sbírky, který předtím byl schopen odkrývat jen s obtížemi.

Oskar Mainx: „Poezie prožitků a pobavení“, *Host* 2002, č. 3, s. 16.

Kromě podivu budí *Prozatím* i úsměvy. Jako když se díváme na staré dobré horory či patetická gesta vášně. Kremlička pracuje suverénně s modely triviality (zmíněný Petr Lampl, Andrej Stančovič) a zároveň s pevnými řády básnické skladby. Za drobnými, jakoby vedlejšími, o to však intenzivnější ději, které náhle vystupují do popředí, slyšíme zároveň poezii Egona Bondyho. Je to poezie významů vyrůstajících z bezvýznamnosti – z chvění listoví, dýmu tabáku, jepičí titěrnosti. Vše se tu rozrůstá do rovnoprávných prostorů, zaplavuje kouty vesmíru tuláckým sněním, temnými hlasy, vyznáními („*Umění může být takové, umění může být makové...*“) – a způsobuje zkratky. Ze všeho bahna, které tu stříká, pak proudí „Vznešenost lidství“.

Marie Langerová: „Melancholičtí démoni básníka Víta Kremličky“, *Lidové noviny* 28. 5. 2002, s. 24.

[...] vydal skutečný opus, téměř dvoustránkový soubor textů z let 1995–2001, ve kterých demonstroval charakteristické znaky svého psaní: tíhnutí ke svéráznému grotesknímu naivismu, které se u něho zcela přirozeně doplňuje s tradičněji laděnými verši s milostnými a přírodními motivy; významnou roli má jeho úsilí o postmoderní kaleidoskopičnost básnického tvaru. Součástí Kremličkovy knížky jsou i aforistické prozaické mikropříběhy, v nichž se autor zjevně inspiruje podobnými žánrovými variacemi Ivana Wernische, zatímco závěrečný prozaický celek *Vycházková kniha Ústavu pro počasí* je napsán v (komickém?) stylu fantaskní absurdity.

Vladimír Novotný: „Pár perliček mezi knižními novinkami“, *Český jazyk a literatura* 2001/2002, č. 9-10, s. 244.

Cokoliv dobrého (třeba báseň *Prosímě, tohle nezapomeň*) se u Kremličkovy nové knihy v záplavě ostatních textů ztratí. Jeho slova jsou pro čtenáře většinou bez významu, bez váhy, je jich moc na to, aby mohla něco znamenat. Není to délkou básní, jsou tu i některé docela krátké, je to spíš podobou básní, žvaněním na papír. Kremlička si hraje, má svérázně kostrbatý styl, právě tenhle svéráz ale ztěžuje přístup k čemukoliv, co by mohlo být skryto v jeho textech či za nimi. Kostrbatost, stejně jako specifický způsob mísení vysokého s nízkým a neochvějně přesvědčení, že cokoliv napsaného je poezie, to vše strhuje pozornost na sebe, a jelikož to už přibližně patnáct let není příliš zajímavé, tak to nudí.

Štefan Švec: „Pozoruhodník“, *Tvar* 2002, č. 16, s. 21.

Slovo autora

Když jsem se v osmdesátých letech vyhýbal službě v československé lidové armádě, tak jsem strávil dohromady několik roků za mřížema na uzavřeném oddělení psychiatrie. Zachraňovalo mě tam psaní do sešitu a určité meditace o Bohu – já bych tam jinak zešílel, se mnou tam byly děsné typy, nad hrobem – naprosto vyhaslá psychika... A mne právě tvoření, formulování myšlenek zachránilo od toho, abych tam propadl depce nebo se zavěsil na záchodě na šňůře od fénu. Ono to má účinnost jako určitá sebezáchovná mantra, když se člověk dostane do takovéhle hraniční situace. Kolik věcí vzniklo v samovazbě? V pankrácké věznici nebo v padesátých letech? Veškeré ty motáky – to je potřeba zapsat. Zapsat *něco*. Na hajzlpapír, sirkou. Cokoliv, zanechat písmo. Zanechat po sobě stopu, svědectví. Aby se člověk nezcvok nebo nepropadl zoufalství.

„Co se vymyká tomu soukání hovínka“ (rozhovor vedla Božena Správcová),
Tvar 2006, č. 16, s. 5.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: R. Kopáč, in: Kremlička, Vít: *Prozatím*, Brno 2001, s. 181–188.

RECENZE: R. Kopáč, *Uni* 2002, č. 1; M. Langerová, *Lidové noviny* 28. 5. 2002; O. Mainx, *Host* 2002, č. 3; V. Novotný, *Český jazyk a literatura* 2002, č. 9/10; Š. Švec, *Tvar* 2002, č. 16; -ssk- [=Stanislav Škoda], *Babylon* 2002, č. 8.

Martin Pilař

MILAN OHNISKO: OBEJMI DÉMONA!

(2001)



Milan Ohnisko (* 1965) debutoval v druhé polovině osmdesátých let básněmi v samizdatovém časopisu *Vokno* (1987). V samizdatové edici Petlice vydal rovněž první dvě básnické sbírky *Přiznání. Koláž básní z let 1985–1987* (1987) a nedatovanou sbírku *Básně*. A samizdatovou formou zveřejnil také výbor *Detox. Vybrané básně z let 1985–1999* (1999). Na rozdíl od svých vrstevníků se jako autor neúčastnil literárního dění devadesátých let a knižní prvotinu *Obejmi démona!* vydal až roku 2001. Styl zásadně nezměnil ani v následujících sbírkách (*Vepřo knedlo zlo aneb Uršulinovi dnové*, 2003; *Milancoia*, 2005, ad.), které rovněž staví na

záměrně naivistní poetice, absurditě a grotesknosti, ironii a problematizování jazyka lyriky pomocí slovních her a záměrně nepoetických stylizací. Spolu s Michalem Šandou a Ivanem Wernischem vydal knihu *Býkárna* (2006), v níž nejsou rozlišeni autoři jednotlivých básní a sbírku stmeluje společná pseudoinsitní stylizace. Komplexní obraz Ohniskovy poezie (včetně ukázky z jejích samizdatových počátků) přinesl výbor *Oh!* (2012).

Sbírka *Obejmi démona!* – alespoň podle autorské informace na obálce – vznikala v letech 1995–2000 a její kompozice je odvozena z chronologie autorových životních peripetií v daném časovém období. Z prvního kontaktu s textem sbírky *Obejmi démona!* je patrné, že klíčovou roli pro tematiku sbírky sehrává její autobiografičnost a dostředivá pozornost subjektu napřena narcistně, ale také sebetřýznivě k sobě samému. Všudypřítomné „já“ se v Ohniskových básních přednostně soustředí na reflexi aktuálního psychického rozpoložení mluvčího, tedy téměř výhradně na líčení skepse, úzkosti a melancholie, která lyrický subjekt situuje do permanentní blízkosti sebevraždy jako jediného zdánlivého úniku z trýzně. Méně ortodoxní únik nalézá subjekt Ohniskových básní v konzumaci alkoholu.

Oním démonem, k jehož objetí Ohniskův mluvčí vyzývá a s nímž chce tančit, je především démon melancholie a touhy zemřít posilovaný démonem alkoholu. Mluvčí sice tohoto pomyslného démona vyzývá k tanci, nachází se však spíše v podřízené roli – uvězněn v pletivu emocí a strachů, které mu nedovolují vystoupit z vnitřního světa, i kdyby příležitostí k tomu měla být milostná báseň: „*Rád bych ti napsal / milostnou báseň / a nějakou vůbec // Hledaje rým / o naší lásce / našel jsem rým /*

o sobě samém: // blbec // Našel jsem rým / o sobě samém: / sám sobě denotátem.“
 (94) Závěrečná báseň sbírky, tvořící pointu této základní tematické vrstvy, je už otevřeně autobiografickou reminiscencí na dětství a socialistické školství, které mluvčí klade do opozice vůči svému aktuálnímu duševnímu stavu: „*den co den mi dávky dehtu / obalují plíce / a při životě drží / snad už jen Vanda / a efectin // Nevím co s tím... / Přežiju rok 2000? / Uvidím.“* (120)

Psaní básní je jistým pokusem o únik, což je explicitně sdělováno v četných metaliterárních výrociích – jako například v básni *Poezie*: „*Poezie / se mně líbí / jenom moje vlastní / jiná vůbec // Svědčí to o tom / jaký jsem // vznešený.“* (26) Rychle je ovšem patrné, že i únik do světa poezie, který bývá tradičně vnímán jako útulek rozbořilých duší, je v aktuálním kulturním a literární kontextu iluzorní, nedosažitelný a nefunkční – možný jen v ironické inverzi. A tak báseň *Poezie*, která by – už podle svého názvu – mohla, respektive měla být autorovým osobním básnickým krédem a výrazem vztahu k této podobě slovesného umění, je spíše (sebe)ironickým posměškem nad tradičním narcismem lyriky. „Já“ je centrální téma sbírky, ale nejde o prostý návrat ke konfesijní ich-lyrice, Ohnisko si je dobře vědom kontextu, do něhož jeho sbírka vstupuje a v němž je zdůrazňování subjektu v lyrice pocíťováno jako nepatřičné. Autor zde svým ironicky přepjatým „egomanstvím“ vstupuje do vědomé opozice jak vůči vážné lyrické sebestřednosti subjektu, tak vůči věcnému a poněkud odosobněnému modu lyriky, který v české poezii (zejména v tvorbě Petra Borkovce či Petra Hrušky) získal dominantní postavení v devadesátých letech.

Tato „nepatřičně“ exponovaná pozice subjektu v Ohniskových básních vyplývá pochopitelně také z logiky jeho stylizace. Lyrický subjekt – jak už bylo výše naznačeno – nabývá v první řadě podoby melancholika, zoufalce, který je zcela pohlcen svými strastmi a myšlenkami na smrt; je pijákem alkoholu, v němž hledá útěchu i inspiraci („*Do lebky vkládám šém... / Šém pítí? No ovšem!“*, 21); sebeironická a někdy až sarkastická stylizace vede mluvčího k označování sebe sama za hlupáka či pomatence. Ohnisko zde zřetelně navazuje na obdobné způsoby stylizace typické pro českou undergroundovou poezii. Je outsiderem ve světě sebevědomých a cílevědomých lidí, majících před očima jasně formulovaný životní cíl a perspektivu. Z představy o normálnosti životního způsobu ho vyděluje i opakované selhávání v partnerských vztazích a neschopnost či neochota být součástí ve stereotypně fungujícím mechanismu rodinného života.

Lyrický subjekt sbírky *Obejmi démona!* je de facto parodií básníka. A tato skutečnost určuje také formální a jazykovou utvářenost textů. Na každém kroku je patrná snaha subjektu napsat text vykazující tradiční znaky básnickosti – pravidelný rytmus, rým, přehledně strukturovaná strofa (nejčastěji dvojverší). Tato snaha ovšem selhává na autorově inscenované neschopnosti a nešikovnosti. Mnohdy je báseň tvořena pouze několikaslovnou miniaturou, která je ovšem i za cenu banality a insitní komičnosti zřymována – jako například báseň *Jakkoli*: „*Jakkoli se snažím / přesto*

furt se smažím.“ (16) Tyto textové útvary sugerují představu autora stíženého těžkým atakem melancholie, který ho zbavuje většiny duševních i fyzických sil. Mnohé z básní sbírky *Obejmi démona!* jsou extrémně významově chudé a jejich soudržnost je dána výhradně jednoduchými formálními vztahy. Tato formální faktura z nich činí básnické dokumenty zoufalství a astenie a přizívuje představu autora, jemuž při tvorbě ze samé slabosti vypadává pero z ruky. V podtextu je ovšem přítomna víra v poezii jako jednu z posledních domén smyslu – nehledě na to, že poezie je v básních mnohdy přítomna pouze synekdochicky v podobě rýmových párů, které mohou být dokonce jediným ospravedlněním existence textu i jediným jeho tématem. Tak je tomu např. v básni *Stesk*: „*I obyčejná tužka / bude jednou vzácná // O ve tvých vlasech stužce / ani nemluvě... // Ve starých romanech / před dětmi tajemných / v hlavních často rolích / panic byl a služka.*“ (97)

Rým má v jazyce sbírky zásadní roli: je základním signálem básnickosti, mnohdy tvoří kompoziční osu básně, zakládá také provokativní významové kontrasty (*brouci – všemohoucí, zdrávasy – trapasy*) a v podobě primitivních gramatických rýmů či rýmů absolutních je také jedním z hlavních zdrojů jazykové hry a jazykové komiky ve sbírce: „*Tři kilometry od města / směrem severovýchodním / na kopci se k nebi tyčí / Muzeum holí a tyčí // Kopec nemá žádný porost / ba lze říci že je holý / ten kopec na kterém stojí / Muzeum tyčí a holí.*“ (118) Prostřednictvím rýmu Ohnisko implicitně upozorňuje na autoreferenční povahu básnického textu a vstupuje tak do kritického vztahu vůči tradičně pojatému lyrickému diskursu, který obvykle implikuje hloubavost, filozofickou váhu a schopnost pronikat pod povrch jevů.

Reflektovanost a záměrnost autorova insitního způsobu psaní je dobře patrná na širokém rozpětí jazykového stylu, který sahá od obecné češtiny až po archaismy a exkluzivní výrazy z jazyka vědy a filozofie. Temné melancholické ladění a archaičnost jazyka vzdáleně připomínají neodekadentní stylizaci typickou například pro J. H. Krchovského, ovšem bez snahy o formální virtuozitu: „*Trnitým obloukem / předlouhým časem / nekonečným světem // doputovati sic tamtéž / odkud vydáno se bylo / však jako kdos zúplna jiný // což ku podivu značí / jak kdosi docela žádný... Opravdu: // sic žádný / avšak docela!*“ (20)

Klíčovou roli ve sbírce *Obejmi démona!* hraje humor, jenž má řadu podob. Od anekdotických mikropříběhů ústících do absurdních až nonsensových „point“ (např. báseň *Výlet do Klobouk* líčící krajinnou scénérii s bezpočtem pářících se brouků), po ryze jazykovou komiku často těžící z krátkých spojení nesourodyh textových segmentů: „*V revue MODERNÍ LEZBA / prohlížím si různé skoby / cepíny a taky lana / přemítám tak trochu co by / stalo se bych stal se lezcem / a zdolával strmé stěny / v botách značky SAM OHANN a / v podrážkách ze superpěny / v svetru z pravé ovčí vlny / v šortkách z pravé vepřovice / a v červených podkolenkách.*“ (105) Komický, respektive tragikomický je ovšem Ohniskův (fikční) svět jako celek. Je v prvé řadě světem zoufalců, pro které pocity úzkosti, strachu, zoufalství a myšlenky na sebevraždu jsou každodenní

realitou. Ovšem svět ve sbírce nezešílel bez příčiny. Život podle těchto textů je ze své podstaty nešťastný a šílený – oporu v tomto postoji autor našel u Arthura Schopenhauera, jehož výrok „*Šťastný život jest nemožný*“ použil jako motto v básni *První druhá třetí* tematizující kaskádu zkrachovalých partnerských vztahů. Metafyzickou podstatu svých životních kolapsů nalézá v nedostatečnosti svého duchovního života: „*Ti již jsou lepší mne / bohovi se koří // Ti již jsou jako já / všechno kol jen boží / Proto já opit! / Proto ne klid! // Moře se nepotopí / žel ani nerozstoupí... // Duši mou zasáhlo/ Saturnovo kopí.*“ (91) Zásadní životní otázka v Ohniskových básních nezní „Jak život změnit, aby nebyl utrpením?“, ale naopak „Jak se naučit s utrpením žít?“, neboť životní trýzeň je nadosobní daností: „*Neumím... Učen jsem / jak žítí mučen // Učen / umění všednímu // jak po světě chodit / se sekerou // Se sekerou / ve tvaru srdce / zařatou Milosrdným / do mé tupé hlavy.*“ (37)

Tomuto „šílenství“ světa nechybí filozofické zázemí ani silné literární kořeny zapuštěné v trapné poezii Iva Vodseďálka, v tvorbě Egona Bondyho a svou hravostí také v poezii Ivana Wernische. Bezprostřední genetickou vazbu má záměrně insitní poetika Ohniskovy sbírky k poezii undergroundových básníků osmdesátých let, zejména pak k básním Ivana Martina Jirouse (např. *Magorovy labutí písně*, 1986) a Andreje Stankoviče (*Variace, Kecybely, Elegie, Nikdycinky*, 1993). Akcentací rýmu a rytmu a zjevnou sebeironickou stylizací zase připomene J. H. Krchovského. Na rozdíl od zmíněných autorů, kteří tímto typem básnické „hrubosti“ reagují na hrubost dějin i aktuální společenské situace, u Ohniska je tento typ poetiky motivován osudovým šílenstvím světa, které sestupuje do nitra subjektu. Ovšem už ve shodě s undergroundovými autory i Milan Ohnisko vykresluje groteskní obraz světa, nad kterým se zhroutila jeho metafyzická klenba a v němž poezie, aby nebyla trapná, musí si zvolit trapnost za svou záměrnou tvůrčí strategii.

Ukázka

Dnešní ráno

Dnešní ráno bylo strašné:
začalo jisto – konec světa!
Dnešní jitro se mé nitro
prolomilo v armagedón

A nadevše pomyšlení
rozmnožil se počet pout

Řetězy bachaři výslechy
tresty za špatné výsledky
políčky kopance důkazy
příkazy flusance zákazy

šfourání v análu jak v kanálu
neskrývá-li moták
z rodu prokletých

Byl to smích dozorců
nebo už Ďáblův smích?

Nezbylo než po deváté
cigaretě vzít si prášky
zaspat celé dopoledne
v naději že probudím se
do snu přec jen lidštějšího
(108–109)

Vydání

Obejmi démona!, Petrov, Brno 2001.

Reflexe

A jelikož má Ohnisko nezmaří náuru, bližší než slzy je mu smích, i když je někdy pořádně nakřivo. Za jeho básnické bližence lze bez rozpaků označit J. H. Krchovského a Magora Jirouse, na něž se ostatně na několika místech přímo odvolává. K prvnímu z nich jej váže nejen erotično a makabrozita mnoha námětů [...], ale i ony myšlenkové zvraty, které vznikají, prohodí-li si subjekt své místo s objektem, aniž by přestal pozorovat svět kolem sebe neúprosně ironickým okem [...], s druhým pak variace na křesťanská témata a lehká, jakoby akvarelová technika jemně nahozených veršů, tu volných, onde pro vypíchnutí pointy svázaných rýmem. A právě schopnost vygradovat několik málo jednoduchých a díky asociativnímu základu často i zdánlivě nesmyslných veršů pointou nečekanou jako blesk z čistého nebo činí četbu Ohniskovy sbírky tak osvobozující od všech životních nesnází, které dokáže z neradostných poloh zvrátit v černočerný vtíp [...].

Jan Pulkrábek: „Ze dna do bezedna“, *Host* 2001, č. 7, s. 8.

Poetika většiny jeho textů spočívá totiž v poloze neustále drážděného podvědomí, které vyplave emocionální prožitek jako celou soustavu smyslových pokusů. Odtud snad pramení i onen apel názvu sbírky. Neboť svůdnost, často i mimosmyslová, jakožto kvalita nějakého jevu a podlehnutí či odolání svodu – v oscilaci mezi nimi je zašifrován gnozeologický rozkmit Ohniskovy metody. Opakují ovšem, že postrádá závaznou normu, ba programově cokoli na způsob nějaké stylové kodifikace předem vylučuje. Ani nonsens není však apriorním programem, jak by se při prvním čtení většiny textů mohlo zdát.

Mirek Kovářik: „Kubánek, Ohnisko: inventurní sebezprojekce“, *Tvar* 2001, č. 13, s. 22.

Máme před sebou docela jednoduché veršovánky, jednou rámované trapněpoetickou naivitou, jindy vsazené do takřka prozaické, deníkové promluvy. Ohnisko vykazuje sklon k dětské hravosti, k bezskrupulóznímu žertování na svůj i čtenářův účet, ale především usiluje vydolovat z nejbanálnějších denních situací zrnko poezie. A daří se mu to! Podobně jako u Chobotových *Potních mlýnů* i v případě knížky *Obejmi démona!* totiž platí, že nejde jen o chytlavý povrch: i v této poezii se zachvívá básníkův život, i tady se odráží pochmurnější vrstvy jeho existence, potažmo vezdejšího bytí jako takového.

Radim Kopáč: „Dvojí básně mezi potem a démony“, *Mladá fronta Dnes* 5. 6. 2001, s. 22.

K největším přednostem Ohniskova stylu určitě patří schopnost zkratky, napětí mezi konkrétním, přesným záznamem viděného a slovní hravostí. Lavírování mezi střízlivou věcností a lyrickým, byť často ironizovaným povzdechem. Ve sbírce převažují krátké hříčky a perzifláže, z nichž některé mohou sarkastickou strohostí připomenout poetiku Gellnerovu, J. H. Krchovského či určité polohy Hejdových básní. Přesto Ohnisko zůstává svůj a původní. Z kompozice nakonec vyplývá, že i z té sebestitomější říkačky, rýmových karamboláží či traves-tií trčí cosi „za“. Cosi, co ze zdánlivě infantilních, či naopak chladně vykalkulovaných textů vytváří to, co přesahuje a jaksi mimoděk přechází v poezii.

Dora Kaprálová: „Skryté radosti Ohniskova zmaru“, *Mladá fronta Dnes* 18. 4. 2001 (přil. *Jižní Morava*, s. 5).

Slovo autora

Co pro mne znamená poezie, řečeno obecně – není to modla, které se klaním, není pro mne Princip, žádná Paní Poezie, ale spíš hra. Hra o život. Víím, že spoustu lidí moje básničky rozčilují, ostatně doneslo se mi, že i ty jsi nedávno nad pivem vykřikoval, že bys mi za mou poslední sbírku nejradši rozbil hubu. Ola lá!, ani nevíš, jak mne takové reakce těší! Jako není nic horšího než zdvořilá a vlašná poezie, není ani nic horšího než zdvořilá a vlašné přijetí. Toho jediného se mi nedostává, takže vlastně poezie je pro mne – a teď mi připadá, že možná to je vůbec nejdůležitější – prazvláštním médiem zpětné vazby se světem. Právě jsem na to kápl. Bingo!

„Primář mi řekl – sportuj a nech blbostí...“ (rozhovor vedl Martin Stöhr),
Host 2005, č. 8, s. 40.

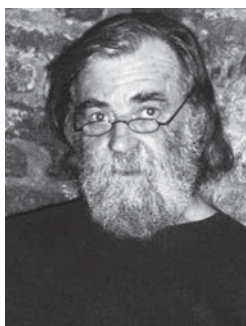
Bibliografie ohlasů

RECENZE: D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 18. 4. 2001 (přil. *Jižní Morava*); R. Kopáč, *Mladá fronta Dnes* 5. 6. 2001; M. Kovářík, *Tvar* 2001, č. 13; J. Pulkrábek, *Host* 2001, č. 7; L. Kosová, *Kult* 2001, č. 9.

Karel Piorecký

PAVEL ŠRUT: PAPÍROVÉ POLOBOTKY

(2001)



Pavel Šrut (* 1940) patří do silné generace básníků narozených za druhé světové války, která se etablovala v době relativního uvolnění kulturních poměrů v šedesátých letech dvacátého století. Upozornil na sebe sbírkami *Noc plná křídel* (1964), *Přehlásky* (1967) a *Červotočivé světlo* (1969), v nichž postupně rozvíjel hutný, oproštěný, často až minimalistický styl prostoupený smyslem pro hravost i tragiku. V době husákovské normalizace měl ovšem Šrut omezené publikační možnosti, a proto svou pozornost soustředil na básnické překlady (Robert Graves, Dylan Thomas, John Updike, David Herbert Lawrence ad.), na pohádky (autorské i překladové)

a na poezii pro děti. Zvláště v osmdesátých letech vstoupil do širšího českého kulturního povědomí jako autor výjimečně kvalitních písňových textů (hlavně pro Michala Prokopa a Petra Skoumala), jejichž výbor byl poprvé knižně vydán pod názvem *Kolej Yesterday* (1990). Ve své básnické tvorbě publikované před rokem 1989 pouze samizdatově a v exilu (shrnuté např. ve výběrech *Malá domů*, München 1989, a *Brožované básně*, 2000) Šrut (podobně jako Ivan Wernisch a Antonín Brousek) poněkud zjednodušil a zprůzračnil své výrazové prostředky. Dobovou absurditu vyjadřoval na ploše krátkých rýmovaných básní nasycených ironií, paradoxy a posmutnělou groteskností. Sám se zpětně hlásí k osobnímu a skupinovému pocitu, který byl typický pro některé literáty i výtvarníky sedmdesátých a osmdesátých let a jež Josef Kroutvor označil jako „česká groteska“. Částečné osvobození od této absurdní a tíživé grotesknosti lze sledovat zvláště ve Šrutově úspěšné a mezinárodně oceňované poezii pro děti, avšak pro jeho pozdní poezii, včetně sbírky *Papírové polobotky*, je Kroutvorovo označení generačního způsobu prožívání české reality stále aktuální.

Motiv papírových polobotek, které jsou obouvány nebožtíkům, je významově zdůrazněn použitím v názvu sbírky, čímž navozuje téma neuspokojivé, banální pseudo-reality, před níž není úniku v životě ani po smrti. Tento motiv se pak vrací v jedné z posledních básní sbírky nazvané *Pohádka o poslední cestě* (*Douška*). Lyrický subjekt v ní odmítá hovořit o sobě a o smrti a raději chce mluvit „o životě, který nebyl / ač nechybělo odhodlání / projít v papírových polobotkách / vodou i ohněm“ (67). Je to hořké účtování, žánrové určení *pohádka* v názvu básně vyznívá ironicky, neboť jde o příběh nenaplněného života se smutným koncem.

Sbírka je symetricky zkomponována do tří obdobně rozsáhlých oddílů: *Jakési dětství*, *Jakási dospělost*, *Jakási smrt*. Názvy oddílů sugerují, že by mohlo jít o epické, lineární zpodobení lidského života od narození až do smrti, jde však zároveň o básnický cyklus, v němž se hlavní motivy vracejí a jsou variovány. Čas zde není proměnlivou a dynamickou veličinou, neboť se stále vrací do opakujících se všedních situací, jež tím získávají téměř mytologický význam. Oddíl *Jakési dětství* začíná pětidílným krátkým cyklem *Perpetuum mobile*, skládajícím se z básní *Manželé*, *Měsíční sonda*, *Rodiče*, *Synek*, *Noví manželé*. Zkratkovitý příběh manželství, rodičovství a manželské krize předznamenává strukturní výstavbu celé sbírky, která je podobně jako *perpetuum mobile* sestavena z dokonale navzájem zapadajících součástí, jež zdánlivě fungují, ale pohyb soukolí postrádá hlubší smysl. Cyklická stavba sbírky je patrná z promyšleného užívání návratných motivů: v úvodním oddílu si hlavní postava N. užívá šťastné chvíle dětství, když na divoké skládce nalezne houpacího koně, v závěrečném oddílu (v básni *Pohádka o poslední cestě*) se pak N. na sklonku života vydává tohoto dřevěného koně hledat. Pět básní z oddílu *Jakási smrt* je žánrově označeno jako *pohádka*, což odhaluje marnou touhu hlavní postavy překonat fátum smrti a vrátit do období dětské naivity a čistoty. Poslední báseň *Pohádka na konec* vyznívá paradoxně: N. nemůže zemřít, protože vlastně nikdy nežil („*smrt je vyhrazena živým*“, 69). Bezobsažné, banální události, jimiž prochází hlavní postava, se odehrávají v jakémsi neurčitěm bezčase, stereotypní epizody se neskládají v příběh, ale shlukují se a dohromady vytvářejí absurdní kaleidoskopický labyrint, z něhož není úniku.

Ve srovnání se samizdatovými básněmi ze sedmdesátých a osmdesátých let a s písňovými texty je zde pojetí času i prostoru méně konkrétní a celá sbírka směřuje k vystižení nadčasových modelových situací, pro něž není podstatná ani vazba na českou realitu. Kulturní přesahy lze vyčíst i z toho, jak je nazývána hlavní postava, jež se většinou skrývá za iniciálou N. Již v úvodním oddílu, v básni *Pohádka o první cestě*, je čtenáři prozrazeno, že onen tápající človíček N. je vlastně Novákem („*přivedli ho k nějakému životu / nějakého Nováka*“, 21). Toto velmi časté české příjmení je v básních užíváno jako synonymum nevýrazné průměrnosti a bezpříznakové zaměnitelnosti. Omezená možnost vybědnout z neuspokojivého malosvěta tvořeného takovýmito Nováky je tematizována v básni, jejíž úvodní romantizující obrazy žen utíkajících od svých mužů završuje hořce ironická pointa: „*Nejkrásnější bývají na útěku od muže / když říkají si: Kdo ví? // Nejkrásnější bývají na útěku od muže / k jinému Novákovi.*“ (50) Ačkoli se příjmení Novák při luštění šifry N. nabízí nejčastěji, Šrut naznačuje i jiné způsoby, jak lze tuto iniciálu vykládat. V básni *Noe-kvíz* je N. „*jediným spravedlivým*“, který na blížící se potopu reaguje tak, že si v láhvi staví koráb ze sirek – v uzavřeném prostoru nedbá na dění okolo sebe a spokojeně ulpívá na čemsi podobně virtuálním a reálně nepoužitelném, jako jsou papírové polobotky. Jedním z českých básníků, k nimž se Šrut již

ve své dřívější poezii hlásil, je František Gellner – například v oddílu *Gellneriana* z výboru *Dechová cvičení* (samizdat 1982). Postava N. vskutku může alespoň v některých básních připomínat Gellnerovy satirické obrazy maloměšťáků, avšak Šrutův N. není jen vysmíván, je rovněž nositelem marnosti, zhroucených ideálů, a tedy tragiky. V básni *Spolužáci po létech nad třídní fotografií* si na N. nikdo nevzpomíná, protože byl „*takový jako rozostřený / vždycky tak nějak / splýval s okolím*“. Poté se komusi přece jenom vybaví epizoda, v níž na sebe N. chtěl upozornit, ve které se pokusil vzepřít průměrnosti: „*Jednou skočil z mostu do řeky / aby se ukázal / a už se neukázal*“ (26). Iniciálu N. lze také číst jako Nikdo, neboť jeho hlavní vlastností je nicotnost, absence jakékoli skutečné hodnoty. N. je v básních představován v různých (nejen maloměšťáckých) stylizacích, z nichž některé jsou zdůrazněné v názvu básní, například *Voyeur N.*, *Mstitel N.*; *Donkichot N.* Za těmito velkolepě naznačenými rolemi však obvykle následují malé, banálně všední děje a situace. V básni *Pod jabloní* se N. podobá Newtonovi („*Někdy mu na hlavu padlo zralé jablko / někdy ho jablko minulo nebo bylo nezralé*“, 57), avšak i v tomto případě jsou jeho pokusy „*vyvodit něco prospěšného*“ marné. Nejvíce uvěřitelné role N. zaujímá v minimalistické básni *Až až*: „*N. suchozemec si postavil dům / Byl to vratký dům / ale stál na pevné zemi // N. mořeplavec si postavil loď / Byla to pevná loď / ale stála na vratkém moři // Na báseň je to málo / Na přemýšlení až až.*“ (58)

V první fázi své tvorby byl Šrut podobně jako jeho vrstevníci okouzlen možnostmi složitě konstruovaných básnických obrazů a snových, až mystických lyrických světů. Jeho pozdější, samizdatová poetika se programově odkláněla od bohaté metaforičnosti a hlásila se k věcnosti a oproštěnému výrazu. Střet těchto dvou způsobů básnického výrazu je patrný i v mnoha básních ze sbírky *Papírové polobotky*. Báseň nazvaná *Žádná metafora* je stylizována jako konkrétní vzpomínka na sen z dětství, jenž se dospělému lyrickému subjektu neustále vrací a který vyznívá jako sled silně expresivních básnických obrazů: „*Byl to tak živý sen / že se probouzel mrtvý / všechno maso vyrvané rozkoší / jen žeberní klec / z něho zbyla // Sen o té ženě / s obrovskými ústy / uprostřed.*“ (37) Například v úvodu básně *Manželé* však na metaforičnost abdikuje a je důsledně věcný téměř v duchu anglosaského imagismu: „*Pojď pojď si povídat! A on svehpě mlčky kývá slyší co píší v novinách Nic se však nedovídá Má hlavu plnou dat Jeden je stěna druhý hrách Nechce si povídat co šéf co nového je v práci Má plnou hlavu dat Jen smysl se vytrácí.*“ (9) Pokud se Šrutova raná tvorba vyznačovala otevřeností významu a dráždivou nedořečeností, většina básní z *Papírových polobotek* směřuje k pointě, jež má občas téměř anekdotický charakter (např. báseň *Nejkrásnější bývají na útěku*), častěji však jde o významový nebo situační paradox, jenž bývá odhalen až v posledním verši – například báseň *Jsmo tak samy* je zakončena překvapivou pointou: „*a pryč / pryč ze skříně / někam mezi stromy / pověsit se na první větvi // slyšela N. uprostřed zimy šeptat / své letní šaty na ramínku.*“ (49)

Za závěrečnou báseň *Papírových polobotek* Šrut zařadil krátký seznam nazvaný *Autoři vypůjčených citátů*, v němž uvádí konkrétní citáty, které ve své sbírce použil. Jde o texty těchto spisovatelů: Benny Andersen, Dylan Thomas, Ted Hughes, Aleš Debeljak, Jan Zábrana a Samuel Beckett. Tyto texty jsou nejčastěji citovány v závěru Šrutových básní, avšak důležité slovo z citátu je občas použito i v titulu. Báseň nazvaná *Zrcadla* vrcholí doslovně citovaným textem Aleše Debeljaka: „*Teprve až budeš umět / správně rozestavět zrcadla / budeš ty vskutku ty.*“ (32) Závěrečný verš básně *Rodiče a děti* je citátem z Bennyho Andersena: „*vylezají z paneláků / a po obloze roz-
hazují střepy / děti nechtěných rodičů.*“ (16) O všech použitých citátech platí, že jsou organicky a nenásilně včleněny do Šrutových textů a že – s výjimkou citátu Dylana Thomase, který je zvýrazněn kurzívou – není jejich odlišné autorství signalizováno. Vedle tohoto přiznaného používání cizích textů Šrutovy verše obsahují řadu obecně srozumitelných narážek na známá literární díla, a to především z anglofonní oblasti – například na text písně *Greensleeves* („*nedopustí / aby písek balady / pohřbil tu jeho / Paní s dlouhými zelenými rukávy*“, 63) či na Kerouakův román („*Novák je on the road*“, 33). Přiznané přejímání či variování cizích textů bývá chápáno jako jeden z rysů postmoderní literatury, v případě Šruta a jeho generačních souputníků (Ivana Wernische, Petra Kabeše, Jiřího Gruši, Antonína Brouska) lze však hravý přístup k již existujícím textům vnímat jako překonávání až posvátného vztahu k básnickému slovu, jež bylo typické pro jejich poezii v šedesátých letech. Hravá intertextualita je založená na různých – přiznaných i nepřiznaných – výpůjčkách. Mystifikacemi spočívajícími v tom, že autor vydával vlastní texty za práce někoho jiného, jakož i „překlady a překrady“ se proslavil zvláště Ivan Wernisch; parodováním oficiálně ctěných moderních klasiků pak Antonín Brousek.

Zmínění autoři vnášeli do české poezie šedesátých let impulsy, jimiž obohacovali silné české vazby na tradice francouzského modernismu. Vycházeli totiž z anglosaských či germánských moderních i klasických typů poezie (eliotovské pojetí modernismu, folklorní i morgensternovský nonsense, limerick, písňové formy městského folkloru, mytologizované záznamy všednosti apod.). Wernisch do svých samizdatových sbírek uvedl básnickou personu Bedřicha, která byla v mladších vrstvách české poezie na přelomu osmdesátých a devadesátých let mnohokrát variována a klonována (např. ve sbírkách Ewalda Murrera, Petra Motýla, Jiřího Syrovátky, Norberta Holuba ad.). Šrutův N. se objevuje teprve v *Papírových polobotkách*, přesto se jisté srovnání s Bedřichem nabízí. Jakkoli je oběma autorům blízká mytologizace času a prostoru a jakkoli situace a minipříběhy, jimiž obě osoby procházejí, mají archetypální charakter, Bedřich se od N. liší především tím, že jde o postavu s jiným literárním rodokmenem – je zakořeněn v německých literárních tradicích od středověku až po dadaismus. N. alias Novák je mnohem více produktem českého maloměstství, byť v jeho tragickém osudu a v jeho marných pokusech vzepřít se absurditě lze tušit i jistý ohlas pražské židovské tradice.

Ukázka**N. pozoruje milostný život v přírodě**

I.

Nad řekou se smráká

Jepice se páří

II.

Nad řekou se páří

Jepicím se smráká

(51)

Vydání*Papírové polobotky*, Mladá fronta, Praha 2001.**Překlady**Anglicky (2009): *Paper Shoes* (výbor z tvorby), přel. Ema Katrovasová, Carnegie Mellon University Press, Pittsburgh, USA.**Reflexe**

Průvodcem, vypravěčem, nazírajícím i nahlížejším současně, je jakýsi pan N. Je symbolem básníka, protože jako každý básník musí nejprve světu cosi voyeuricky ukrást (vypůjčit si?!) a pak to světu exhibicionisticky vrátit. Pan N. je bytost vpravdě kosmogenní a v každé situaci vystupuje a rozvíjí své N. do jiného jména: od Nováka přes Newtona až po Noema – zdá se, že je tu také jako kapitán Nemo, Neznámý. Třikrát ho uprostřed knihy vymístí Šrut do titulu: jako Voyeura N., Mstitele N. a Donkichota N. A Novákem je schválně, samozřejmě, nejčastějším, tedy nejběžnějším českým příjmením. Ztotožněním se s Novákem se Šrut přiblížil všednímu člověku, dává najevo: Jakýpak já jsem básník! Jsem jako ty, sousede, kde na mě vidíš něco výjimečného?!

Jiří Staněk: „Vodou i ohněm“, *Nové knihy* 2001, č. 13, s. 23.

Šrut je jako děčko a hraje si se mnou, jak chce. Kolegyně Mámilá a Zlá milá by o tom mohly vyprávět. Na konci Šrut ještě připojil malý seznam citátů, které si vypůjčil od jiných. Být recenzentem, naštvalo by mě to, protože kdyby tohle dělali všichni autoři, komu z nich by se dala vyčítat nepůvodnost? Že jsem N., líbí se mi to, protože Šrut je v tom stejně legračně poctivý, jako jsem já. Bojím se, že se v této knížce dá poznat až příliš, kdo je, jaký je a jak je N. Šrut mě má rád a posouvá mnou skoro tak, jako já posouvám jím. Dohromady tvoříme knížku vážně docela hezkou, teda pokud můžu soudit, i když přiznávám, že jsem zaujatý. Kdo by taky u básní o sobě nebyl.

N.: „Jmenuji se N.“, *Tvar* 2001, č. 8, s. 19.

Ve Šrutovi je totiž něco velmi šťastně říkadlového: sklon k hravosti a schopnost vytvářet básnickou situaci a obraz tak lehký, až hrozí, že se vznese z papíru. Naštěstí je ve Šrutovi ještě

druhý pól, totiž intelektuální skepse bez okras a iluzí. Je sice svou povahou a schopnostmi milostný básník, ale milostného ztroskotání a krachu. Je sice v jádru romantik, ale jeho poezie je proscycena černým humorem, paradoxem a ironií. Průsečík mezi těmito póly prochází i jeho poslední sbírkou, *Papírovými polobotkami*. Jde o jakýsi „výchovný román“ v básních, jehož hrdinou je N., postava poněkud neurčitá, snad jeden každý z nás, kterého básník-pozorovatel vplétá do jakési novodobé legendy mezi zrozením a smrtí.

Jiří Peňás: „Dva strážníci poezie“, *Týden* 2001, č. 9, s. 81.

Oproti *Brožovaným básním*, kde přes veškerou tíhu reflektované doby zbývalo dost prostoru pro odstup a uvolňující smích, Šrut se v *Papírových polobotkách* přiklání spíš ke druhé, vážnější poloze. Šrutovy nynější básně se daleko víc dotýkají vztahu člověka k těžko čitelnému postmodernímu světu, snadné možnosti zabloudit v tisících jeho křivolakých a vzájemně pospojovaných uličkách; vyjadřují obavy z rozdrolení lidské identity v amorfní „hejna Nováků v trosečnickém“. Přes veškerá zobecnění jsou to však verše velmi osobní a silné, možná vůbec nejsilnější, které kdy Šrut napsal.

Radim Kopáč: „Kam došly Šrutovy polobotky“, *Mladá fronta Dnes* 12. 3. 2001, s. 16.

[...] tato sbírka je svým způsobem výjimečná, už pro cykličnost, pro své pomalé odkrývání osudů, životů a problémů. Jednotlivé básně se dají číst bez ohledu na kontext, který je vytvářen až v druhém plánu, po přečtení nebo přímo při čtení sbírky. Příběhy se tu vejdou do krátkých strof a dohromady tvoří jeden velký příběh o lidském životě. Šrut možná zbytečně plýtvá energií, nevím, jestli kvůli líbivosti nebo jestli je to snaha autora ukázat, že život není tak vážný, že je spíš komický? Zde je zřejmě malý problém v tom, co si kdo představuje pod pojmem komika či tragikomika. Šrut stále hledá – a to je na jeho tvorbě sympatické, neustrnul jako někteří jeho vrstevníci v zakonzervované poetice 60. let.

Michal Jareš: „Tři polohy současné české poezie“, *Tvar* 2002, č. 4, s. 16.

Slovo autora

Poezii neumím psát pravidelně, měsíc co měsíc, rok co rok. Není to můj denní chleba, spíš nějaký citový úraz. Něco se mi musí přihodit v osobním životě, nejlépe nějaké neštěstí. To pak vyvolává jakousi chemickou reakci, pro kterou musím najít slova a krátké řádky. Jo, když jsem začínal, tak jsem „chtěl psát“. A moc. Teď mi žádné chtění nepomůže. Báseň mne musí zaskočit. Nečekaně, jako ze zálohy. Jedině tak má pro mě cenu. Pak je básnička to, čemu říkám krásné setkání. S čím? S něčím zapomenutým. S podvědomím? Sám nevím. A už ten stav, to setkání, vědomě nevyhledávám. Radši se schovám za kalambúr, paradox, vtíp, slovní hříčku.

„Báseň mě musí zaskočit, tvrdí čerstvě sedmdesátiletý Pavel Šrut“ (rozhovor vedla Alice Horáčková), *iDnes.cz*, online: http://kultura.idnes.cz/basen-me-musi-zaskocit-tvrdi-cerstve-sedmdesatiletý-pavel-srut-pwk-/literatura.aspx?c=a100404_122314_literatura_jaz, [přístup 4. 4. 2010].

Bibliografie ohlasů

RECENZE: R. Matys, *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 14; J. Peňás, *Týden* 2001, č. 9; J. Rulf, *Reflex* 2001, č. 11; R. Kopáč, *Mladá fronta Dnes* 12. 3. 2001; J. Staněk, *Nové knihy* 2001, č. 13; Š. Švec, *Tvar* 2001, č. 8; B. Pražan, *Týdeník Rozhlas* 2001, č. 14; M. Jareš, *Tvar* 2002, č. 4.

Martin Pilař

PAVEL ZAJÍČEK: ZVUKY SIRÉN A ZVONŮ (NÉNIE)

(2001)



Ve svých prvních básních z počátků sedmdesátých let dvacátého století byl Pavel Zajíček (* 1951) „zabořen do pseudosurrealismu několikáté vlny“ (Ivan Martin Jirous), avšak jeho podstatně známější písňové texty se vyznačovaly přímočarou apelativností a užíváním obecné češtiny a vulgarismů, které pro autora byly výrazovým prostředkem nejpravdivěji vystihujícím jeho prožitek nezadržitelně se hroučících ideálů o umělecké a občanské svobodě. Neslučitelnost Zajíčkových vysokých etických požadavků na své okolí a nízkosti každodenní reality v době husákovské normalizace se promítala do aktualizovaného využití některých básnických prostředků

vyrůstajících z tradic křesťansky inspirované literatury. Některá díla navozují atmosféru exaltovaného, téměř chiliastického kázání, jinde jde o ztišené, jakoby šamanské zaříkávání. Již před vystěhováním do Švédska v roce 1980 se charakter Zajíčkovy poezie začal pozvolna měnit: počínaje sbírkami *Šedý sen* a *Roztrhaný film* (samizdat 1980) se jeho verš ještě více uvolnil a některé texty lze považovat za básně v próze. Vzrušenou expresivitu Zajíčkových juvenilií postupně nahrazovalo ztišené rozjímání a z marasmu světa se lyrický subjekt uchýlil do magických prostorů vnitřních a fantaskních krajin, čímž na vyšší a osobitější úrovni navazoval na svá surrealistická východiska. Básnické sbírky vzniklé po autorově návratu do Prahy v roce 1995 lze v mnoha ohledech považovat za syntézu jeho rané (domácí) a vyzrálejší (exilové) tvorby. Tato syntetizující tendence je patrná především ve dvou sbírkách: *Čas je výkřik uprostřed noci* (1999) a *Zvuky sirén a zvonů (Nénie)*.

Podobně jako v řadě jiných vydaných knih Pavla Zajíčka, také v poslední zmíněné sbírce je příjmení autora kafkovsky zkráceno na iniciálu (Pavel Z.). Celou obálku pokrývají zmatené rukopisné poznámky a změť čar, přičemž slova jsou těžko čitelná i z toho důvodu, že text je zrcadlově obrácen. Titul sbírky je vytištěn výrazně a jasně, ale podobně jako výtvarné provedení obálky je neurčitý, významově otevřený, čímž vhodně předznamenává charakter následujících textů. Na smyslové úrovni vnímání mohou zvuky sirén a zvonů navozovat atmosféru velkých, rušných mořských přístavů, a to zvláště za mlhavého počasí, což může volně asociovat významy tradičně spojované s typicky severoevropským motivem Bludného Holanďana. Pokud jde o ustálené významy použitých slov, jak jsou tradované v anticko-křesťanském kul-

turním prostoru, pak Sirény představují obraz svůdných žen, jež lákají plavce do záhuby, a zvuk zvonů tvoří důležitou součást četných křesťanských rituálů (včetně rituálu smutečního). Tyto rozbíhavé významy jsou jen částečně zúženy žánrovým určením tvořícím poslední část titulu. Čtenáři je otevřeně doporučeno, aby sbírku četl jako nění, tedy básnický útvar vyjadřující bolest, žal nad smrtí. Obsahově se nejvíce nění podobá pět úryvků prozaického „*neodeslaného dopisu*“, které se poměrně pravidelně střídají s krátkými básněmi a vytvářejí kompoziční rámec celé sbírky. Oslovovaný subjekt je na začátku tohoto dopisu pojmenován pouze iniciálou M., teprve v dedikaci netradičně umístěné až na samotný závěr sbírky je totožnost adresáta upřesněna: „(*památce Mejly, stejně jako celá tato kniha.*)“. Promyšleně uspořádaný soubor textů je tedy v nejdůležitějším významovém plánu smutečním zpěvem za Milana (Mejlu) Hlavsu, skladatele, baskytaristu a zpěváka skupiny The Plastic People of the Universe a Zajíčkovu blízkého přítele a spoluhráče ze skupiny DG 307, který zemřel 5. 1. 2001. V básni reagující na zprávu o Mejlově úmrtí lze sledovat, jak anafora ve zralé autorově poezii ztratila svůj kazatelský a expresivní charakter a jak je užívána i ve ztišených reflexivních textech: „...*chodil jsem po parcích, kopcích, / ulicích; / chodil jsem v masce, / chodil jsem v divným snu; / chodil jsem zahalen, / chodil jsem bez tváře; / aby nikdo nemohl číst / můj smutek.*“ (40)

Z úryvku je rovněž patrné, že Zajíček v této sbírce systematicky používá středník, a to způsobem, jenž není v moderní české poezii zcela běžný. Středníky jsou zakončeny verše, jimiž se uzavírá určitý významový i rytmický celek – jsou však spíše signálem pro pauzu než pro klesavou intonaci obvykle vyjadřovanou užitím tečky, a proto jimi není narušován dojem volného plynutí asociací. Metoda proudu vědomí zdůrazněná užíváním středníků je užita i v rámcovém dopise, ve kterém se prozaické zlomky autentických vzpomínek střídají se snovými pasážemi, v nichž lyrický subjekt občas spontánně a nečekaně přechází od prózy k volnému verši: „*několik odloženéjch nedopitejch lahví; / nedokončenejch rozhovorů, neukončenejch cest; / a to vše obnažené; neokrášlené ničím, pouze svojí přítomností; / počátek příběhů; jakási kontinuální sebeluva; jakoby.*“ (17) Vyjadřování noetické nejistoty pomocí slůvka „*jakoby*“ je dalším nápadným rysem autorovy poezie z exilového a poexilového období. Toto opakování není řečnickou figurou, ale otevřeným přiznáním, že se básnický subjekt pohybuje v intenzivně prožívaném fikčním světě, jehož hranice jsou sice nejisté, rozmížené, avšak těžko překonatelné. Po celý život bolestně prožívaná Zajíčkovou touha po nikým neomezované tvůrčí svobodě je tak paradoxně uzavřena do mezí, které si sám autor uvědomuje a stanovuje. Konvenční svět nalézající se mimo tuto relativní vnitřní svobodu je světem „*jakoby*“, světem neovlivnitelného samopohybu, iluzí a falše. Působení iluzorní „*jakoby*“ reality je vztahováno i k vlastnímu tvůrčímu procesu, který již nemá (tak jako v raných fázích tvorby) charakter osvobozujícího expresivního gesta. Zajíčkovu zacházení se slovy má nyní spíše dostředivý charakter a podobá se kroužení, jež se neustále vrací ke svému počátku.

Pokud se autor ve svých verších vyjadřuje o konvenčně chápaném básnictví, vždy u něj vítězí „básníci beze slov“ či „básníci ticha“ nad básníky slova. Nepotíštěná místa stránky, středníky a dvě tečky (užívané autorem místo tradičních tří teček) je tedy nutno chápat jako významově plnohodnotně zatíženou součást textu. V některých svých verších zralého období Zajíček dává najevo svou znalost východoasijského chápání času a prostoru, již lze ostatně tušit i z jeho obdivu k básníkům ticha. Kontrastu mezi západním a východním vztahem ke slovu dokázal s humorným odstupem využít například při popisu epizody z Mejlovy návštěvy New Yorku: „*NAVŠTIV DESET STO-LETÍ V JEDINÉM DNI*‘ – *čtu přes rameno jakéhosi člověka na jakémsi letáčku; / ,kurva to je dobrej kóan,‘ napadlo mě, ,lepší než zateskání jednou rukou.*“ (16) Ačkoliv se autor přímo nepokouší o naplnění pravidel zenového kóanu, pro mnoho jeho veršů platí kóanová zásada, že jejich smysl se neotevře při použití logických nástrojů chápání, ale spíše skokem do úplně jiné roviny chápání. Rušení dimenzí, k němuž dochází v hluboké zenové meditaci, je mu blízké a v řadě svých veršů podobné znejišťování kategorie času a místa tematizuje. Píše-li například o naději, neužívá nyní již rétorických prostředků křesťansky orientované literatury, ale v duchu východní tradice volí přírodní minimalistické obrazy, jež mají spirituální přesah: „*vědomí jakéhosi řádu uvnitř, / srozumitelného a průzračného; / lehkost, která tě proměňuje v ptáka, / který poletuje nad nepochopenou / a neuchopitelnou krajinou času.*“ (55)

Ve sbírce *Zvuky sirén a zvonů* se nicméně Zajíček vrátil ke konkrétnímu časovému určení vzniku většiny básní, jež bývá uvedeno na konci textu a spolu s dedikacemi je společným rysem poetiky hlavních představitelů českého literárního undergroundu. Datování textů může vzbuzovat dojem, že jde o jakýsi pocitový deník, avšak čas textů se neodvíjí pravidelně a jeho pravé bytí je zjevné spíše v okamžiku ustrnutí než v procesu plynutí. Také o místech platí, že konkrétní slovní pojmenování (New York, Praha, Babylon) z nich nečiní statické, ohraničené objekty, ale že jde o chaoticky pulzující organismy, které novodobému poutníkovi nenabízejí úlevné spochinutí. „*Stál jsem na mnoha křížovatkách, / ale smysl volby rozvětvených cest / jsem většinou nepochopil,*“ (35) přiznává lyrický subjekt v rozsáhlé básni ve střední části sbírky. Neuspořádané útržky epizod, jež se odehrály v New Yorku, se zde prolínají s apostrofami tajemné severské femme fatale, ale vše je nahlíženo z perspektivy časového a prostorového odstupu: „*čas zahlazuje stopy; / MIZÍŠ! // New York 1988, Praha 1997.*“ (38) Podobný ráz přehodnocování minulých zážitků a zkušeností po návratu z exilu má celá řada básní této sbírky. Smrtí Mejly Hlavsy jako by se uzavírala životní kapitola undergroundových sedmdesátých let; odchodem z New Yorku od Finky jménem Minna a jejich dcery se uzavírá švédská a americká kapitola Zajíčkovy života. Ačkoli je sbírka věnována Hlavsovi, tato druhá, jemně načrtnutá milostná linie s tragickým rozuzlením se v několika básních projevuje s nemenší intenzitou. Vědomí obou smutných konců se básníka bolestně dotýká, avšak zvláště v případech textů inspirovaných Mejlovým náhlým odchodem nejde o tradiční nénii v antickém

či klasicistickém smyslu tohoto slova. V těchto verších totiž nepřevažuje vyjádření hlubokého žalu, ale jde spíše o zachycení drobných událostí a okamžiků blízkého srozumění, jimiž zesnulý přítel zůstává přítomen v živé paměti.

Setkání s osudovou ženou Minnou znamenalo pro básníka mimo jiné rovněž završení postupného poznávání severoevropského způsobu života a skandinávské literární tradice. Vize zla, která je jedním z klíčových motivů celého Zajíčkovy díla, je nyní na rozdíl od jeho rané tvorby tematizována také s vědomím jiných literárních tradic než křesťanských. Minna sehrává určitou zasvětitelskou roli nejen tím, že básníkovi věnovala „*krvavou Kalevalu*“, ale hlavně tím, že mu umožnila okusit tvrdé životní rozpory v jejich nejsyrovější podobě: „*darovalas mi krásu; / darovalas mi dceru; / darovalas mi bolest; / darovalas mi zradu; / darovalas mi New York; / darovalas mi vášeň; / darovalas mi běsy; / darovalas mi svoji báseň, // nad kterou jsem se rozplakal.*“ (22) V jedné z básní napsaných brzy po Mejlovy smrti je připomenuta v anglosaském světě obecně známá personifikace zla z básně Williama Blakea: „*chtěl jsem ti říct, / že Blakeův Tygr proběhl mým snem, / ale ty jsi ho nemohl vidět.*“ (33) Hlavsou zhudebněná a jím zpívaná verze Blakeovy básně patří mezi klasické písně českého rockového undergroundu, a proto zde nejde o náhodnou asociaci. Zajíčkovy báseň však nevyznívá tak temně jako píseň anglického preromantického vizionáře – končí obrazem vycházejícího slunce a Hlavsova smíchu. Zatímco v Zajíčkově rané tvorbě je princip zla všudypřítomný a jeho vymítání je zoufalým aktem s nejistým výsledkem, v jeho pozdějších básních je zlo přítomno jako přirozený protipól dobra. Hrozba apokalypsy je stále přítomna, avšak je alespoň částečně oslabována konkrétními zážitky lásky v jejich nejrůznějších, třeba i méně šťastných podobách. Ačkoli autor stále rád stupňuje dramatickost svých veršů užíváním ostře kontrastujících protikladů, duchovně postoupil natolik, že se k žádně z krajností nepřiklání a zabydluje se v prostoru mezi nimi. Stává se spíše svědkem než subjektem svých pocitů a úvah – na své ego dokáže nahlížet z nezúčastněného odstupu: „*už jenom tak, / tápavě / mezi nevysloveným podobenstvím / počátku a konce; ta alfa i ta omega, / vzbuzující nevyslovitelnou / úzkost a výsměch; narození i smrt; s cigaretou v ruce / a naběhlou žílou na čele; v neznámém městě; v noci; u rozbitého zrcadla; cizinec na konci století; // Vídeň 9. 10. 1998*“ (52) Skandinávská inspirace není přítomna jen v textech, týkajících se Minny, ale je příznána mottem „*toužím daleko...*“ Gunnara Ekelöfa. Je to nejen vzdání holdu básníkovi, který někdy bývá označován za severského Thomase Stearnse Eliota, jindy za mystického surrealistu. Jde také o jasný doklad toho, že se Zajíčkovy poezie již nepohybuje pouze v souřadnicích české básnické tradice a autorových vlastních undergroundových počátků, ale že pobyt v exilu značně rozšířil jeho literární obzory.

V úplném závěru sbírky, za dedikací knihy Mejlovi, je uveden ještě jeden citát, plnící funkci jakéhosi shrnujícího dovětku, který je myšlenkově mnohem jasnější a uzavřenější než lakonické, významově poněkud zamlžené Ekelöfovo motto: „*Není*

na světě prázdnější a beznadějnější tvor než člověk, jenž prchá před svými démony.“ (75) Jeho autorem je Joseph Conrad, spisovatel polského původu, jenž je Zajíčkovvi blízký nejen slovanským původem a tím, že jako osobnost vypěl teprve v anglosaském kulturním prostoru, ale také tím, že se ve svých vrcholných textech zabýval podstatou zla a nadčasovým tématem vztahů mezi západní civilizací a kolonizovanými domorodci. Citát z Conrada vyznívá spíše jako varování před pseudoromantickým úprkem před vlastní minulostí než jako shrnutí smyslu veršů ve sbírce obsažených. Lyrický subjekt sbírky totiž neprchá před démonickou Minnou a jeho mrtvý přítel je pro něj spíše oporou než příznakem. Celá kniha je ostatně důkazem, že prázdnotě a beznaději lze vzdorovat tvůrčím činem a pokorným hledáním svého skutečného „já“ v chaosu vezdejšího světa.

Zajíčkovy básnické sbírky bývají uspořádány tak, aby čtenáře svou otevřeností strhávaly k dobrodružství interpretace a aby jejich hlavní myšlenky byly zdůrazněny pomocí kontrastu a gradace. Autor dospěl k osobitému výrazu, v němž lze stále rozpoznat jeho obdiv k asociativní metodě i potřebu silné exprese, tedy k prostředkům typickým pro jeho ranou tvorbu. Exil ho obohatil nejen o nepřenositelnou zkušenost vyhnance, ale také mu rozšířil literární obzory. Zajíček prohloubil svůj způsob tázání se po působení principu zla a rozšířil svůj repertoár výrazových prostředků od expresivních poloh k chaoticky zachycované impresi a tiché reflexi. Kladení otázek a noetická nejistota začaly převažovat nad jednoznačnými soudy o stavu společnosti, básnický subjekt se přestal stavět do role soudce a kazatele a proměnil se v pokorného svědka svých vnitřních zápasů, ať už jde o střety s lidmi nejbližšími, či o nikdy nekončící zápas s nástrahami vnějšího světa. Na počátcích své literární dráhy byl Pavel Zajíček jasně zařaditelný mezi své generační soupeřníky z undergroundové vrstvy tehdejší nezávislé literatury (Vratislav Brabenec, Svatopluk Karásek, Milan Koch, Karel Soukup ad.). Ve své poezii po návratu z exilu se – podobně jako Ivan Martin Jirous – stal významným solitérem současného českého básnictví. Na dávná východiska své tvorby nezapomíná, ale poezie pro něho znamená hluboce osobní záležitost a nové způsoby vyjadřování svých niterných stavů a svého vztahu ke světu hledá a nachází bez ohledu na dění v soudobé české poezii.

Ukázka

ten samej den jsem si zapsal:

ulice tohoto města

na mě vrhají bezednou prázdnotu;

je to město, kde jsem se narodil

a kde jsem se teď ocitnul jako podivnej host, kterej nerozumí;

v těch ulicích se vznášá zvláštní hrůzná křeč;

tváře bez úsměvů, šedý;

boj o přežití zní

jako krvelačná modlitba;
 ty mnou napsaný slova
 snad ani nestojej za námahu;
 je to můj subjektivní odpad;
 přesto si myslím,
 že v něm je cejtít oheň
 mojí zkurvený duše;

jaro 1995
 (50)

Vydání

Zvuky sirén a zvonů (Nénie), Vetus Via, Brno 2001.

Reflexe

Jde tu o prostupování umělecké a mediální iluze do světa takzvaně skutečného; prožíváme svůj život, ale náhle jsme zaskočeni šklebem něčeho potměšilého, pořouchlého, což souvisí s emocemi a interními stavy, jež se ve sbírce dostávají do skrytých souvislostí s vnějším světem, který působí jako katalyzátor. Několikrát se tu hovoří o světě JAKOBY. Matná atmosféra je přítomna snad v každé básni. Vše je pochybou a zdáním, maskou a jevištěm, což opět přispívá k oživení jakéhosi barokního pocitu poutníka ztraceného nejen ve světě, ale především v bludišti nekonečné hry o sebe sama.

Oskar Mainx: „Poezie prožitků a pobavení“, *Host* 2002, č. 3, s. 16.

[...] jeho nynější verše (snad s výjimkou několika textů psaných pod bezprostředním vlivem nedávné Hlavsovy smrti) čtème především jako naléhavé vzývání femme fatale, bytostné toužení po osudové ženě, která se jednou vyjevuje na pozadí jemných a pokorně přijímaných doteků života, podruhé mezi tajuplnými obrazy, přízraky a snovými přeludy. Právě v tomto básníkově rozkročení mezi syrovou realitou, která přináší nejednou zklamání a notné dávky deziluzí („*po pravici propast*“), a spásnou imaginací („*po levici úžas*“), ve faktu, že autor žije „*celej život na okraji*“, tušíme enigmatičnost a sílu Zajíčkovy psaní. Jde o poezii permanentního sváru a ve tření dvou „*drsných ploch*“ tkví její nadobyčejná intenzita a v dobrém slova smyslu neodbytnost. [...] Zajíček se raději „*drží stranou*“: jeho strofy protkává spíše melancholie, moudrá skepse a předně životní zkušenost člověka, který musel „*nejdřív projít kanálama sraček*“, aby nyní mohl „*mluvit o čistotě*“.

Radim Kopáč: „Moudrý skeptik Pavel Z.“, *Nové knihy* 2001, č. 24, s. 20.

[...] Zajíčkovy „*vypravování*“ není jen subjektivní, ale také velice sugestivní, a to přesto (nebo právě proto), že mnohdy není jednoznačně interpretovatelné. Problémem interpretace nejsou ani tak četné aluze, přezdívky a kryptogramy [...] jako spíše autorova svérázná obraznost a styl,

vyznačující se intenzivním chrlením významově zatížených slov. Zajíček je i v próze stále básníkem, který nenechává trýznivé pocity a dojmy spoutávat interpunkcí a prozodii, nezdržuje se spojovacími prostředky, členěním výpovědí (typická je jejich neukončenost). Vysledovat tak nějakou pevnou linii je pro nezasvěceného čtenáře velmi obtížné, ne-li nemožné: prožívané události zůstávají jen naznačeny v konturách reflexí, jimiž je text nasycen a které se zhmotňují v pozoruhodných básnických obrazech.

Petr Hrtánek: „„Pokud tomu chcete říkat underground, můžete.“
(Zápisky z podzemí: 1973–1980, 2002)“, *Tvar* 2003, č. 7, s. 23.

Slovo autora

[...] Já miluju nejvíc ruku, a v ní tu vokousanou tužku. Takhle naprosto nesrozumitelný slovo tam napsat, v noci, pak se probudit, nebejt schopen ten rukopis přečíst po sobě. A luštit ho. To luštění toho – vlastně osobního tajemství, který člověk nedělá proto, aby se zrcadlil v nějaký síni, ale z nějaký potřeby. A říká si, dyk jo, takhle vyrvu kus toho játra – ze sebe – a nechám to třeba... á! Tak tole... tadtenta kultura těch vnitřních zahrad... i když nevím, co to je kultura. Kultura vnitřních zahrad... Ale je to ve všem.

„Nejlepší je dělat něco na hraně“ (rozhovor vedl Jaroslav Erik Frič), *Underground Pages*,
online: <http://issuu.com/usiavitr/docs/uv0604?e=6160314/3454302> [přístup 4. 9. 2013].

Bibliografie ohlasů

RECENZE: R. Kopáč, *Nové knihy* 2001, č. 24; O. Mainx, *Host* 2002, č. 3, P. Hrtánek, *Tvar* 2003, č. 7.

Martin Pilař

VIOLA FISCHEROVÁ: MATEČNÁ SAMOTA

(2002)



Dílo Violy Fischerové (1935–2010) se začalo vyvíjet v padesátých letech, připravovaná prvotina *Propadání* (1957) však nesměla vyjít a autorka publikovala časopisecky až na stránkách *Sešitů pro mladou literaturu* (1967). Setkání s texty Věry Linhartové, nedůvěra ve vlastní literární schopnosti a emigrace pak znamenaly přerыв v básnickém úsilí, který překlenula až smrt prvního manžela, Pavla Buksy (spisovatel Karel Michal, zemřel v roce 1984), po níž začala koncipovat sbírku *Zádušní mše za Pavla Buksu* (1993). Od té chvíle se její dílo zdá být sevřené do jednotného uměleckého výrazu a principu. Tím hlavním je lidská touha dopátrat se nějaké

přijatelné pozice člověka ve světě tváří v tvář konečnosti lidského života, vědomí této konečnosti, řady přervaných a přece nějak trvalých vztahů a především pak tváří v tvář faktu smrti a víry v Boha. Pokud je *Zádušní mše za Pavla Buksu* především žalozpěvem nad smrtí manžela a životního druha, další sbírky se koncentrují především na reflektování všeobecné konečnosti i na to, co má schopnost nějakým způsobem odolávat nárazům času, který s sebou do zapomnění strhává i to, co se ještě před chvílí zdálo nebetyčně podstatné (*Divoká dráha domovů*, 1998). Podobně se zde pomalu rodí také vyjevovaná a formulovaná naděje v přilnutí k Bohu. V poměrně bohatém díle po roce 1990 (např. *Babí hodina*, 1995; *Odrostlá blízkost*, 1996; *Nyní*, 2004; *Předkonec*, 2007; *Písečné dítě*, 2007; *Domek na vinici*, 2009) vyrovnávajícím se kromě jiného i se zkušeností exilovou se neztrácí dva základní atributy autorčina psaní – na jedné straně (tváří v tvář nejrůznějším genderovým proudům) velmi tradičně přijímané a ozkušované ženství, na straně druhé pak vědomí času a především časnosti (i smrtelnosti) lidského údělu, zvýznamňované především v konfrontacích s Božskou neuchopitelností a trvalostí. Všechny tyto atributy se projevují i ve sbírce *Matečná samota*, doplněné ovšem o řadu postupů i zacílení specifických právě pro tuto sbírku.

Je to sbírka jedenašedesáti básní rozdělených do pěti částí označených arabskými číslicemi, z nichž čtyři mají zhruba podobný počet čísel, jen oddíl IV., s podtitulem *Smíření* a dedikací Vladimíru T., má básní šest. Pro celé dílo Fischerové, tuto sbírku nevyjímaje, platí, že jsou psány převážně volným veršem bez interpunkce, ve kterém právě grafická uvolněnost umožňuje navazovat neočekávaná a mnohdy

významově velmi nahuštěná spojení. Tak jako jednotlivé obrazy „přesahují“ skrze verše, i verš samotný je spíš shlukem řady výrazných rytmických názvuků, ve kterých na sebe narážejí uzavřené a rytmicky sevřené celky jak sestupné (ve kterých převažuje daktylotrochej), tak vzestupné, jambické. Téměř nikdy se ve však nestane, že by verš ztuhl v některém z uvedených rytmických půdorysů – vždy slabikou, slovem, slovním spojením s delším počtem slabik přesahuje užuž zpravidelněný takt, takže vzniká jednak dojem náhlé rozvolněnosti, ve které se spolu střetávají obrazy z minulosti, přítomnosti i budoucnosti, jednak vzniká efekt hravé synkopičnosti, se kterou je akcentována lidská pozemskost, tělesnost, mnohdy i eroticky vášnivá, třebaže dominujícím „časem“ těchto básní je stárnutí a stáří.

První oddíl sbírky je složen z nárazů a střetů, kterými se lyrická mluvčí probouívá k Bohu, modlitbě. Hned úvodní báseň *U domu dětství* rozkrývá mnohorozměrnost básnického světa v *Matečné samotě*. Jednak je tu vrstva časová: události vyplouvají na povrch i po desítkách let jako cosi vrostlého do současné podoby člověka a podílející se tak na jeho identitě. Dále se ukazuje obousměrný pohyb po duchovní vertikále: od zažívaného děsu konkrétní životní vzpomínky k procítění Boží velikosti a zpět. V neposlední řadě jde o rozměr rytmický – to podstatné v básni je vyzvedáváno výrazným jambickým „pootočením“, onou synkopou, ve které zejména konce veršů přebírají tíhu metafyzického významu, a naproti tomu tři klíčová slova básně („nesplnitelný“, „rozhozeného“ a „osmiletému“) jsou najednou rytmicky „delší“ a strhávají báseň zpět do konkrétního, pozemského světa, ve kterém platíme za vše prožité: „*U domu dětství / se udál ten hřích / Můj křivý nesplnitelný slib chlapci / kterého uvidím za pár dní / rozhozeného v krvi pod koly // Pane vrať mi tu úzkost o duši / již jsi dal unést / osmiletému dítěti.*“ (11) Nejprve tedy vzpomínka z dětství, poměřovaná kategorií hřichu, a následná gradace, nikoli v modlitebním zvolání, ale oním domyšlením lidské situace, jež je úsilím o úzkost. V doslovném připomenutí dětské naivity a čiré naděje se neztrácí možnost Božské milosti, jen je náraz viděna důsledně skrze lidské úsilí, nikoli jako samovolné rozhrěšení.

Vůbec jsou všechny ty modlitby prvního oddílu spíš jakými výkřiky, osamělými zpěvy, ve kterých lze přímo slyšet, jak neklidný je hlas volajícího. Například připomínka Kristovy oběti je zpočátku prosvětlena dětským křikem, v posledku se však naděje neoslyšení namáhavě zdvihá z úzkostné situace dospělého, osudem těžce zkoušeného života: „*V té Tvé vedle Tebe / vlastní rukou prostřelené / srdce muže / Na hřišti křičí děti / už vykoupené / Nenech ho Pane ve tmě / Nastala Tvá lidská hodina / Potřeba prosit za Tebe / mezi mokřými stromy v lese.*“ (13) Je tedy první oddíl téměř barokně složen ze dvou aspektů: na jedné straně je to pokorná, láskyplná důvěra v Božské dílo, která se sděluje ztišeně, v několika spísech ušeptnutých, zajímavých verších; báseň se rozkládá do holých názvuků, ve kterých zaznívá duchovní oddanost i erotická asociace, připomínající extáze barokních křesťanských mystiků: „*Být*

v Tobě / abys byl kolem / a ve mně // Kmen / kterým cítěna / cítím / a v kruzích rostu / tam.“ (14) Na straně druhé hrůza z lidské nedostatečnosti a marnosti, vytrysklá znenadání a naráz, v zoufalém uzření, ve kterém prosíme alespoň o zachování poslední známky vlastní identity, tedy jména: „Taky jsme nepřijali cizí / pod střechem ani do zahrady / maličkě // Nesmýšleli jsme Pane zle / Vymni jen z lepších skutků / co navěky neznamená / Naše jména // O to Tě prosíme.“ (15)

Druhý a třetí oddíl tvoří jakousi jednotu, jakoby k sobě básně na mnoha místech odkazovaly. Tyto dva oddíly představují v úplnosti základní básnické hledání Violy Fischerové. Totiž: jak prozkoumat a potom zachytit ženský čas, který nejen ubíhá, ale zároveň také ulpívá, zůstává trvale přítomen. Jak pojmenovat (vlastně smrti navzdory) to minulé, zdánlivě zcela zmizelé. U Fischerové minulost prorůstá do přítomnosti, krystalizuje a proměňuje se v zákmity, vždy připravené vstoupit do dnešního, současného „teď a tady“. Z těchto časových konfrontací (mezi minulostí a dneškem, mezi subjektem a zpřítomňovanou minulostí), vyrůstá specifický autorčin svět lásky, milosti i ztracení. Svět trvalý, stejně jako podléhající zániku, už se ohlašujícím.

Dvě básně tu hovoří zdánlivě stejnou řečí o zdánlivě nemožnosti lásky dané propastným věkovým rozdílem, tedy odlišnostmi tělesnými i duševními. První je plná porozumění, je v ní cítit obdiv k vášni mladého chlapce, povzdech a tragikomičnost je celá ukrytá až v pointě, která zase celá jakoby směřuje dovnitř, do života a postavení lyrické mluvčí: „Je ti sedmnáct / a šíříš kolem sebe hlad // Jak se podobáš / lásce // Kdybych ti řekla pojd' / a probd' se mnou noc // spíš bychom umřeli strachem.“ (38) Druhá je od počátku stržená do ironie: „Blížíš se ke mně / se ztopořeným peřím // Říkáš mi / že jsi u ohně při tanci v mém náručí / poznal lásku // Přicházíš / Jsi čím dál blíží // Chlapec s kterým jsem tancovala / u ohně // Nic víc.“ (56) Obě básně vlastně nevyklučují možnost lásky v jakémkoli věku a při všemožných rozdílech kladou spíš důraz na nárok, který láska vyžaduje, na celkové duševní zaujetí, jež je – alespoň na pomíjivý okamžik – schopno vzpříčit se našim tělesným limitům. Také samotný název *Matečná samota* v sobě ukrývá jistou nenápadnou perspektivu. Nejde tady jen o vyjádření opuštěnosti dané absencí mateřství, svým významem odkazuje také k přírodním a fyzikálním procesům – matečný louh je označení roztoku, zbývajícího po krystalizaci látky a evokuje tedy předchozí děj, tvorbu, stavbu a vznik čehosi podstatného, co sice již proběhlo, a odkazuje tedy do minulosti, zároveň je toho však trvalou připomínkou.

Podobně jako v předchozích sbírkách i tady nalezneme řadu veršů, ve kterých se Fischerová vyrovnává se skutečnou životní láskou, osudově přervanou. Jde o jakési neustálé dopovídání a do jisté míry překračování toho, co básnířku zrodilo v souboru *Zádušní mše za Pavla Buksu*. Absence mužů (ať už se projevuje jejich momentální nepřítomností, nebo definitivním odchodem z tohoto světa) není jen výzvou k sentimentální vzpomínce, ale k bolestnému zobrazení lásky s celou její neutuchající

vášni a posedlostí, stále zpřítomňovanou. Ovšem Fischerová je především básnířkou sebe-reflexivní, a tak za každou rozechvělostí prosvítá také skeptický obraz současné situace – osamělost a opuštěnost, která zůstává výzvou i úkolem: „*Jsem pokojná a mírná / dva mrtví na mne doléhají / jako jedlý papír / bílí a ploší / jako perníkoví Mikuláši zezadu // Dostávám jim / a nechybím // Jenom se vyhnout / Jednomu doteku / oblému rameni / oblé paži.*“ (27)

V rámci obou oddílů lze sledovat jistý posun. Zpočátku jakoby se vzpomínání odehrávalo poněkud odevzdaně, jako pomalé, něžné, ale zároveň dychtivé připomínání si skutečnosti: „*Ta vteřina byla slunná a vlídná / mladá žena a muž v ní zářili / navěky opření o sebe / toho léta / kdy v oku ženy už číhá / blízká slepota smrt a prosba / aby nikdo nežli on nevěděl / že tady ve stínu pod stromem / kde spolu líhali / nachází rozptýlenou v trávě / jenom ji.*“ (33) Později je rozpomínání poznamenáno jistým hledáním, které se tak stává dominujícím slovem a pocitem. Hledání čehosi sice vychládajícího, v čem ovšem pořád zůstávají poslední zbytky tepla: „*Ještě pořád jsi krásný / Hledám své pohledy / když jsem tě hodiny / vídala na zdi // Ještě pořád jsi krásný / Chytali jsme se za ruce / Snad je to láska / Ale touha v tom není.*“ (51) Odvaha a potřeba definovat neidealizovaně svoji životní situaci jde ještě dál, ve třetím oddíle jsou místa brutálního ironického naturalismu. Těmito obrazy se sice lyrická mluvčí chce vyčlenit z pocitu odžitosti své existence, zároveň se však do něj propadá. Její odpor, protipohyb je tím posledním, co ještě zůstává, střet mladého a starého tu působí celou svou tíhou a naléhavostí: „*Po celou cestu jsem hleděla / na milence v objetí / ještě bez kostí s klíny na protilehlých lavicích // jak se milovali očima / rty a rukama nohama / propletenýma // Na toho bělovlasého siláka / v trenkách o kupě dál / jsem podruhé / raději nepohlédla.*“ (52)

Oddíl IV. je pak v pravém slova smyslu smířením. Je složený z milostného rozpomínání, ve kterém zbyla ozvěna vášně schopná rozsvítit báseň: „*Už léta nejsem tvá / Z židle tě páčí / tvoje paže / s fialovýma rukama // Ty dávno živé ruce / Pod kterýma jsem žila / a sténala.*“ (63) Stejně tak je to už i částečné ohledávání – jak se děje náš minulý život dnes? Co z něj nás vlastně zakládá? Je to intenzivně prožitý milostný okamžik – i rytmus textu jakoby se náhle zklidnil a zpřesnil: „*Láska co naposledy / vtiskne oběma na rty / své fialové stopy // co navždy zazdí / čeho se lekala / před třiceti lety.*“ (66) Sbírka spěje ke své závěrečné fázi, zacílení básní zřetelně přesahuje pouhý individuální svět lyrické mluvčí: „*Až když nám umřou / a osud zmizí v hlíně / se jednou v dušičkovém dešti / přiblížíme // Sobě v nich.*“ (67) Ubývá i gramatického vyjádření lyrického „já“, přibývá evokace nadosobního řádu a především pak prostorů krajiny a míst v ní: „*Je to / ještě prázdný hřbitov? // Nebo jabloňový sad / obehnaný zdí // Hřbitov na podzim / s řadami jabloní // A plody na větvích / ponechali ptákům?*“ (68)

Pátý oddíl ještě zopakuje milostnou linii, a to v několika polohách – jednak je tu ohromující síla bolesti za ztraceným mužem, která se snoubí s potřebou otevřenosti

až frivolní. To je vlastním důvodem oné divoké hyperboly, v níž touží ještě jednou v životě „na chodníku i na postelích“ zopakovat to propadání do šílenství lásky. Tady se pak skutečně minulé, přítomné a budoucí proplétá a asociuje milostný zápas: „V tom snu / jsi přiběhl živý / Hltali jsme se a milovali / na chodníku i na postelích // V tom snu / šeptala jsem ti do vlasů / jsi byl mrtvý.“ (75) Opět se akcentuje nenaplněná role matky, ona „matečná samota“: „Jednou ho najdu / ten v Janově / kde jsi mi po večeri / řekl k dítěti / naposledy ne.“ (76) Celá pátá část ale jakoby směřovala ke dvěma básním, které přináší cosi nového, přesněji: jsou koncentrátem toho, co bylo rozpuštěno v celé sbírce. Jsou totiž vyslovením toho, co tvoří osudové role ženy. Tak jako na počátku Bůh představoval možnou naději, tak i úděl básničky přináší ne snad rozřešení, ale možnost se všemi těmi tíhami a pády, stejně jako se vzmachy a rozlety nějak být, udržet je při sobě a v sobě. První báseň (s incipitem *U domu dětství*) je výrazně rytmizovaná – první strofa složená z trochejů, asonancí a opakování je pohledem zvnějšku, v kontrastu druhé strofy míří lyrický subjekt dovnitř, k ironickému pokusu o definici sebe sama: „*Snuji svoje pavučiny / Říkají mi / Je to tak smutné / je to tak smutné // Přiznávám se / Jsem veselý pes / Ale někde / musím bydlet.*“ (80) Závěrečná báseň sbírky (věnovaná Petru Borkovcovi) je rovněž jakousi dostředivou snahou o definici vlastního údělu i pokorné životní touhy: „*Bez záruk trvat na svém / nepokoušet oslnivé // Spokojit se / s hubeným zřením / postav kostí a hlasů // Na jedné hraně smíchu a žalu / je moje málo vše.*“ (82)

Nejen tato závěrečná báseň svým vypjatým patosem i snahou o pokornou přimost ve vyslovení údělu (či úkolu) lidského i básnického připomene pozdní verše Františka Halase, nad básněmi *Matečné samoty* lze zaslechnout i cosi z Jana Skácela a jeho schopnosti kondenzovat veliké významy do drobných věcí. Sbíрка odráží víru Šestatřicátníků (volného generačního uskupení literárních přátel, mezi něž kromě autorky patřili Václav Havel, Jiří Kuběna, Pavel Švanda a Věra Linhartová) ve slovo, v jeho tvůrčí možnosti i důležitý společenský úkol – obhajovat lidství se všemi výšinami i propady, vzdorem i bezmocí, hrdinstvími i trapnostmi. Zároveň je v díle Violy Fischerové cítit přesvědčení, že tvůrčí akt může být svého druhu dostatečným opodstatněním lidské existence na tomto světě a snahou odolávat plynutí času. Akcentací ženského údělu, role básničky (ale třeba i tělesných detailů ve svých obrazech) měla vliv na řadu autorek nejmladší básnické generace z počátku nového milénia, například Marii Šťastnou či Terezu Riedelbauchovou.

Ukázka

ε

Ale to co hledáme po celý život
čeho se marně domáháme
v slzách křikem i něhou
nenalezneme u živých

Až když nám umřou
a osud zmizí v hlíně
se jednou v dušičkovém dešti
přiblížíme

Sobě v nich
(67)

Vydání

Matečná samota, Petrov, Brno 2002.

Překlady

Polsky (2006): *Babia godzina* (výbor ze sbírek), přel. Dorota Dobrewová, ATUT, Wrocław.

Reflexe

Stárnutí, tak jak ho vnímá, se projevuje nejen v psychické, ale především fyzické rovině, a souvisí s ním odcizování se svým nejbližším, ztráta smyslu života jako takového a čekání na čas v pravém smyslu nekonečna. „*Tvoje stáří je starší/ Jenom když sedíme/ můžeme si být ještě snem [...] Jsme mimo/ Přeskočili jsme tělo/ Jsme před časem.*“

Bára Gregorová: „Fischerová, Viola: *Matečná samota*“, *iLiteratura.cz*,
online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/10807/fischerova-viola-matecna-samota>
[přístup 10. 8. 2013].

Pokusy o sebenalézání, návraty a pohledy zpět, konfrontace kdysi a nyní se znovu ozývají v *Matečné samotě* (2002), tato sbírka však také ohlašuje odstup a změnu. Její výraz je doveden až k jakési přímosti vyjádření těch rozdílů, té disparátnosti skutečnosti a vzpomínky, minulosti a přítomnosti, nyní jasně lomených. [...] Ve sbírce se rýsuje něco jako „nahý pocit.“ Směřuje k prázdnotě, uzavřenosti, do vytrácejících se stop. A poezii Violy Fischerové znova zjednává pevnou půdu.

Marie Langerová: „Samoty starých žen“, *Literární noviny* 2002, č. 37, s. 8.

Sama básnířka (její lyrický subjekt) je hlavní postavou knihy. *Matečná samota* je knihou o stáří, o stesku, o samotě. Hovoří se tu s mrtvými a mluví se o nich a o paměti, v níž jsou uloženi. Mrtví jsou tu možná živější než živí, vzpomínka na ně přichází ve snech a je pokaždé skoro hmatatelná. Stesk je hustý tak, že by se dal krájet, je tu pocitem nejsilnějším. Každý je odsouzen k tomu prožít si ten svůj.

Štefan Švec: „Svatokrádež“, *Dobrá adresa*,
online: <http://www.dobraadresa.cz/old.htm> [přístup 16. 8. 2013].

Čtenáře této básnířky už proto v *Matečné samotě* tolik nepřekvapí čirý tok blízkých obrazů a vnitřně propojených motivů. [...] A je to právě to živoucí a vzpomínané, čeho se *Matečná*

samota dotýká, s obezřetností a současně fascinující důvěrou. Básnička má totiž dar vytvořit z dokonale osobního obrazu konkrétního prožitku cosi obecně povědomého a přitom výsostně intimního. [...] Z *Matečné samoty* krystalizuje kromě častých reminiscencí i obhajoba a smysl bolesti ze ztrát či ztracení blízkých. Zmíněné ztráty se však ve chvílích beznaděje neproměňují u Violy Fischerové v prázdnotu, nýbrž v nadějně „mstivý dar“ poezie.

Dora Kaprálová: „Věčný opak ztráty je darem poezie Violy Fischerové“, *Mladá fronta Dnes* 21. 5. 2002 (příl. *Jižní Morava*, s. 4).

Slovo autorky

Dveře k poezii mi otevřela právě ona tím pohádkovým světem, který byl skutečný. Ono magické zařikávání, tedy moje obrana, mělo nepochybně své kořeny i tady. Pokud jde o první doteky poezie, tak to bylo vědomí o ještě jiné skutečnosti, ke které se lze vztahovat. Představovala jsem si to tehdy jako jinou, odvrácenou stranu všeho, tedy i docela konkrétních věcí, která se děje jakoby za mými zády a kterou nemohu spatřit jen proto, že se neumím dost rychle otočit. A kde je všechno ještě docela jinak.

„Vždy jen o jiném letokruhu“ (rozhovor vedl Josef Mlejnek), *Revue Politika* 2004, č. 2, (*Kulturní příloha Proglas*); online: <http://virtually.cz/archiv.php?art=6458> [přístup 2. 9. 2013].

Bibliografie ohlasů

RECENZE: B. Gregorová, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/clanek/10807/fischerova-viola-matecna-samota> [přístup 9. 4. 2003]; J. Chrobák, *Tvar* 2002, č. 17; D. Kaprálová, *Host* 2002, č. 9, *Mladá fronta Dnes* 21. 5. 2002 (příl. *Jižní Morava*); M. Langerová, *Literární noviny* 2002, č. 37; J. Meř, *Katolický týdeník* 2002, č. 47, (příl. *Perspektivy*); J. Mlejnek, *Týdeník Rozhlas* 2002, č. 39; P. Švanda, *Revue Proglas* 2002, č. 6/7; Š. Švec, *Dobrá adresa* 2002, č. 7; R. Fajkus, *Weles* 2003, č. 17.

Jakub Chrobák

RADEK FRIDRICH: ERZHERZ

(2002)



Po listopadu 1989 se před českou společností otevřelo téma takzvaných „ztracených dějin“, tedy násilně rozptýleného společenství Čech, Židů a Němců, destruovaného v důsledku válečných a poválečných událostí. Básník a výtvarník Radek Fridrich (* 1962) otázku probouzení paměti ve vztahu k sudetským Němcům důsazně vtáhnul do poezie. Pohnutkou autora-germanisty v zájmu o zmizelý svět národa, jenž kdysi tvořil přirozenou součást českého území, byl jednak rodinný původ, zčásti německý, a také objevování pozůstatků zmizelé kultury v domovské krajině Děčínska a Krušnohoří, které ho přivedlo k intenzivnímu pátrání a průzkumu

všech dochovaných stop a indicií (začal se věnovat opisování náhrobních nápisů na zničených německých hřbitovech a studiu dochovaných archivních materiálů k osudům nebožtíků) a nakonec k pokusům o poetickou rekonstrukci zašlé minulosti. Roku 2001 vydal dvojjazyčnou sbírku *Řeč mrtvejš – Die Totenrede*, jejíž významná část s nepatrnými textovými odchytkami přešla do sbírky *Erzherz*. K sudetoněmeckým námětům se opět vrátil v bilingvních knihách *Šrakakel – Der Schreckliche* (2005; část básní je též obsažena v knize *Erzherz*) a *Nebožky – Selige* (2011). Podobné motivy a náměty obkružuje i sbírka *Molchloch* (2004). Autorovo „sudetské“ zaujetí tedy nabylo v jeho tvorbě postavení centrální a dominantní.

Sbírka *Erzherz* se skládá ze čtyř oddílů: *Streckenwald* (jakýsi úvodní vstup do nitra zobrazovaného světa), *Řeč mrtvejš* (cyklus pseudoepitafů na hrobech německých osadníků), *Friedhofské krajiny* (expresionisticky zbarvené průhledy, které obsahují jedenáct lyrických textů psaných prózou) a *Erztod* (závěrečný pokus o „kvazimytologii“ regionu). Název celého díla vznikl syntézou německého pojmenování pro Krušné hory (Erzgebirge) a substantiva das Herz, v překladu srdce (Erz zároveň znamená nejvyšší míru srdce, „arcisrdce“). Autor sám tlumočí název jako *Krušná srdce*. Neologismus vystihuje hluboké propojení duše a krajiny, vrostlost lidského srdce do místa pobývání, kde se po věky uskutečňuje život jeho společenství, rodiny a předků. Uhrančivé obrazy nyní vyliaděné krajiny evokují její syrový půvab i pochmurnost, v nichž všechno vypovídá o vyhoštěnosti, opuštěnosti a vyvrácenosti z kořenů. Krajina je však také zaplněna ději, příběhy a osudy, které autor vyvolává ze zapomnění a vrací je do míst, kam patří, kde se zrodily, žily a navěky zmizely. Zároveň nikdy

nezapomíná akcentovat protiklady přírody a drsného rurálního řádu, které existují vedle sebe, mnohdy se doplňují, protínají i střetávají. Fridrich provádí jakousi archeologii světa za světem, v pustých vesnicích, domech, kostelech, na hřbitovech, v reliéfu krajiny lidmi dříve kultivované a formované.

Celá sbírka se odvíjí od probouzení a vyvolávání dávno mrtvých, které autor přivádí k řeči. Z konzervativně ustanoveného a stmelového společenství mrtvých, živých a ještě nenarozených jsou v teritoriu Sudet k dispozici už jen zesnulí. Pramenem jsou především náhrobní nápisy a písemné památky: „*Jen zástup stinných, mrtvých převrací stránky rodových knih, do kterých kurenským písmem psal zrození dětí, významné dny ve vsi, svatby, křtiny, úmrtí.*“ (82) V textech inspirovaných náhrobními nápisy Fridrich vytváří jakousi variantu *Spoonriverské antologie* (1924) Edgarda Lee Masterse. Básně se skládají z titulu, jež tvoří přezdívka či jméno postavy, následují data narození a úmrtí a povolání. Řada úmrtí spadá do období 1914–1918, kdy byl všude vidět „*žlutý dráp války*“ (12) a skutečný hřbitov zahynuvších je rozptýlen po evropských bojištích. V krátkém monologu pak postava sumarizuje, koncentruje a bilancuje svůj pozemský život. Výpovědi postav jsou formulovány prostým, hovorovým jazykem, životaběh je zde ve stručných výrociích osekán až na kost a dřevě fundamentálních událostí, představujících kostru i esenci lidského života. V kusých sděleních se osobnější a emocionální tón ozývá jen v příznačném náznaku, život je převáděn na holá fakta, v nichž není místo na vysvětlování a rozvádění: „*Můj život? Mý trápení? / Po škole sem zůstala doma / a furt pracovala. // Pak sem si vzala svého muže, / měla s ním tři děti a starala se vo ně. / Vobyčejnej život vobyčejný ženský.*“ (61) Autor ale banalitu citované ukázky posunuje a proměňuje navazujícím monologem jejího bývalého manžela v dalším textu: „*Fany, / zůstanu vždy s tebou, / ve dne jako pes, / v noci jako vlk. / Krvavý, s duší, sám.*“ (62) Vytváří tak svorník tajemného, zastřeného a osudového vztahu a patrně příběhu velké lásky, pohřbené a zaváté v minulosti. Každá mikropovídka tak svým způsobem nechává vystoupit záhadě obsahu a smyslu obyčejného života, jehož určení a skrytý průběh je nenahlédnutelný – pod nánosy vnějších a všedních okolností však prosvítá touha, obětování, vášnivá láska.

Biografické mikropovídky, často exponované v ich-formě, ukazují kontury tvrdého údělu, jenž se skládal z práce, obstarávání živobytí, založení rodiny, zápasu o její zajištění, nemocí, úrazů, úpadku, neštěstí, ztrát, stárnutí a smrti. Lapidárnost, v níž je zahrnut a obsažen celý lidský život, vyjevuje jeho prostotu s principy dělnosti, rodinné pospolitosti i nutnosti obstát v nejrůznějších situacích („*Byly to špatný časy, ale člověk / musel ňák přežít*“, 34; „*náš život byl docela / drsnej, nikdy sme však nebrblali*“, 39; „*když člověka furt provází smůla, / často pochybuje vo bohu*“, 57). S výjimkou občasného povzdechnutí či mudrlantské průpovídky se zde skutečnost nereflektuje, neboť život postav není odvozený a zprostředkovaný, ale reálně prožívaný – osoby jsou se svou existencí plně ztotožněny a tvoří s ní jednotu.

Jejich řeč umožňuje pochopit, že přes jistou jednoduchost musel být každý z „mrtvejch“ nevyhnutelně silnou, často zvláštní či nezaměnitelnou individualitou, o čemž svědčí i jejich přezdívky, které samy o sobě nesou poetický příděch (Činčtgusta, Firnandštěfa, Raráčektonda, Tintonda, Tajchruda, Horní Kódl, Zimničnej, Černej Franta). Organickou součástí knihy jsou i ilustrace Waltera Buheho, pocházející ze třicátých let minulého století a připomínající dřevoryty, které hrdiny představují v jejich ostře řezané rázovitosti, jadrnosti a plnokrevném svérázu – do jejich sukovitých, vráskami zbrzděných tváří je vepsána zkušenost životních svízelí a strážní.

Krucíální místo zaujímá ve sbírce hřbitov, jenž je jedním ze středobodů venkovského vesmíru, kde všechny cesty končí. Odehrává se tu loučení s odcházejícími blízkými a zároveň opětovné shledávání v pouti k jejich hrobu a péči o něj, v modlitbách, vzpomínkách a myšlenkách. Hřbitov je místo spočinutí a výraz lidské kultury, která přijímá umírání, odchod a důstojné obřadné rozloučení jako přirozenou a podstatnou součást koloběhu života. Vyprovodit zesnulého znamená neponechat jej samotného, vřadit jej definitivně do rodové posloupnosti a souručenství člověka, krajiny a země. Se sceneriemi umírání a pohřbívání korespondují ve Fridrichově poezii i záběry přírody podzimní a zimní, která symbolizuje ubývání a zánik; krajina je tu osiřelá a holá, prostoupená sychravou nevlídností s permanentním doprovodem větru, deště a sněhu a stafáží černých vran. Ústřední barvou se stává černá, rituální barva smutku.

Země je důsledně zobrazována jako tvrdá a nehostinná, zmrzlá a kamenitá, s jejímž odporem a vzdorem se jedinec musí neustále potýkat, neboť nevdá nic zadarmo. Lidské charaktery se musí přizpůsobit jejím nárokům. Svět je zpravidla ponořen v tichu, které vyzařuje mlčenlivá příroda, jež oblévá i lidskou pospolitost a prosakuje jednotlivcem; slova a hlas znamenají pramálo či nic, účastenství i výraz se musí často obejít bez řeči, také umírání samo je bezhlesé: „*Ticho, tkalcovský stav, s nitkami spřažených životů. Ticho, tluče dutými zuby dětského srdce a vše v těchto několika chvilkách je nerozlučitelé, spjaté se vším, co nás doposud obklopuje. Život má snad tajemný, skrytý smysl. Usínáme vstoje, zakloněni, jako koně v stájích mlčení, šustivá smrtka v podestýlce jen bezbranně haraší.*“ (76) V tichu tu pramení i všeprostopující trudnomyslnost a těžkopádná pomalost až ochromenost, v níž se člověk vydává moci přírody a zákonům osudu. Pasivní a odevzdanou podobu nabývá i otupující pijáctví, jež nenavozuje opravdovou družnost a se svou občasnou hlučností je jen variantou zdrženlivé uzavřenosti a schoulení do sebe. Přesah oné nedůvěřivé uzamčenosti prezentují ve sbírce motivy vody a moře, které jsou nejen znamením plynoucího života, jeho neuchopitelnosti a nezadržitelnosti, ale také odkazem k možnosti překročení úzkých mezí (někteří promlouvající řeku i moře důvěrně poznali). Na řece a moři člověk opouští rodnou krajinu i svoje hranice a omezení, vstupuje do otevřeného světa, aby se posléze zase pokorně navrátil do svého domova.

Poslední část díla věnoval Fridrich pandemoniu Krušnohoří v revokaci dávného světa sudetské mytologie, pohádek, bajek a hrůzostrašných historek, které se rodí z krajiny a splývají s ní. Defilují zde bytosti a tvorové se zvukomalebnými a tajuplnými jmény (*Šrakakel, Hejman, Šetek, Kudibal, Felsen, Berggeist, Jermon, Hockauf, Zmek, Skřek, Krauman, Holzhunc*), skřítkové, revenanti, lesní duchové a příšery, vlkodlaci. Legendy o nich dotvářejí atmosféru pobytu člověka v krajině a budují přeludné území na hranici reality, imaginace a snu. Démoni a běsové jsou zemití a osamělí, někdy zlí a nevypočitatelní, rozpoznáváme v nich lidské vlastnosti v pokřiveném zrcadle. Jejich zjevování a střetávání s nimi se zpravidla odehrává v příšeří či ve tmě, v hájemství noci. Tma je magickým, nepodmaněným a nebezpečným kontinentem („*tma již domy obestírá, / slepá, divá, krutozřivá*“, 85), do něhož se nelze vydávat beztrestně a jenž vždy člověka nějak ohrožuje a poznamenává. Osvojení a poetizace sudetské mytologie kompletuje autorův svět, v němž zásvětí komunikuje s denním bytím a tvoří jeho opačnou či odvrácenou stranu.

Pro Fridrichův jazyk je typická hutná sevřenost a zkratkovitá strohost, do nichž vstupuje překvapivé pojmenování či lyrizující intermezzo. V expresionisticky laděných básních v próze, zachycujících „dech krajiny“, vyvolává vnitřní napětí pomocí rozjitřených obrazů osamocených stromů, putujících postav, ptáků, šedivých polí, děcka položeného do sněhu. Děň v krajině vystupuje jako odraz lidské duše, zasažené a zmatené intenzitou vizuálních podnětů; někdy se stává paralelou, metaforou či němou součástí dramatu, alegorií válečného běsnění: „*Náhle přilétá z okolních, prokrvavených stromů havraní pole. Do kyprých, oblých hřbetů a rybích ocasů noří své zobáky. Krhaví, tišší. Strnou v hluku křídel, poté s krákoráním odkrojí krajice hlíny a celé pole v nebi opět mizí.*“ (73)

V některých pasážích, či dokonce celých básních autor přirozeně uplatňuje němčinu, která posiluje „pravost“ textu, případně využívá míchání jazyků („*Zamrzá opět schonwaldský rybník. Wer ist vermisst, // Černý stín na schodech? Wann war ich wirklich echt?*“, 22; „*rovy jsou vzdálené, / zusammen slehneme?*“, 103), odkazující k byvšímu česko-německému obecenství, k nutnosti vracet se k minulosti společně (o to ostatně autor usiluje i dvojjazyčnými edicemi svých dalších básnických knih).

Pozornost, kterou Radek Fridrich obrátil k vrstvám minulosti českého prostoru, zavaleného zapomením, ustanovila svébytný básnický celek, který sugestivně odkryl a vyvolal k životu jednu méně známou tradici s její nadčasovou tíhou i všelidskou platností. Problematickým a tabuizovaným tématem Sudet se dlouho zabývala pouze próza (již dříve Jaroslav Durych a Vladimír Körner, v devadesátých letech Jan Šmíd či Václav Vokolek) V české poezii se Fridrichovi svou syrovostí, ale i vztahem k artefaktům venkovského prostoru a „pohřební“ tematikou blíží „venkovské“ texty Miloše Doležala a ve snovém zpřítomnění světa haličských Židů souzní i se sbírkou *Zápisník pana Pinkeho* (1991) Ewalda Murrera. Fridrichova faktura je poznamenána viděním krajiny v poezii Emila Juliše a částečně též autentickou dikcí děl z okruhu

Jiřího Koláře a Skupiny 42, od níž se však odlišuje vysokou stylizovaností některých textů; to jej vzdaluje i poetice Edgara Lee Masterse, s níž sdílí základní východisko básnického shrnutí lidského osudu formou rozvinutého pseudoepitafu.

Ukázka

Friedhof

(Petersberg)

Pohřební průvod putoval z vesnice
vzhůru ke hřbitovu.

Alej skláněla své hlavy, schlíplé
listí šustilo pod kroky smutečních hostí.

V zasutých ozimech se zmítal opilý smutek.
Friedhofský trylek v hrdle první vrány.

(7)

Vydání

Erzherz, Votobia, Olomouc 2002.

Reflexe

Jsou-li ve *Friedhofských krajinách* přítomny motivy pohanokřesťanské (s důrazem zejména na první část složeniny), zůstávají zejména v posledním oddíle sbírky – nazvaném „Erztod“ zbaveny svého křesťanského závoje. Osamění, samota a zmar jsou kořeněny vůní masa a chutí krve, kterou přináší erós [...] a thanatos [...]. Díky básníkovi však mrtví z hrobu vycházejí – a hovoří pro nás, o nás, s námi. Díky básníkovi, který si sice bere odjinud (jistě z Masterse, Koláře, Reynka a německých expresionistů), který však především objevuje vlastní řeč, svůj kraj a své téma.

Ivo Harák: „Zrození básníka“, *Host* 2003, č. 7 (recenzní příl., s. X).

Aby zdůraznil klasickou ražbu svých textů, zvolil si Fridrich zejména žánr básnického epitafu, svérázného náhrobního nápisu. Ten někdy působí jako dokumentární svědectví o životě konkrétního člověka (nejednou je proto text skoro setřen, nebývá příliš čitelný a báseň se pak stává sugestivním fragmentem), jindy se v něm setkáváme se sošnou zkratkou životního osudu. Právě tady básník nejmíc potvrdil své umění reliéfní podobizny, do níž vnáší jak stíny a odlesky dávného člověčího temperamentu, tak i patinu „obyčejného života“, ježž prožívali i lidé jiných národností – a pochopitelně i české.

Vladimír Novotný: „Próza a poezie na přelomu let 2002–2003“,
Český jazyk a literatura 2002/2003, č. 4, s. 197, 198.

Básnická tvorba Radka Fridricha ke mně promlouvá jednak svojí výrazovou strohostí, výstižnou zkratkovitostí a semknutostí, jednak autorským urputným cílením k ústřednímu tématu – vnitřní silou textu. Fridrichovy verše rozvíjejí od začátku moment sugestivní narace a mají jediný cíl, který nezastiňuje a nerozpouští zbytečná verbální diarrhoéa; svěst individuální vyprávění konkrétních lidí a konkrétní krajiny v jeden proud, ze kterého se ke konci knihy vynoří sám básník, respektive jeho pozice v nynějším čase a prostoru.

Radim Kopáč: „Syrový a tajemný život v kraji Erzherz“, *Tvar* 2003, č. 13, s. 22.

Erzherz se napájí ze silných zdrojů moderní české poezie, z Koláře, Juliše, Wernische, a nakonec i z jejich étosu. Řeč mrtvech ani jejich osudy nejsou úchylkou, jsou tím, co by mělo být normou. Bez otázek a hledání kontinuity s předky i vlastní historií ztrácí lidská bytost budoucnost. V duchu používání jednoho z původních těžažských významů v kraji Erzgebirge (Krušných hor) kutá Radek Fridrich na žíle, kde nemůže neslyšet tlukot lidských srdcí.

Břetislav Rychlík: „Z krajiny krušného srdce“, *Respekt* 2003, č. 19, s. 15.

Slovo autora

Začal jsem si vzpomínat, jak mi babička, která byla Němka ze Sokolovska, vyprávěla různé příběhy, a najednou jsem věděl, že ty příběhy jsou reálné, že tady v té krajině někde jsou. [...] Já neuvažuji o jednotlivých básních. Jediná báseň pro mě není svébytný, samostatný svět. Potřebuje kontext. Uvažuji minimálně v cyklech. Musím mít vždycky předem danou celkovou vizi knihy, protože bez ní bych sbírku prostě nenapsal.

„Němčina je pro mě dodnes tajemným jazykem z dětství...“

(rozhovor vedl Miroslav Balaščík), *Host* 2006, č. 9, s. 5, 7.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: R. Kopáč, *Tvar* 2003, č. 13; V. Novotný, *Český jazyk a literatura* 2002/2003, č. 4; B. Rychlík, *Respekt* 2003, č. 19; I. Harák, *Host* 2003, č. 7 (recenzní příl.).

Jiří Zizler

VÍT SLÍVA: BUBNOVÁNÍ NA SUDY

(2002)



Pro poezii Víta Slívy (* 1951) je typické střídání různých jazyků – meditativní reflexe, urputného slovního dobyteltví i krystalicky jemného a vroucného vzpomínání na idylu dětství. Vztah k rodovým kořenům a úmrtí rodičů tematicky určují zejména jeho sbírky *Volské oko* (1997), *Tanec v pochované base* (1998), *Grave* (2001), *Rodný hrob* (2004) a *Souvrať* (2007). Autor se tak vyprofiloval jako básník skutečnosti odcházející, ale i nepřetržitě navazující; básník se smyslem pro archetypální hodnoty rodiny, rodu, domova a krajiny (v jeho případě moravského Slezska). Určující je pro Slívu i neokázalý, ale přiznávaný a stále přítomný vztah

k Bohu, samorostlá víra, jež s Bohem stále počítá. Útěšná jistota víry a řádu splývá s jistotou tradice a s přitakáním místu religiozity v našem světě. Slívova metafyzika však vykazuje vždy zcela osobní, nezaměnitelně konkrétní povahu a mravní souvislosti i závazky. Bůh je objektem proseb, vzývání i pokání; nebe i peklo, spása i naděje mohou být hmatatelné i viditelné.

Sbírka *Bubnování na sudy* je věnována básníkům-lékařům Robertu Fajkusovi, Norbertu Holubovi a Petru Hrbáčovi, jakož i gymnáziu v Brně – Králově Poli (kde jmenovaní studovali a autor velkou část svého života učí). Uvnitř najdeme dedikace dalším literárním přátelům či vzorům – Vojtěchu Kučerovi, Bogdanu Trojakovi, Ludvíku Kunderovi, Vladimíru Holanovi. Přátelství patří k zásadním jistotám a hodnotám autorova srdce, společně s vrstvami paměti, řečí přírody a náboženskou vírou. Slíva pracuje s okruhem tradičních emblémů, symbolů a motivů (země, pole, stromy, hřbitov, zvony, sníh, ptáci, slunce, víno, srdce), kterým však dává hluboce prožívaný osobní smysl a jež jsou ve svém prapůvodním rozměru pevnou součástí jeho světa. Sám sebe představuje jako konkrétní bytost esenciálně vrostlou do krajiny, která je mu příslovečnou kolébkou i hrobem a je vždy výrazem či kontrapunktem duše. Pohled na živoucí tělo přírody, stávající se obrazem či předobrazem vnitřních dějů v člověku, je tedy vždy zrcadlovým odrazem, vyvolávajícím vědomí vlastní slabosti, dočasnosti, ohroženosti: „*měl bys teď vynést tvář do polí / a nechat ji roztrhat větrem.*“ (23) Lyrický subjekt se zde hlásí k onomu *venku*, neboť si uvědomuje, že je utvořen ze stejné látky jako přírodní svět, podrobuje se jeho zákonům a vyjadřuje mu plnou sounáležitost. Konfrontace s krajinou mu umožňuje dojít velkého oproštění, v němž

se vrací sám k sobě a svému určení, jež formuje básníkovu lidskou a duchovní tvář v neustálém setkávání, přijímání, oddávání se, oddalování, odmítání. V tomto procesu „tělo duši brání“ (19), a samozřejmě i naopak, iniciuje se nepřetržitý dialog (i polemický svár) duše a těla, vesnice a města, osamění a blízkosti, člověka a přírody. „Jazyk“ přírody překypuje náznaky a nápovědami, je plný tázání i nedořečeností: „*Ten malý, svrasklý, dohnědlý šípek – / Jak by mi něco – / Jako by ode mě – // Sníh všechno maže.*“ (42)

Autorův lyrický subjekt se nevyhýbá otevřenému demonstrování ega a silných emocí, jejichž součástí se také stává nostalgie i patos sblíživčího intimního dotyku a objetí („*Ještě že je se mnou žena, / ústy vlahá, duší čirá. / Řeč z ní zurčí, rozččěna*“, 45), přecházející někdy až v měkký, (sebe)dojmavě plačtivý sentiment („*Sedím v zahradní restauraci u sklínky piva / a přes slzy vidím, jak mým dospělým synům / roztáčeji kolo štěstí. / Nechce se mi věřit, že už nejsou děti / a že se mé hrkavé srdce / za chvíli zastaví*“, 15). Tato nostalgie je ovšem rámována cudností a určitou tajnosnubností a permanentním zasvěčováním dosud nevinného a neznalého dětství do života („*Kéž by zase byla krutá zima, / a neptala se, co jsi zač! / Ve vzpomínkách tiše hřímá / tamten sníh a tamten pláč*“, 30). Dětství ve Slívově poezii získává podobu sladce idylické enklávy, je to čas „*sněžného chlapeckého stesku po mučivém muži*“ (30), čas touhy po dozrání a dospělosti a zároveň doba „*medvěda štěstí*“, kdy dítě obklopuje blažená nevědomost: „*Nevíš, že na lásku je tě ještě moc / ani že je tě ještě málo do hrobu.*“ (20) K dětství patří i puzení jej opustit a překonat, vyvléknout se z jeho omezení a proniknout do tajemného světa neznámého a nepoznaného, i s nebezpečím zklamání a ořesu („*[...] dítě / hledící s děsem na svoji nahotu, / když tělo chce poprvé láskou smrt vidět*“, 38). A dětství je také pramenem lidské role ve společenství, zdrojem, z něhož vzniká a o něž se opírá láska a všechny původní a jedinečné lidské city. Slívův reliéf dotváří i specifický laskavý humor, například v básni *Svatý obrázek* o knězi řítícím se na bohoslužby motocyklem veteránem: „*Mladý kaplan, modernista, není pokrokář: / z kopečka ubere – dn dn – dnd – / a zase ve válci rozpálí svatozář: / Tři čtvrtě na sedm! // Andělskou rychlostí uštknut jak zmijí, / šumí si vzduchem na služby Boží. / Už se vydýchá v sakristii, / jen ještě párkrát stroj v zatáčce složí.*“ (31)

Básník předznamenal svou knihu verši zobrazujícími fatální přitažlivost: „*Můra, když vidí světlo, / letí a uhoří v něm. / Člověk na to zděšeně hledí, // a nadále doufá, / že miluje.*“ (9) Motivy mūr a jiného podivuhodného hmyzu se objevují i v dalších básních – představují ono nesrozumitelné, spodní a odvrácené, nesou v sobě něco znepokojivého, dráždivého, pokušitelského, zdánlivě člověku vzdáleného, ale přece nějak jinotajně blízkého. Lyrický subjekt s tímto neznámým „poslem ze tmy“ marně zkouší vyjednávat a dát mu výhost: „*Otevřu okno, jako když zařvu: / Tam je tvé světlo, tam je tvůj žár! / Ani se nehneš, jsme přece pár. / Pak už to okno zavřu.*“ (52) Také člověk jakoby byl přitahován zdrojem, v němž může uhořet

a rozplynout se. Záhubný plamen však také odkazuje k plnosti života a jeho žáru, v němž se bytost kalí a pak i roztavuje – „hořící“ bytí stravuje, představuje zmar, ale i naplnění údělu.

Paměť zaujímá v Slívově dostředivé poezii úlohu centra, z něhož všechno vychází a zase se do něj vrací jako do nejcennější pokladnice lidského existování. Subjektu také umožňuje sebepřekročení (někdy nezáměrné a nevědomé), neboť svou aktivitou neustále vstupuje do mysli ostatních, kde se odehrává jeho další život: „*Tiše se vtiskáme do jiných pamětí, / aniž to chceme. / Ležíme tam, jako odkazy v závěti, / do smrti němé.*“ (18) Stopy času jsou nepřehlédnutelné, zdá se, že člověk se nakonec skládá jen z paměti, která garantuje jeho kontinuitu a vazby rodinné, rodové, kmenové, jazykové, kulturní – pouto spojení s těmi, kteří tu byli před námi, je pevné a nedá se z něj vyvázat. Čas zároveň zůstává záhadou, jejíž rozřešení není v lidské moci ani kompetenci: „*Čas šplíchá z nebe jak z demižonu / přes trychtýř našich životů – kdovíkam.*“ (41) Paměť je tedy neodmyslitelně spojena s láskou, vytváří lidskou totožnost, integruje jedince do obecnější pospolitosti i užšího společenství. Její transpersonální charakter očisťuje, zároveň však nic nebude zapomenuto, všechny události jednou znova vytanou a budou osvětleny přímým a nezprostředkovatelným vztahem k Bohu. Paměť je tak darem, který utváří člověka, je zdrojem emocí, nostalgie, smutku, radosti, obohacuje a posiluje, zároveň před něj klade i mravní imperativ a nutnost obsah svojí paměti přijmout, unést a vyrovnat se s ní.

Všudy přítomnou hybnou silou je ve Slívově lyrice náboženské citění. Duchovnost zde oživuje hmotu, ale zároveň je hmota fundamentem a východiskem lidského přebývání ve světě. Ve všech proměnách, dějích a akcích se projevuje úběžník stálý, neměnný a scelující – Bůh. V básníkově pojetí se vše vrací k prazákla-
du „ticha“ a „kolébce“. Jeho Bůh je „doslovný“, tedy také dobrácký, spolehlivý, blízký, útěšný, jistý. Pomáhá dosahovat pokoru, prostotu, čistotu, průzračnost, tedy kvality a hodnoty, jež o něm zároveň svědčí a ukazují k němu. Víra člověka otevírá nejen útěše, ale i bolesti a zklamání, umožňuje mu nechat se jimi vést a učit, dosáhnout smíření, vyrovnanosti a odvahy být připraven podvolit se boží vůli. Bůh je v autorově pojetí přirozenou součástí života, je v něm obsažen tak bezprostředně, že ani není nutno jej hledat. Stává se všemocným činitelem, němým svědkem i věčnou otázkou a tajemstvím: „*A kůň mě vleče závějemí, / mrtvolu z hor. / Bůh plnou lopatou přihazuje, / jako by měl zase tvořit.*“ (44) Časté obrazy sněhu souzní s myšlenkou Bohuslava Reynka, že sníh je důkazem boží existence. Pro lyrický subjekt platí, že „*hvězdy jsou daleko, nebe blízko*“ (49). Bez „nebe“, všeho transcendentálního a vztahujícího se k nitru, duši a duchu, nelze život chápat ani žít, „*hvězdy*“ – zástupný symbol kosmu, nekonečna, potažmo snad i poznání a vědy – zůstávají v této souvislosti v pozadí. Ve srovnání s nebem se i „svět“ jeví jako „*nic než pouhé tam*“ (53). Bůh zůstává vždy „nedaleko“, stává se

přirozenou součástí našeho živobytí, které poskytuje i oživuje. Podle situace či lidského nastavení se buď skrývá, nebo je zřetelně rozpoznatelný, důvěrně známý, přítomný i v tichu a mlčení, provázející člověka životaběhem až po jeho závěr: „A Bůh? / Klepe na rakev. / Nechce nazpátek dluh. / Musí jen smotat nit cév.“ (13) Jeho právo na lidský život je předpokládáno a uznáváno, jen občas zazní jemně vyčítavé tázání po lidském místě a „budoucnosti“ v eschatologii: „Víš aspoň on, kam se podějí / tichostí hvězdných věrů, / až plamen zhasne a potmě doznějí / šramoty písmen na papíru?“ (53) Bůh je také svědkem niterného sebezpytu, pokušení i onoho divokého, leckdy násilného a znásilňujícího zápasu duše a těla, ducha a mohutné, extatické síly přírody, jehož výsledkem sice může být poklesek a hřích, ale nikoli náboženská vlažnost, lhostejnost, či dokonce zápor. Samotná erotika se vždy druzí a propojuje se sexem a smrtí, jako například v závěrečné a do jisté míry erbovní básni sbírky: „Bradou nám trhá kozlí zpě-e-ev, / v šourku se varlata vrtí. / Slyšíme při tom píseň svých stře-e-ev, / o tom, jak smrdíme smrtí. // Bože, ó Bože, ó Bože-e-e! / Dej ulehnout v listí s podzime-em. / O šutr nabrus své milostné nože / a vem si nás k sobě, ve-e-e-em!“ (57) I sám vesmír se jeví eroticky („A hvězdy se vrtí v klíně tmy dál“, 54); erós tvoří, ale i vše vyostřuje, člověk se pod jeho vlivem a v jeho víru pohybuje na jakési hraně či hranici. Slívův Bůh je ale též Bohem dětí, starců a opilců, pochopitelně i básníků; autorova víra je aktem pokory a lítosti, které jsou samy o sobě daleko podstatnějším jazykem náboženství než jakékoli abstraktní spekulace.

Autorova faktura pracuje často s dramaticky vypjatými protiklady, střety něhy a surovosti, plesání a kleteb, modlitby a zaklínání; naturalistická syrovost sousedí s velebnou harmonií. K Slívově mámě slovní magii patří gnómické věštby i ortely, sugestivní skřípoty i aliterace („odkudsi šustí a škrabe“, 50; „vilné víno vlhčí“, 54), básnickou krajinu vytváří a dotváří bohatá škála zvuků („klap klap klap klap“, 25; „klapaje kopýtky“, 36; „klam – klam – klam“, 41). Obrazy často naznačují abstraktní pohyb, pokusy procházet do jiných prostorů a (ne)možností („včerejškem praskat v zítra“, 18, „sebou se přece nevyjásám“, 19). Ve Slívově poezii se rým stává jakýmsi dechem básně, autor střídá všechny druhy rýmu (občas využívá zklamané očekávání) i vnitřní rýmy, kdy si slovo hledá souzvuk napříč básní. Každý výraz je vhodný k rýmu, vytváří velmi neobvyklé, někdy až dryáčnické, avšak velmi silné rýmové dvojice (*staromládenecky – pecky, ptáci – kontemplaci, zmijí – sakristii, zvon – bombardón, štrůdlu – kudlu, dn – dn – dn – sedm*). Často nahrazuje rým výraznou zvukovou korespondencí (*kraj – král, věčnost – rošt, intonace – vracet, modrá – odral*). Práce se zvukem ve Slívově pojetí dokladuje relativitu vzdáleností, které dokáže sklenout jeho až barokní vypjatost a citová naléhavost.

Tato poezie se svým zaměřením a duchem inspiruje tvorbou klasiků Bohuslava Reynka a Jana Skácela – zejména v pohledu na přetrvávající i neustále se proměňující krajinu, velebnou i posvěcenou, nositelku životodárných hodnot; přibližuje

se jim i důrazem na poselství a tajemství rodu. Slovní magií plnou zaříkadel, kleteb a zvukomalebného jiskření tíhne Slíva i k básnické faktuře Karla Šiktance. Formální vykrouženost a motivickým okruhem tradiční spirituality se vztahuje k prvním dvěma sbírkám mladšího Martina Stöhra, inklinací k hutné i rafinované prostotě k Bogdanu Trojakovi a též svým brněnským souputníkům Robertu Fajkusovi a Vojtěchu Kučerovi. Neokázalou religiózností, žasnoucím i vědomým naivismem stojí poblíž básnické dikce Jaromíra Zelenky.

Ukázka

Štědrý den ve vlaku

Vojtěchu Kučerovi

Krom bíločerných sněhů – stromů
má už krajina
jenom okr trav.
Na vánoce jede domů.
Duch si vzpomíná,
jak byl kdysi zdráv.

Venku slunko hryže jmelí,
lojná sýkora
ozobává knot.
Svatopostně nechumelí.
Soumrak krákorá
z havranů jak z not.

Bezcílná a sáhodlouhá
bývá zimní noc
staré koroptve.
Vlakovlace skřípe touha
nemít toho moc,
co je jenom tvé.

(22)

Vydání

Bubnování na sudy, Weles, Vendryně 2002. Těž in: *Boudní muzika*, Host, Brno 2006.

Ceny

Magnesia Litera za poezii, 2003.

Cena Nadace Českého literárního fondu, 2003.

Reflexe

Vít Slíva je básníkem toho, co odchází. Číst ho znamená slyšet ozvěnu zmizelého, zachytit poslední stíny toho, o čem snad už ani nevíme, že bylo navždy ztraceno. [...] Vít Slíva prohrává boj o svůj svět a je to zvláštní pohled. Pohled na něco, co v nás nikdy nebylo a přesto je to důvěrně známé.

Štefan Švec: „Utržené kotvy“, *Právo* 7. 11. 2002 (příl. *Salon*, s. 2).

Autor přitahuje „génus noci“. Je fascinován jejím tichem, imaginativní hrou se skutečností. Noc je dobou, kdy se rodí myšlenky „*jak klikatý let netopyra*“. Nabízí množství různých perspektiv, průhledů či zorných úhlů. Proto se stává nevyčerpateľným zdrojem inspirace, zdůvěrněním, ale i samotou. A není to vždy, řečeno s Jiřím Pištorou, samota – dar. Noc ovšem dokáže také s velkou naléhavostí vracet momenty dětství nezatížené „dočasností“, pomůže vytvořit jakýsi „útěšný azyl“.

Miroslav Chocholatý: „Hvězdy jsou daleko, nebe blízko...“, *Host* 2003, č. 2 (recenzní příl., s. XV).

Slívův obraz v této sbírce častěji ulpívá na věcech, které se jeví jako banální. Básnický hlas je ovšem vnímá jako cosi nesamozřejmého, jako prostor, ze kterého se rodí ničím neiritující, naopak jakousi skrytou katarzí naplněný patos. [...] Slíva vytváří obrazy především díky tomu, že básnickou redukcí spojuje několik obrazů a témat do jednoho slovního spojení. Tak „*krhavé srdce*“ není pouhým epitetem, je velmi naléhavou výzvou, která odkazuje ke konečnosti našeho bytování v tomto světě.

Jakub Chrobák: „A Bůh? Klepe na rakev“, *Tvar* 2003, č. 6, s. 2.

Vít Slíva je básníkem tvrdým. Tvrdým k sobě i ostatním. Rány po jeho úderech štípou potem. Bedňáci dávno uklízejí jeviště. Tělo však podupává. Nadále potřebuje pohyb. Stejně nutně jako ranní vyprošťovák.

Vojtěch Kučera: „Vít Slíva, Bubnování na sudy“, *Weles*, č. 15-16, s. 108.

Slívova religiozita je telurická. Bůh je bohem potop a požárů, spíše Bohem minulosti než dospělého věku; ve chvíli, kdy je „blíž“, je lyrik už v „kdysi“. [...] Slívova poezie nesměřuje k náboženské exaltaci nebo otupení, směřuje k tomuto světu: bytí nechápe eschatologicky, ale právě teluricky.

Milan Exner: „V tichosti rýmů zrají slova“, *Aluze* 2002, č. 3, s. 105, 106.

Slovo autora

Ano, *vnímat přítomnost jako užž minulou*: také tak lze mít „vědomí uplývajícího času“, a možná i, dovedeme-li to do důsledků, „vědomí smrti“. Zároveň však nic neuplývá, *všechno, co bylo, jest, jest* jedna veliká a stále větší (slouží-li ovšem paměť) Arkádie dětství.

„Málem mě na tom hřbitově zamkli!“ (rozhovor vedla redakce), *Host* 1997, č. 5, s. 9.

Vraťme se ještě do první půle devadesátých let. V čem byla tato doba pro tebe, jako básníka, jiná? Změnila se nějak tvoje témata? Poetika?

Poetika se změnila tím, že jsem začal psát převážně vázané verše. A tematika... Jako by odkudsi z hloubky vyvěřely motivy náboženské a jsou teď pro mě hodně důležité. Byly v mých básních občas už za komunistů, ale jen skrytě, v jinotajích a náznacích. A vedle toho a v kontrastu s tím se objevují motivy sexuální; poměrně často sahám k výrazům silně expresivním až vulgárním...

„Cvičila se mnou magická přitažlivost tištěného slova...“
(rozhovor vedl Miroslav Balaščík), *Host* 2006, č. 3, s. 7.

Bibliografie ohlasů

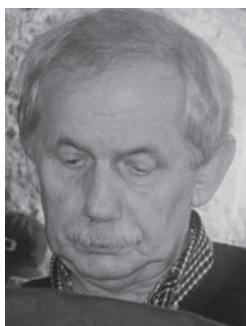
STUDIE: J. Trávníček, *Host* 2003, č. 1, s. 13–14.

RECENZE: Š. Švec, *Právo* 7. 11. 2002 (příl. *Salon*); M. Exner, *Aluze* 2002, č. 3; V. Kučera, *Weles* 2002, č. 15; A. Blažejovská, *Týdeník Rozhlas* 2003, č. 17; M. Chocholatý, *Host* 2003, č. 2; R. Kopáč, *Právo* 2. 5. 2003; J. Grombří, *Texty* 2003, č. 29; J. Chrobák, *Tvar* 2003, č. 6.

Jiří Zizler

MILOSLAV TOPINKA: TRHLINA

(2002)



Miloslav Topinka (* 1945) vstoupil do proudu české experimentální poezie výraznými sbírkami *Utopír* (1969) a *Kryší hnízdo* (1970, náklad zničen; 1991), v nichž se představil jako hledač „zářečí“, tedy jazyka pohybujícího se na hraně svých možností. Báseň v jeho pojetí usilovala o dispozici stát se skutečným „obydlím“, místem, kde se zhmotňují nejvnitřnější tužby, potřeby a možnosti; řeč v takovém pojetí byla nejen hrou, ale též látkou a stvořitelkou nového světa i způsobem jeho obývání. Topinkova poezie vznikala vždy v těsné souvislosti s teoretickým uvažováním o literatuře a spřízněným výtvarným uměním. Už v *Kryším hnízdě* (jež věnoval výtvarnému teoretikovi Jindřichu Chalupeckému) se Topinka stává „geometrem“ nové poetiky – text je velmi expresivně strukturován, sbírka experimentuje s umístěním veršů a slov na stránce a obsahuje i stylizované náčrty prostoru a věcí. Svoje esejistické texty vydal roku 2006 v souboru *Hadí kámen*, který není pouze komplementem autorovy básnické tvorby, ale jejím zdůvodněním, výkladem a rozvíjením programových východisek. O aktu tvorby a okamžiku zrodu básnické řeči tu Topinka píše: „[...] Z tohoto místa vnímáš veškerou skutečnost v její jednotě: pohyb hvězd, uspořádání okvětních plátků, dějiny člověka i jednotlivých civilizací, lásku i vesmír v jeho proměnách. Je to právě ten okamžik proměny, kdy slovo se stává tělem a tělo slovem, hmota energií, světlem. Z tohoto místa se náhle odhaluje celý vesmír, prostor a čas, stejně jako láska, život a smrt se slévají v tomto světle.“¹³⁸ Naplněním autorových intencí a představ je i sbírka *Trhlina*, která jeho ideové fundamenty ztvárňuje neobyčejně koncentrovaným způsobem.

Dílo charakterizuje velká propracovanost grafické a výtvarné stránky, která z něj činí unikátní bibliofilii: knihu ve spolupráci s autorem připravili Vladislav Zadrobílek a Martin Stejskal. Topinka se zde pokouší o uskutečnění až jakéhosi „Gesamtkunstwerku“, v němž na čtenáře působí synergie textu, papíru, typografie, fotografií, ilustrací; zároveň kniha obsahuje průzory mezi stránkami, vykrojené otvory a fólie, tedy i zvláštní haptické kvality. Celek tak působí nejen jako literární dílo, ale také jako

¹³⁸ Topinka, Miloslav: *Hadí kámen*, Brno 2006, s. 39–40.

výtvarný artefakt, přičemž obě složky jsou neoddělitelné. Záměrem je dosáhnout co největší komplexity, paralelismu, prolnutí textu do jeho výtvarného ztělesnění, kdy se řeč a vizualita navzájem podporují a zrcadlově odrážejí. Součástí knihy je mnoho fotografií, vysoce estetizovaných, někdy i stylizovaných: jde o snímky galaxií, modely černých děr v hlubokém vesmíru, obrazy stromů či písečných přesypů evokujících tvary ženského těla, záběry lávových polí, vodních vírů, tektonických poruch, himálajských velehor, země po zemětřesení, ostrovů v moři (tj. „*děr v hladině*“), průzory v papíru vytvářejí iluzi oblohy („*skvrny modři*“) či písku.

Objekty ukazují k podivuhodnému charakteru prostoru a krajiny, který jakoby v sobě zahrnoval potřebu i nutnost existence pozorovatele, jenž je obdařen schopností citlivě je nazírat i spatřit a rozpoznat v nich svou vlastní podstatu, jakož i zdroj a esenci poezie. Člověk je výsledkem vesmírných procesů, zrodil se doslova z prachu hvězd a on jediný dokáže vesmír (i přírodu samotnou) reflektovat nejen ohledně jeho fyzikální a biochemické podstaty, ale i jako jedinečnou, inspirující a fascinující krásu. Krása a poezie nepředstavují tedy nic umělého, ale vycházejí z nehlubších struktur přírody, už v nich je zašifrován poetický řád a básník jej prostřednictvím řeči odhaluje a artikuluje. Ostré kontrasty a názorné příklady zprostředkovávají dvojice portrétních fotografií: první zachycuje mladičkého Arthura Rimbauda v Paříži a posléze zralého Rimbauda v africkém Hararu, druhá horolezce Hermanna Buhla před a po výstupu na Nanga Parbat (další foto dokumentuje místo jeho tragického úmrtí); fyziognomie vydávají svědectví o úplné a bytostné proměně jedince, který se vlivem esenciálních zážitků transformoval v jinou bytost.

Topinkův výraz je bohatý a mnohotvárný, zahrnuje rytmizované říkanky, insitní rýmovačky, nápodobu zvukomalebné „ptačí řeči“, filozofující reflexe; organizace jazykových prostředků se řídí zásadou, že do jazyka může vstoupit vše, co je skutečně k dispozici; v Topinkově „zářečí“ tak nalézají uplatnění slova i zvuky, křik i zpěv, sípání i koktání, jazyková torza. Báseň se vynořuje z prázdnoty, avšak už je nějak připravená vesmírem slov, zvuků a spojení, tezaurovaných kulturou i přírodou. Proud jazyka je třeba uvolnit místo a nijak mu nebránit („*Já nic nedělám / Jiní dělají, / přeče / jazyk nemají*“, 13). Kontext je přitom přeladován častými střihy a přesmyky mezi různými režimy řeči. Jazykové zaklínání a čarování střídá volný lyrický tok, prozaizovaný text, reflexe principů poezie i koláž citátů. V horní části stránky se objevují části či náznaky intimního dialogu – základní lidské spojnice –, který nikdy není jen prostým sdělováním, ale především emocí, vytržením, segmentem příběhu, pohybem k někomu a něčemu: „– *Pojď sem, pojď / přijdeš, určitě přijdeš?* / – *Ano. Přijdu brzy.*“ (54) Zejména v první části sbírky navazuje Topinka na poetiku předchozích sbírek, blízkou zaříkávadlům se silným vnitřním rytmem a napětím, ale v dalších částech přichází ke slovu větší sevřenost, zintimnění, usebraná reflexivita.

Autorova lyrika vychází z postoje, že báseň nepotřebuje ohledávat, zkoumat či konstruovat jakékoli „vnější“ tajemství: kýžené tajemství totiž vzniká a je obsaženo

už v jazyce samotném, v jeho „zaumu“. Platí, že „řeč se teprve tvoří / Z pěny prázdna, z pěny prostoru. Víří / Na samém dně prostoru zajímavý dech, / tlumené, sotva znatelné chvění“ (80). Jazyk se chová jako živý organismus, jehož postavení je dvojlomné: vyrůstá ze světa, ale nové světy neustále vytváří. Topinka báseň ustanovuje jako „jazykovou událost“, v níž se rodí zvukové korespondence, echa a magnetismy, které si objednává a vynucuje sama řeč; básník se do ní musí vrhnout a sestoupit až do nejposlednějších projevů a záchvěvů: „Nabídnout vše, co mám / šepot, hučení, bušení, bručení, brumlání, mumlání, / úder hromu, příliv, odliv, mořskou pěnu, hvězdný vír –“ (56) Tato poezie nepočítá se striktním dualismem – do popředí v ní vystupuje syntéza psychického a somatického, výraz není možný bez tělesné iniciace a aktivity: „Do úst dám prsty. / Ústa na tři prsty. Pálí to / vím, / jsou tedy moje.“ (10) Prostřednictvím řeči těla se subjekt pohybuje ve vesmíru, dotýká se věcí a ohmatává je, proměňuje je a je proměňován. Topinkovo pojetí řeči jako skutečnosti, která konstituuje člověka v jeho lidskosti a zakládá jeho kulturu, je blízké fenomenologii a existencialismu, zvláště heideggerovskému pohledu na řeč jako onu „světlinu bytí“, v níž se rozevírá zřejmost světa. Řeč sama – nikoli člověk – mluví; básník je schopen pobývat v řeči, která jej sama povolává, a nalézat tak zapomenutou pravdu bytí. Tato jinořeč je pro autora zejména spojováním s pradávným, mytickým, zapomenutým jazykem lidstva.

Řeč je u Topinky vždy neoddělitelně propojena se zvukem, světlem, prostorem, prázdňem, vesmírem. Všechny tyto pojmy jsou obtížně uchopitelné a pochopitelné, ale zároveň reálně působící a základní pro lidské bytí. Zvuk i světlo strukturují prostor, poezie jej rozevírá a zachycuje jeho vznikání i zanikání, růst i rozpad. Řeč se zrodila na půdě těchto fyzikálních jevů a musí se snažit na ně dosáhnout, ba je přesáhnout – proto je cílem poezie vytvoření takové senzitivity, která dokáže odstranit, odsunout, prorazit všechny překážky, „skleněné stěny“ mezi člověkem a pravou skutečností. Řeč přivádí člověka k sobě samému, vzniká v těle („Do úst dám prsty. Ústa na tři prsty. Pálí to / vím, jsou tedy moje“, 10) Vzory a doklady úspěchu takového přístupu jsou zde osobnosti „mučedníků poezie“ Gérarda de Nerval, Arthura Rimbauda a Velemira Chlebnikova, jež Topinka zabírá v dynamických biografizujících scénách – poezie a život se v jejich osudech stává jedinou a jedolitou koncepcí. Svými absolutními nároky na jazykové funkce se Topinka blíží až jakési originální poetické teologii či hermetice.

Do tohoto kontextu je zapuštěna i Topinkova teorie „trhliny“ a jejích variant, jimiž může být „škvíra, štěrbina, skulina, mezera, díra, otvor, průnik, průchod“ (64). Trhlina ve věcech a jevech umožňuje vnímání reality a genezi realit nových – vesmír je trhlinou v prázdnotě, poezie trhlinou v tichu, tok řeči vzniká v trhlině úst. Trhlina vypovídá o dezintegraci, rozpadání, hroucení, oddělování, rozlamování. Umožňuje pronikání či průhled do něčeho inertního, celistvého, neprostupného. Vzniká v důsledku násilí, působení času nebo samovolného rozevření. Poezie hledá trhlinu, aby vstoupila do neznáma a způsobila rozsvětlení, osvětlení, dotkla se něčeho zapovězeného

a neprobádaného, atakovala pomyslné hranice a limity prostoru, těla, řeči, aby tyto hranice a meze rozmývala a poukazovala na jejich neskutečnost a fiktivnost. Často jde o trhlínu v prázdnu, z něhož všechno vychází a zase se do něj vrací: „*Ptám-li se, odkud se vzala poezie, z čeho vychází, tak jediné z toho napětí, z těch letmých dotyků prázdna.*“ (34) Trhlina je cestou k Bohu, podstatě přírody, srdci vesmíru i času. Tyto trhlíny Topinka stále tematizuje a obkružuje: „*Trhlina mezi životem a smrtí. / Trhlina ve tmě. / Trhlina / mezera v paměti. / Řeč trhlinou v mlčení. / Trhlina / průnik v řeči. / Světlo, nic, prázdno.*“ (66) I grafika veršů pracuje s prolukou, v níž se dostává ke slovu prázdny prostor, umožňující genezi významů. Jako by básníci subjekt chtěl projít skrz řeč, do absolutna. Poezie vzniká ze světla, světlo sama vytváří, sám člověk směřuje ke světlu, stává se světelnou bytostí: „*Přeléváš světlo z dlaně do dlaně, jemně, něžně. / Proudí ti prsty, ústy. Jiskří. Prýští z tvých prsů. / Naráží mi na čelo, na spánky, tlačí na klíční kosti. / Mám plná ústa světla. K zalknutí. Už ano, / ale ještě ne.*“ (53)

Do Topinkovy poezie také vstupují inspirace a vlivy současných fyzikálních a astronomických vědeckých poznatků a ústí v jakousi básnickou kosmogonii. Fyzikální teorie ve světle poezie mohou být nazírány jako velké metafory či alegorie, jejich velké odpovědi a koncepce zasahují svou sugestivitou, která může dobře konkurovat básnické obrazotvornosti a imaginaci. Autora uchvacuje fenomén „černé díry“, která je propustná toliko jednosměrně – po přiblížení entity a jejího vstupu dovnitř se nelze dostat zpátky. Pro některé z kosmických událostí hledá analogii ve svém prožívání a jazyce: „*Cítím v sobě obrovský vír, tělo se mi smrštuje a vzápětí rozpíná, ústa se otevírají jako při výkřiku, v uších šumí. Oči se na okamžik přimhuňují a hned zase široce rozevírají. Nohy těžknou. Dýchám stále rychleji, každé nadechnutí se zařezává do plic jako prudká smršť. [...] Všude strašný žár. Tělo je průsvitné, prsty světélkují, přeskakují mezi nimi nafialovělé jiskry. A pak se najednou všechno slévá, prolíná. [...] Cítím, jak začínám zářit. Světlo se prodírá mrazivým prostorem. Až to křupe. Tma ustupuje, zavíjí se. Ptáci se probouzejí.*“ (84) Pasáž může být analogií kosmických procesů, extaticky prožívaného dění, které připomíná „peak experience“ mystického prožitku či drogou změněného vědomí – jeho závěrem je však přimknutí se k přírodě, které zároveň může symbolizovat volnost a překonání zemské tíže. Ve vůli svinout do sebe a obsáhnout dějiny vesmíru se objevuje i ozvěna východního, zenového či taoistického, myšlení.

Poezie Miloslava Topinky navazuje na linii slovní magie ve světové a české literatuře: kromě vlivů vyvěrajících z fascinace moderním, epochálně přelomovým přístupem k jazyku a roli básníka (Arthur Rimbaud, autoři skupiny Vysoká hra) rozpoznáváme ovlivnění a inspiraci jazykovou kreativitou Josefa Palivce a jeho odvahou k básnické novořeči. Připomene se i Věra Linhartová se svým sklonem k hledání „trhlíny v řeči“, prajazyka a energie slova nebo *Thanatea* (1968) Ivana Diviše, založená v sugestivitě rozbíjeného a znovu rehabilitovaného jazyka. Topinkova lyrika je obtížně představitelná bez grafického a optického novátorství konkrétní poezie šedesátých let, zvláště

u Emila Juliše. Afinitu k Topinkovi vykazuje také tvorba Petra Kabeše, zejména důrazem na tvarový experiment. Prací s volně těkajícími jazykovými segmenty upomene i na část díla o mnoho mladšího Jaromíra Typlta.

Ukázka

Když se rozednívá, vycházíš.
 Plašíš tmu. Probouzím se, procítám.
 Do světla. Ptáci vylétají z hnízd,
 Křídly víří vzduch. Obloha se trhá.
 Z trhliny, štěrbinou proniká světlo.
 Prolíná, prostupuje až do morku kostí.
 Víří vítr, dotýká se mých očí. Dech
 Už je vláčný, boří se v dlaních.
 Moře se rozlévá, vlny přepadají.
 Do světla.

(31)

PÁD DO ČERNÉ DÍRY

/hlavou napřed/

Hlava je přitahována mnohem silněji než tělo, to zase
 víc než nohy. Doslova tě to vcucává.
 Tělo se napíná, protahuje, jako když jsi za odlivu
 vtahován do moře.
 Svírá to, drtí. Ještě záblesk světla, jež krouží
 kolem díry.

Prostor a čas se bortí jak skořápka.

(92)

Vydání

Trhlina, Trigon, Praha 2002.

Ceny

Cena Jaroslava Seiferta, 2003.

Reflexe

Topinkův výběr jazykových prostředků v průběhu knihy směřuje k rostoucí průhlednosti. Výchozí husté kombinace disparátních jazyků – jazyka úsloví a pranostiky, jazyka návodu k použití a jazyka heslovitých scénických poznámek, které rozestavují a přeskupují kulisy kosmických scenerií – splývají ještě šepotem intimních dialogů, ale výsledek je transparentní

[...] stříbřitá slitina subtilního vyjadřování, ztišeného abstrakty: právě tak je text zapuštěn do úhrnu multimediální knihy. V ní je báseň sice vůdčí, ale přece jen jednou ze složek.

Miroslav Červenka: „Trhlina a světlo“, *Host* 2003, č. 6, s. 25.

Trhlina tedy v této fenomenologii neznamená nedokonalost, porušenost, kaz, vadu, vůbec cokoli negativního, ale spíše naopak: je jakousi fundamentální kategorií, univerzálií, médiem přesahu.

Rudolf Matys: „Trhliny v prostoru, těle i řeči...“, *Host* 2003, č. 6, s. 27.

Trhlina je průchodem, „základní zkušeností“, podobnou té Daumalově. Poezie jako záznam, dokument „nových rozloh ducha“, citlivosti, smyslového vnímání – vypjatého k nejzazší možné hranici. Poezie jako svědectví o zkušenosti, v níž tělo splývá s prostorem, až se samo stává beztvarem skvrnou, vírem, prázdným místem, trhlinou. Vše je tu v pohybu, tlacích, naléhání, napětí, ve vzájemném pronikání.

Marie Langerová: „Trhlinou“, *Literární noviny* 2003, č. 21, s. 8.

Nebezpečí „vysoké hry“ rozehrává Topinka jen v náznacích, svět kolem a příchod věcí skrz trhliny rozebírá pouze do okamžiku, kdy jsme sami schopni nahlédnout as propadnout. [...] A tak se my stáváme sami o sobě trhlinami, jsme jimi a jsme sami dvěma do světů velkého světa, do světů Makro, skrze nás Mikro. Protože vše souvisí se vším, tak ani zánik není ničím jiným než otvorem.

Michal Jareš: „Skrz“, *Tvar* 2003, č. 13, s. 23.

Vnímající se do vnímaného „vepisuje“: i tu jde vlastně o rozpuštění hranic mezi prostory, ať jsou to naše mysl a těla, řeč, jednotlivé umělecké a vědní obory, subjekty a objekty, obsahy a formy, naše já ve vztahu k jiným, k „ty“ i ke světu vůbec – protože hranice jsme si utvořili pouze sami ve své mysli.

Irena Vaňková: Trhlina: Rozevření prázdna a..., *Souvislosti* 2003, č. 4, s. 318.

Slovo autora

Už tenkrát jsem si začal uvědomovat, že je to ještě jinak, že poezie se dotýká prázdna za řečí, že tu skořápku řeči je třeba rozbít, protrhnout, jinak tohle všechno ztrácí smysl. Najednou jsem cítil, že v tom, co jsem slyšel nebo četl od astrofyziků či kosmologů, je toho, co jsem vnímal jako poezii, daleko víc než v textech, které mi předtím byly docela blízké. Šlo o to, proniknout jinam, za psaní, za literaturu, za bariéru vytvářenou smysly. [...] Opravdu mi nejde o žádné experimenty. [...] Proto jsem to v *Trhlině* zkusil zachytit nejen slovem, ale i obrazem, protržením, rozříznutím, tak abych se dostal *mimo*, ale zároveň zůstal *zde*. [...] Poezie se znovu musí stát prostou, až k nerozpoznatelnosti, jak to chtěl už Novalis.

„Kdo si něco začal s poezií, musí si položit základní otázku: proč Rimbaud přestal psát?“
(rozhovor vedl Miroslav Balašík), *Host* 2003, č. 7, s. 5, 6.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: I. Vaňková, *Souvislosti* 2005, č. 1, s. 19–32; táž, *Česká literatura* 2005, č. 5, s. 609–636.
RECENZE: J. Med, *Katolický týdeník* 2003, č. 43 (příl. *Perspektivy* č. 10); V. Karfík, *Literární noviny* 2003, č. 3 (příl. *Nové knihy*); M. Jareš, *Tvar* 2003, č. 13; M. Červenka, *Host* 2003, č. 6; D. Iwashita, *Lidové noviny* 27. 12. 2003 (příl. *Knihá roku 2003*); I. Vaňková, *Souvislosti* 2003, č. 4; M. Langerová, *Literární noviny* 2003, č. 21; R. Matys, *Host* 2003, č. 6; J. Rulf, *Reflex* 2004, č. 1; M. Habaj, *Romboid* 2004, č. 7.

Jiří Zizler

MILAN DĚŽINSKÝ: SLOVNÍK NOCI

(2003)



Milana Děžinského (* 1974) lze volně přiřadit k vlně autorů, kteří debutují brzy po nastolení svobodných poměrů a z jejichž tvorby číší touha vyzkoušet si všechny lyrické způsoby psaní poezie, které (s trochou nadsázky) znali jen z čítanek nebo polooficiální četby. Děžinský překotně debutuje ve dvaceti dvou letech sbírkou *Černá hodinka* (1996), již později shledá unáhlenou. *Slovník noci* je jeho třetí knihou, napsanou mezi autorovým dvacátým čtvrtým a dvacátým osmým rokem; zvláště s přihlédnutím k věku vnímáme sbírku jako překvapivě zralou a vytříbenou.

Sbírka se skládá ze středně krátkých básní na jednu stránku, uspořádaných do čtyř oddílů. Lineární čtení nehraje u *Slovníku noci* výraznou roli, lze zde bez potíží bloudit různými směry. Děžinský ve svých básních vytváří nepřilíh přehledné slovně-obrazné „skvrny“, chvíli jsou jeho texty lyricky předstatněnými okamžiky, chvíli pokusy o zřetelnější formulace či pojmové anebo významové distinkce, pak zas letmé přírodní impresy, vzápětí náznaky specificky tematizovaných básnických úvah, jež se volně velnou do lyrického zvažování celého světa. Vnímáme jas uvnitř či v pozadí, ne však zřetelné obrysy. Obrazy úspěšně adoptují holanovskou dikci, v propojení samotných obsahů a pojmů se však ztrácíme. Narážíme na vágnost, významovou mnohoznačnost a jsme nuceni k dílčím výkladům, tušením, hypotézám. Děžinský je básník prorůstání. Ve struktuře jeho textů je cosi „biologického“, organicky prolínavého. Stále se zde propojují obraz, myšlenka, impresy, meditace, evokace, přičemž žádný z těchto prvků nedominuje, nevynořuje se jako nositel výsledného vyznění básně. Z druhé strany žádný z těchto prvků zhusta není nijak zvláště dotážen, naplněn; jen se v náznacích volně prolínají. Stejně jako způsoby vyjádření prorůstá i obsah a motivika básní, osobní a obecné, příroda a lidský svět, smyslové se mísí s imaginárním či abstraktním.

Jednotlivé oddíly se od sebe moc neliší, co báseň, to malá básnická meditace, motivicky těkající mnoha směry. Přesto zde můžeme aspoň v obrysech zachytit tematické proměny. První oddíl, nazvaný *Možnosti řeči*, je výrazněji (ne však výhradně) zasvěcen řeči. Podobně jako později další oddíly je i tento otevřen odkazem k archetypální, věčné přírodě: hned první verš promluví o „*šeptání kamene*“. S tím vzápětí kontrastuje – či splývá – let můry, jež zde výslovně ztělesňuje „*třepotání odtajněné*“

síly“. Řeč, anebo jen možnost sdělení, jako by zde byla nejprve představena ve své elementární, kosmicky věčné i chvějivě pomíjivé ne-lidské podobě. Do následujícího verše však již vpadne lidská intence, prvotní důvěra či touha, s níž se člověk k řeči vztahuje: „*Jen trochu světla kdybych vnesl...*“ Nato se objeví „*hrdelní krajina*“, předmět jakési pře, zápasu o čistotu. Tedy řeč již polidštěná – a tím zproblematizovaná, zvnitřnělá, a tak vydaná lidským úzkostem, zápasům, pošetilostem. Následující báseň *Možnost řeči* (9) je napsaná – pro sbírku příznačně – jednou dlouhou, obrazně labyrintickou větou, kde každý verš-segment věty přináší nově, překvapivě posunutou představu. Tento postup záměrně „mate“: navodí pocit bloudění a obtížného prodírání se vpřed, přesto složitá věta zároveň vyvolává dojem jednoho celistvého předmětu či obrazu, jenž byl před nás ze všech stran a ve vši složitosti předestřen. Počáteční verše obsahují „*chromý úchop přičlí*“, „*provázanost mezi kořeny*“, „*pojmem*“ a „*úsudek*“ a „*blýskavé vyjasnění*“. Vše toto evokuje bohatý i chaotický rezervoár řeči. Následuje obrat k akci a aktérovi: „*Jak blaženost lovce je vykrývána lovem*“. Tady poprvé narazíme na další básníkův typický výrazový prostředek, totiž apartní obrazně-pojmovou gnómu. Uhadujeme dynamické napětí mezi lovcem, blažeností a samotným modem lovu; tyto obsahy si pak vztahujeme k řeči (aniž bychom chtěli báseň redukovat jen na tento význam): řeč jako věčný blažený lov; řeč, jež z nás činí lovce; možná ale i ticho, ustavičně „vykrývané“ nutností sdělení. Celou druhou polovinu básně tvoří křivolaký obrazný labyrint, který se nakonec stočí k závěrečné holanovskiy „*křečovitě*“ metafoře dvou kopulujících much nad hlavou spáče... Rovina úvahy zůstane rozostřena provokujícím enigmatickým obrazem. Nicméně pocit rozpornosti, nesamozřejmosti, ale i jakési příkře vyzývavé *danosti* řeči zde zřetelně rezonuje.

Odhodláme-li se z básníkových obrazů odvodit cokoli zřetelnějšího, zůstaneme v oblasti dohadů. Motiv řeči se mu však zpravidla hned mění v cosi velmi fyzického, viscerálního. Již v první básni padla zmínka o „*hrdelní krajíně*“. V básni *Proti řeč* čteme o „*záchvěvech v napnuté tepně*“ či verše „*že i krev může být abstraktní, / hýbe-li se v tvém krku*“ (11). V básni *Proporce* je abstraktní gnóma „*srozumitelnost je na úkor čistoty*“ spojena s expresivním „*i když svrbí jazyk / jak propalující oheň krevnatostí kmene / nebo jak hořlavá zelenavá žilka, / která z tenat vede až k srdci*“ (13). V závěrečné básni oddílu pak „*[...] mlha jako by potvrzovala, / že okraj světa je nepřenosný/ mezi provlhlé stěny řeči [...] vyplivuje krvavý chomáč jazyka*“ (14). Řeč a vyjádření básník nemíní redukovat do čitelnějších schémat, každopádně lze vycítit, že jazyk je mu čímsi problematickým, prostorem zápasu, útrobné bolesti, ale zároveň i blaženství a tepajícího, tajemně vitálního života.

I v druhém oddílu, nazvaném *Sháňka po zázracích*, se mihne motivika řeči a jazyka (dokonce ve výrazných formulacích: „*[...] když odklopíš poklop, zmatení jazyka / ve chvíli nejtemnějších zauzlení*“, 26), přesto již není dominantní. Jen obtížně zde nalézáme jednotící nit, snad nejvíce se oddíl podobá jakémusi deníku registrující

duše. Co báseň, to zhuštěná labyrintická momentka. Elementárnost vjemů („*Vždy stihání noci*“, 18) – ale i osudovost zdánlivě marginálních detailů („*Na stěně šmouhovatá stopa, / kterou zanechal jeden komáří život*“, 20). Je zde expresivní erotická vize ženské „rozsochy“, odvozená z přírodního vjemu (báseň *Pohled svísele po kmeni břízy*), ale také mírně rozverná, prchavá městská erotika, těžící z představy skladu s konfekcí, kde „*mladé, útlé ženy jako ty / se mohou probírat, aby se vyděsily / ve věčnosti intervalu, kdy zkoumaná látka / obnaží něčí obličej*“ (22). Najdeme zde i několik potemnělých krajinomaleb, přičemž báseň *Loučení se zemí* uvede na scénu další důležitý motiv – tělo. A hned v pozoruhodné, absurdně anatomicky fragmentarizované poloze, která bude pro sbírku příznačná: „*Ze střeš sbírá se mlha / a usedá mezi žaludek a levou plíci.*“ (29) Zde a pak i v jiných básních jsou části těla svévolně distribuovány do obrazů či situací, kde vytvářejí bizarní, nepatřičné, provokativní vztahy („*Pohyb vzhůru narušuje tíhu, / napíná se k mozku, / ale končí pod pravým kolenem*“, 29), evokují zvláštní, poněkud chladně exaktní „křeč“, panující mezi věcmi, jevy, lidmi nebo vjemy. Vzniká dojem až trýznivé zcizenosti těla, jež je paradoxně možno oživit, rozpohybovat teprve analytickým „rozčtvrcením“ na neosobní díly. Jindy rozložení těla na „prvočinitele“ vnímáme jako vyjádření ironického úžasu nad vlastní existencí, která zde plyne o samotě, jakoby bez naší účasti; přechod od jedné části těla k druhé rytmizuje pohyb našeho vnímání, hledíme na „film sebe sama“, rozbitý do nevinných, osamocených detailů, tak cizích i důvěrných.

V druhém oddílu nalezneme též silný básnický postřeh týkající se podstaty času a uplývajícího bytí: „[...] *pýcha, s níž cibulová tkáň / pohlcuje otisk palce.*“ (20) Tady se na nejmenší ploše překřížily básnickovy nejvlastnější „obsese“: vjem prolínavé, zanikavé přírodní tkáně, vehnaný do prudké konfrontace s abstraktním pojmem, jenž je použit v nečekaném kontextu (pýcha), a konečně lidský dotek, tělo či vlastně jeho synekdocha (palec), vstupující do děje jako aktér, ale též co pouhý zcizený objekt, vydaný dění (otisk pohlcovaný cibulovou tkání). Vidíme zde další vlastnost Děžinského poezie, totiž sklon spojovat i velmi vzdálené světy, chuť hnát motivy do střetu.

Třetí oddíl, *To nejdívnější moře*, je tentokrát vcelku zřetelně oddílem milostným. Vládne zde vybuzená senzualita, předmětem mnoha básní je „ona“, v několika básních přímo oslovovaná žena, milá. I tento oddíl je uvozen hutným, archetypálně ukotveným veršem, v němž je kosmická příroda konfrontována s lidským, erotickým světem: „*Pro ženskou váhu nenalézám kámen.*“ (34) Poté však znovu následují jemně rozpřádané obrazivé vjemy, znovu se uplatňuje technika meandrující věty. Vedle toho zde najdeme i prostou evokativní, sugestivní smyslovost. V sousedství kvaziholanovského traktátu „o kráse“ (*Pamětní prsten*) tu stojí báseň postavená na několika smyslových detailech a jedné všedně úderné metafoře: „*Sedíš na kraji postele / s nohama spuštěnými / do propasti.*“ (39) A někdy se všechny prvky propojí do mámivého básnického mikropříběhu: „*Žebrouš o cípek něhy, / ale pochopení*

nedostaneš, / neboť je důkazem malosti, / stejně jako vířivý chumel / octových mušek, obletujících tvou krásu, / zchladí tvou kůži, ale neuhasí tvůj žár.“ (35) V závěru oddílu se pak silně vynoří již zmíněný motiv fragmentarizovaného těla. Rozpolcené tělo se zdá být médiem posvátna i rozporuplnosti, nesamozřejmosti, bolestnosti. Báseň *Vášeň pro spánek* přináší nejzřetelněji rozvrženou vizi na pomezí milostného a metafyzického a směřuje nás tak k závěrečnému „existenciálnímu“ oddílu sbírky. Text vychází z konkrétního pozorování spící dívky, ale skrývá v sobě náznak ne-lidské, všeobjímající, měnlivé a němé hlubiny („*ryby různých barev, / které nezažily ani cizí smrt*“, 44). Tělo je tentokrát jemně fragmentarizováno svými vlastními pohyby: „*Pohyb do prázdna / levou rukou, jako by v rameni / skrýval se kus křídla.*“ (44). Tělo jako věčná *disjecta membra* – ale i andělská skrýš, tušení svatosti a jinakosti.

Je třeba doplnit ještě jeden výrazný rys, procházející sbírkou od počátku do konce. Totiž přítomnost jednoho, nanejvýš dvou jakoby náhodných rýmů vždy kdesi uvnitř básně, zhusta v její závěrečné části. Rým se vynoří nečekaně a nenásilně, záchvěv souzvuku je ponechán v básni osamocen, beznadějně i lhotejně, ironicky i s nostalgii. Ojedinelé rýmy souznějí s volností básnické meditace, současně ale naznačují neustálou možnost skrytých vazeb, jež se mohou i nemusí vynořit. Rýmy jsou paradoxním zdůrazněním toho, co v básni není, ale možná tepe těsně za jejím okrajem.

Závěrečný oddíl *Návrat bez doprovodu* je ve sbírce nejvíce prostoupen motivy existenciálními a metafyzickými. Již úvodní, kurzívou psané motto, citující zásadní Máchovy verše „*Temná noci! Jasná noci!*“, je zřetelnou existenciální předrážkou. I v následující básni *Tma* je první verš zas archetypálně lapidární: „*Tu najednou zhasnuli.*“ (51) Ve třetím verši se objeví pojem „nicota“, celou básní pak prolíná vize kosmické tmy. Jako její prodloužení se vynoří tma v lidském nitru a do kontrapozice k nicotě se postaví tápající ruce. Kontrapunkt by však mohl být též věčnou symbiózou: ruce navždy tápající tmou. V příští básni *Lehkost* (52) se ozve i další výsostně existenciální představa – „*strnulá tesknota*“. Báseň *Kostí* (53) naváže hned prvním veršem: „*Jsme sami, tak sami*“. Nato se dvě dlouhé věty, z nichž se text skládá, složitě a enigmaticky košatí až k závěru, který je dotažen k erbovnímu básnickému středobodu člověka a života, totiž k srdci (přičemž básník udrží symbol v dostatečně neklisovitě, autentické podobě): „*Kostní hrot, jenž chladem protne / blánu srdce.*“ Také další báseň *Kameni* lze „odmocnit“ na hutnou existenciální zkratku: od apostrofy kamene (přírody věčné), přes smyslovou evokaci kůry (přírody zanikající) dorazíme až k vědomí, k subjektu, jenž reflektuje a činí – něčemu navzdory, vydán nejistotám: „*[...] ale vím, že někam lze dojít / i hmatatelnou mlhou.*“ (54) V básni *Dutiny kostí* (56) se navrácí motiv lovce, zde ovšem ve významuplné dvojici s dětmi: „*Několik stop, / za kterými se honí děti a lovci...*“ A ještě několik podstatných dvojic se tu objeví: samotáři a jejich domovy; otec, jemuž je přiřazena noc, a matka, pro změnu zasvěcená „*svíravému svítání*“. Ti všichni vyměřují, jak se praví ve vyústění básně, „*kolik zbývá...*“. Následující *Dědictví* je vskutku malým

souhrnným odkazem. Poryv větru, jenž je ústředním, vlastně jediným gestem celé básně, má sám o sobě osudový, „účtující“ charakter. Charakter vize-závěti má zejména úvodní gnómičský obraz, jenž se, tentokrát bez apartního nánosu, opírá o hutné pojmenování smyslově procítěné, zhluboka poznané danosti světa: „*Zdvihá se vítr / vteřina mezi strnulostí / z níž není odvolání, / a náporem vznešenosti.*“ (57) Poryv větru je v básni nazřen ve všech svých rozměrech: elementárním, etickém, emocionálním, mytickém i jako prostá existenciální vydanost.

Poslední texty tematizují čas a samotu. Báseň *Časomíra* se vzepne – jakoby v dialektickém protikladu vůči mocným abstraktním pojmům – k jedné z nejsenzuálnějších vizí sbírky: „*Dívka pod průsvitnou látkou / je ustrnutím světla, jako by srostlo / v rozkmitaný bič, který se dere ven / z jejich šatů.*“ (58) O to rezolutnější a nezvykle přímočaré je pak suché konstatování v závěru básně: „*Samota není víc / než klíčový stav univerzální.*“ Sbírkou uzavírá báseň *Samota* (59), jež v pár obrazných „meandrech“ shrne dosavadní básnické zkoumání – i autorovu poetiku. Věčná příroda („čas“) je měřena konfrontací s přírodou splývavou, tepající i hynoucí („*stah kolibřího svalu*“); lidská „*hrdelní řeč*“ je současně řečí „*skučícího větru*“. A zazní spojení, jež dalo knize jméno: „*slovník noci.*“ Spojení odkazuje k básnickým šifram, jež mají „*ohnisko mimo rozteč rozumu*“ (jak praví Joe Nitzberg v mottu sbírky). Na závěr se zde autor zřetelně přihlásil ke svému metafyzickému i tvůrčímu krédu.

V porovnání s básnickými kolegy jen o dekádu staršími (Petr Hruška, Pavel Kolmačka) je Děžinský distancován vůči konkrétní realitě. Necítí se jí svázán, neznamená pro něj zásadní fenomén vztahu ke světu, nevybízí jej k přímé konfrontaci, ale k lyrické transformaci. Potřeba lyričnosti u něj stojí též v opozici ke sžíravé české grotesce a drsné přímočarému undergroundu. Mezi generačními vrstevníky jako Bogdan Trojak, Martin Stöhr, Petr Borkovec či Pavel Petr vyniká Děžinský jako autor expresivnější. Sám se zmiňuje o vlivu Gottfrieda Benna či Georga Trakla, zřetelná je v jeho poezii i holanovská stopa. Milan Děžinský je básník promlouvající zatím spíš z okraje. Publikuje střídmě, jeho sbírky jsou útlé, ale poetika hutná, soustředěná, nesnadná, takže někteří ji mohou shledat zastřenou, zaumnou. S odstupem času je však jasné, že Děžinský je svěbytnou a talentovanou osobností nastupující generace devadesátých let, jež si po raketovém startu v následujících letech trpělivě, krok za krokem hledá pevnější místo ve spektru české poezie.

Ukázka

Samota

Určení času

podle stahu kolibřího svalu

je úkol filosofie,

vítr za oknem skučí

hrdelní řečí,

učím se jí s prstem
 ve slovníku noci.
 Jsem najednou mrtev;
 déšť hoří v pouliční lampě,
 můj prst je kost
 se zřetelnými články.
 (59)

Vydání

Slovník noci, Host, Brno 2003.

Reflexe

Noc je základním prostorem sbírky, jenž iniciuje čtenářovu fantazii. Básník v ní nalézá odpověď na nejednu šifru lidské existence. Umožňuje mu pronikat k věcem, které slovy Joe Nitzberga „*mají své ohniško mimo rozteč rozumu*“. Stává se symbolem tajemství, s nímž je spojen lidský život. *Slovník noci* hovoří řečí osobitých metafor a přirovnání, slova v něm nejednou překračují svůj význam, aby vyjádřila to podstatné a přitom slovně jen stěží postižitelné. [...] Ve světě stále více ohrožovaném shonem a povrchností má smysl každý detail, gesto či pohyb, všechno v sobě může skrývat hlubší poznání naší existence. Jako by autor chtěl z každého okamžiku vytěžit nějakou zkušenost, přičemž mu nejde o pouhý záznam okamžiku, ale o průlom za hranici metafyziky, o vystižení chvíle, kdy se skutečnost mění v mýtus.

Miroslav Chocholatý: „Jako když svírá chlad“, *Weles* 2003, č. 18, s. 78.

Ve zdánlivém klidu velkých slov se Děžinský snaží odhalovat ztajenou dynamiku, paměť dějů, potenci otázek a zrnka odpovědí. [...] Přistoupíme-li na klíč romantismu, který nabízí úvodní motto, pak můžeme s nadsázkou hovořit o tajuplném nočním hledání, odkrývání pokladů. [...] Zjednodušeně, pracovně jsem si čtyři oddíly sbírky označil jako oddíly „řeč“, „existenciální I“, „milostný“ a „existenciální II“. Láska sevřena dvěma oddíly, v nichž dominují úzkost a smrt. [...] Smrt ovšem není příliš motivována, spíše je neustále přítomna na horizontu básnickových obrazů. Opět je na místě připomenout romantismus, nelze zde nejmenovat Máchu. Děžinský si dokonce od svého slavného kolegy (a zřejmě vzoru) vypůjčil úvodní verš slavné básně *Noc*: Zatímco vyznění Máchovy básně je v napětí země – hvězdy a ve vnímání tíže lidské existence, Děžinský vidí – díky lásce – možnost vzlétnout a vymanit se z okovů. Ve chvíli, kdy veršům vládne láska, dokonce opouští složitost souvětí a složitost hledání cesty poznání.

Petr Odehnal: „Propálený měsícem, pak sluncem chlazený až k brnění“, *Tvar* 2004, č. 8, s. 20.

Zajímavé na Děžinského poezii je především prolínání. Neexistuje tu rozdíl mezi člověkem a zvířaty, věcmi a stavy, počasím a člověkem, zvířaty a věcmi nebo čímkoliv jiným. Všechno jedno je, všechno souvisí a mísí se, prožívá i chová stejně. [...] Celá ta promísenost nebije do

očí, není demonstrativně chrlivá, [...] tahle promísenost je cudná, krátkodechá, občas (ve výjimečných případech) i prostá. Ale je a budí vědomí souvislosti.

Štefan Švec: „Slovník noci“, *Dobrá adresa*,
online: http://www.dobraadresa.cz/2004/DA04_04.pdf [přístup 1. 4. 2004].

Slovo autora

Nemám rád tematizování všednosti – to, že jdeš do práce, autobusy smrdí atd., to si podle mě každý prožije sám – kvůli tomu já nepíšu. Pro mě je poezie záležitost exkluzivní, něco, co si dopřávám navíc. [...] Noc je moje zásadní téma – i třeba jako noc v člověku – jako jeho temná stránka. Je to rozostření všednosti, kterou nesnáším – v noci se ty nejvšednější věci zdají zajímavé. [...] Samozřejmě mě svého času velmi ovlivnila expresionistická poezie, v širším slova smyslu, je mi blízká. Ať už jde o Trakla, Benna, Emily Dickinsonovou, Halase, Hejdu. Nikdy jsem neměl rád uvzdychanou a uplakanou poezii. V *Kašli mé milenky* nenajdeš jedinou milostnou báseň. Dušoval jsem se, že nikdy nebudu psát milostnou poezii, protože jsem si nebyl jistý, že bych dokázal ubalancovat ten kýč [...]. Ve *Slovníku noci* je téměř každá druhá báseň milostná.

„Nocí rozostřená všednost“ (rozhovor vedl Ondřej Horák), *Tvar* 2003, č. 7, s. 8.

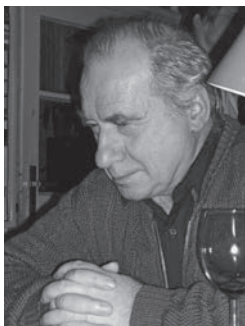
Bibliografie ohlasů

RECENZE: M. Chocholatý, *Weles* 2003, č. 18; P. Odehnal, *Tvar* 2004, č. 8; Š. Švec, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2004/DA04_04.pdf [přístup 1. 4. 2013].

Jan Štolba

JIRÍ GOLD: ZE DNA NA DEN

(2003)



Jiří Gold (* 1936) vstoupil do literatury v šedesátých letech – jeho meditativní lyrika (*Nebe jasně zelené*, 1964; *Minotaurus*, 1967) přinášela alegorizující záběry dialektiky čistoty a zla jako materiálu života a poukazovala na lidskou ohroženost a křehkost na pozadí tekuté a záhadné reality. Během normalizace nepublikoval. Po roce 1989 vydal výbor textů z let 1968–1985 *Mezery mlčení* (1998) a několik souborů básnických deníků, pokrývajících zpravidla vždy jeden rok – *Noci dní* (1994), *Samospád samoty* (1998), *Sutě: písky: drtě* (2000), *Ze dna na den* (2003) a *Skvrny a dotyky* (2009). Charakterizuje je ohledávání a prozkoumávání intimního

prostoru subjektu ve fragmentarizovaném světě a pokus o jakousi „metafyziku všednosti“ na základě abstraktních spekulací a silné gnómičnosti. Jeho výraz směřuje ke konciznosti, snaze směřovat od vlastního rozpoložení a nálady k jejich podstatě, jádru, sdělení a poselství. Ve svých básnických knihách se Gold ukazuje jako autor jedné, stále rozšiřované sbírky.

Soubor *Ze dna na den* zachycuje Goldovo tvůrčí období od 19. 3. 1988 do 18. 12. 1990, není však úplným souhrnem všech básnických textů vztahujících se k danému času (tak můžeme soudit ze závěrečné autorovy poznámky „*Děkuji Vratislavu Färberovi za spolupráci při výběru textů*“). Záznamy nejsou v žádném přímém a zjevném vztahu k soudobým reálným událostem, pouze fixují báseň, jež se „uvnitř“ toho dne zrodila; datace spíše odkazují k významu lidského spočívání v plynoucím čase. Dějiny samotné se stávají něčím vzdáleným, i když (marginálně) reflektovaným: „*zbabělci / vítězí: lháři udivují / jasnozřivostí: nenasytní / jak hejno kobylek / se valí do dějin a nejrychlejší / se zpoždují.*“ (78) Podstatnější ale je, že se lyrický subjekt nalézá „*stále / jednou nohou ve věčnosti / z níž jde strach*“ (79). Goldova poezie tak zachycuje vyostřené napětí mezi pomíjivým a absolutním, mezi trváním a zanikáním, mezi plností a prázdnotou; věnuje se paradoxům času, v němž se mnohé odehrává nevčas a jehož pravé povaze nerozumíme, paralelně s paradoxností existence a existujícího subjektu, který mnohdy o své existenci ani neví, zapomíná na ni, nevšímá si jí, nechává si ji odcizovat; jindy si ji naopak uvědomuje až příliš a pak jej tísní, zavaluje a drtí. Zároveň se autorova poezie pohybuje v prostoru a čase jakéhosi přechodu či rozhraní, kde něco doznívá, odumírá, rozplývá se – vše se děje

v mezerách mezi vteřinami, v jakémsi nezbadatelnou, kde vládne neurčitost („*stále neprobádané / cosi*“, 76). Opakovaně se tematizuje nezřetelnost a neuchopitelnost jevů („*žijeme / na úpatí fata morgany*“, 100), skrytost samotného bytí, které ztrácí pevné a jisté kontury a většinou jej nelze vymezit, určit, popsat, změřit; autor stále obkružuje centrální otázku, na čem vlastně spočívá a jak probíhá naše vnímání.

Zpřítomněním a symbolem životní tíhy, úmornosti a beznaděje se stává tělesnost a lidské tělo: lyrický subjekt prožívá sám sebe jako unaveného, stárnoucího muže, vysátého a vysávaného životem. S nejčistší skutečností se člověk setkává prostřednictvím těla – v něm je nesena a snášena, v něm podléhá úpadku a rozkladu. Tělo se bortí, chřadne a usychá, rozpolcený život se mění v trosky. Dění v těle je metaforou světa a naopak: odehrává se v něm nekonečná řada procesů, které nejsou jen biologickými a fyziologickými algoritmy, nýbrž mají i metafyzickou povahu. To nejnížší se v jeden moment potkává s tím nejvyšším. Tělo je i jistou záhadou – může být subjektem přijímáno a přivlastňováno, nicméně zároveň jej lze prožívat jako cosi vnějšího a cizího, nesouladného s vnitřním bytím: „*bloudící / ve vlastním těle: ztracen / ve vymřelém mozku*.“ (21) Nalézá-li se lyrický subjekt „*v příbytku bezdomoví*“ (95), konstatuje, že není doma ani ve vlastním těle a myslí. Z toho vyplývá hrozba a nebezpečí až kompletního odcizení, v němž je nutno žít s duší, která je „*přimrzlá*“ (27). Člověk se mění v pouhý stín, nad nímž se stále vznáší nicota a nebytí („*na každém kroku / cosi číhá / připravené tě pozřít*“, 105) a potřebou se tak stává sebepotvrzování v nejistotách, v neschopnosti elementárním způsobem reflektovat svoje postavení („*prodíráš se / životem: na jedno oko / slepý / druhým / nevidíš*“, 30). Verše zachycují stavy a pocity ubývání, vyprazdňování smyslu a ochromení: „*můj spěch / nemá cíl: moje zápěstí / ztuhla: můj papír / zčernal*.“ (131) Svět je sice provázaný („*naše oči / obsahují jiné oči / v nichž jsou další oči / a každé / vidí něco jiného*“, 132), ale nesdružuje navzájem jednotlivé lidské bytosti v jejich touze po blízkosti; úplné porozumění čemukoli je nemožné, zející nepřítomnost Boha už ani není pojmenovávána. Meditace vyjevuje bludnou ztracenost a prázdnotu: „*zabydlen v čekárně / kde už nikdo neví / na co se čeká: drancován / cestovní horečkou / na nikdy nekonané cestě*.“ (21) Život je „*něco přítomně nepřítomného*“ (82), nelze jej nahlédnout v celistvosti, je zahrnut v nepřístupných a nedisponovatelných věcech a fenoménech. Minulost, současnost a budoucnost nerozlišitelně splývají. Zbývá jen „*tvé srdce: bod // kde se protíná / to co trvá s tím / co ustavičně pomíjí*“ (51). Kvintesencí úzkosti je i úzkost z odžité minulosti, neboť člověku je již uzavřena jakákoli perspektivní alternativa – osud se neúprosně naplnil a pohled na něj nepřináší naději, ale pouze sebetržení; jakákoli spekulace se ukazuje jen jako prázdňná možnost: „*kdybych mohl ještě začít / jednou: ptáš se zděšeně: kde / bych teď začal?: je / kde začít když jsi byl / vždycky / jenom v koncích?*“ (36)

Gold si jako motto zvolil citát z Franze Kafky, jehož jádrem je výrok „*vše, co je možné, se přece děje; možné je pouze to, co se děje*“ (7). Děj však probíhá v neexis-

tující přítomnosti, určované minulostí a směřující do budoucnosti. Nemožné může uchopit a uchovat pouze jazyk – život tak rozvíjí a zmnožuje, ale i zpochybňuje a znejišťuje, neboť stále evokuje neskutečné a neuskutečnitelné. Goldova poezie se stále pohybuje kolem možností a hranic lidské recepce a percepce reality, jejichž následkem je „*bdělost a úzkost / na hranici těla / a snu*“ (94). Reflexe je totiž vždy pozadu za ději, jejichž smyslem není být předmětem reflexe. Odtud plyne unikavost a přeludnost vnímání, nepřevoditelného na ověřitelnou určitost „věci o sobě“; stále se nalzáme „*na úpatí fata morgany*“ (100). Vypjatou subjektivnost podtrhuje i stálá forma sebeoslovování, která vyjadřuje váhu nutnosti být stále se sebou, neopouštět se, snášet se a přijímat se, ale i ubezpečuje lyrický subjekt o jeho vlastní existenci. Život se odehrává někde v propasti mezi vrcholy protikladů a je stále vystaven nějaké podobě skutečné či zdánlivé prázdnoty a nicoty („*černá díra / která se nade vším zavře / aby se umořila*“, 100).

Autorova obraznost čerpá z pohledů na krajinu krutě konkrétní a zároveň již mytologizovanou („*uschlé stromy / nad nimiž prozřeli / proroci: na polámaných větvích / hnízda zmarněných andělů*“, 130), krajinu umírající nebo snad již mrtvou, která však „*žije nejběsileji*“ (130). Gold často propojuje abstraktní konstrukce s vizemi přírody a bezprostředního okolí, aby zdůraznil přelévavost vnímání („*blyštění slunce / v kalužích jako / intarzie ticha / na zadupané duši*“, 69), projevuje pozornost a cit pro krajinné zarámování lidského osudu, v němž pramení a stále z něj proudí obrazy („*na roštu koruny stromu / smažíš své volské oko*“, 97; „*hlasy ptáků a vůně květin / v temných uličkách / se skvrnami moče*“, 111). Nejdůležitější akty však probíhají při vstupu do říše ticha a mlčení, i slova samotná přicházejí a vyvstávají jen na podkladě ticha.

Ústředním výrazovým prostředkem je pro Golda paradox, umožňující stále poukázat na absurdní rozměr existenciálního určení a lidského postavení v životě: autor přijímá metodu paradoxní logiky téměř jako povinnost a závazek v dialogu se světem. Krouží kolem řady otázek – jak sloučit obecné a jedinečné, výjimečné a zaměnitelné, zákonité a nahodilé, jak chápat vlastní závislost na jiných a svou spojitost se vším nepůvodním, odvozeným, opakovatelným, v němž je člověk uvězněn a na nějž je odkázán. Paradox často souvisí i s ironizací skutečnosti a naší zkušenosti s ní („*i ta lež / která se zmocnila nehybných hodin / dvakrát denně / ukazuje pravdu*“, 106).

Zdá se, že básník vychází z představy o „*temném prázákladu*“ (Martin Heidegger), který je skryt, ale vyjevuje se fenomenologicky, jeho zastřenost může být poodhalena a nahlédnuta básnickým jazykem. Dění se odehrává v jakémsi věčném „*ted*“ („*v tomto okamžiku rození: v tomto / okamžiku požívání*“, 69), čas je neuchopitelný, lidské bytí je na něj vázáno, ale zároveň se z něj touží vymknout a odpoutat, opustit jej: „*být / jen jednou / mezi dvěma údery / (hodin): být / jen jednou / mimo (bijící) hodiny*.“ (71) Goldova poezie svět bez ustání relativizuje – ptá se po vztahu skutečného a iluzorního, klade proti sobě věci existující jen ve vědomí a naopak věci existující „reálně“, které ale lidské vědomí nevnímá („*jen v tom co není / trváme*“, 133). Svět existující v naší

mysli a jazyce může být mnohdy skutečnější než ten konkrétně hmatatelný. „Objektivní realita“ pak neposkytuje příležitost k identifikaci, i ta zdánlivě nejvnitřnější zkušenost může být jen klamem a falší. Tento pohled lyrický subjekt oddaluje světu, který se mu jeví jako tříšť a skladiště vzdálených a často abstraktních jevů, dějů a procesů, z nichž mnohé jsou oddělené od svého smyslu. Autor se nezajímá o „domluvené“, předzjednané významy – ty naopak podrobuje ironické dekonstrukci.

Básnickovým nástrojem je však „řeč / jejíhož smyslu / se nikdy nedožiješ“ (93), přijímá ji tedy jako cosi absolutního, čeho se nelze zmocnit, čemu lze pouze sloužit jako médium. Paradoxně to nejdůležitější lze vyjádřit jenom mlčením nebo ztišeností: „a zatím / jde o to přešeptat potají / několik utkvělých slov.“ (76) Uplatňován je volný proud veršů bez interpunkce, která je nahrazena univerzální dvojtečkou. Výsledný výraz charakterizuje série často velmi abstraktně založených obrazů, prolínaných aforismy a gnómami s hojnými aliteracemi, příznačná je i antinomičnost a oxymoron, jež slouží autorovi k popření a vyloučení veškeré stereotypnosti a významové strnulosti. Gold často používá slovní hříčky a přesahy, v nichž se „ano“ překlápí v „ne“ a naopak, věci se mění ve svůj opak, otevření v uzavření, plus v minus, dobro ve zlo, jejichž substance neexistuje či je krajně nejistá („tvůj zbabělý odchod / není než triumfálním návratem“, 57; „přicházejí odnikud věříš / že stopy na které jsi narazil / vedou někam“, 97). Základní figurou je (sebe)oslovení, mající často ráz výzvy, která naznačuje ústřední roli komunikace v Goldově lyrice.

Komunikace tu znamená možnost vstoupit obecně do vztahu, odkud vyvěrá naděje. Naděje této poezie spočívá v opravdovosti a neúhybné poctivosti, s níž se otevírá pochybám, nevěře a skepsi, v neústupnosti a nepřijetí laciné útěchy, jakož i v přimknutí k jazyku. Lyrický subjekt pak přijímá úděl „z vyčerpaného / žít: v přebraném / přebírat: zpívat v sobě“ (62). Taková naděje nemá transparentně spirituální akcent, ale je spíše čistě existenciální: její podstatou je svobodné rozhodnutí i bez přesahu religiózního horizontu žít naplno a vědomě omezený lidský život. V jeho rámci pak samozřejmě vstupuje na scénu i láska traktovaná jako intenzivní přítomnost blízkého a druhého („jeho hlas / naplní životem / i ticho hřbitova“, 122) a neokázalé a prosté soubytí a souznění („ale hoříme / láskou plameny / jak nože vetknutými / do těla / které jsme nepřestali milovat / když tiše krvácí“, 109). Pevnost tohoto spojení ústí v projasněnou vroucnost, v níž básník shledává platnost a velikost bytostné lidské solidarity, stvrzované v okamžiku smrti: „kdo ví / zda jsme nepřišli jen proto / aby chom celý život hledali toho / kdo s námi přečká / několik posledních chvil.“ (123)

Goldova poezie se hlásí k individualistickému humanismu, který vzdoruje zániku a v možnosti být s druhými směřuje bez iluzí k naplnění a vykoupení lidského osudu. Autor navazuje na kontemplativní a reflexivní linii české poezie; tragickým viděním lidského bytí a analýzou povýtce izolovaného subjektu se hlásí k poezii Vladimíra Holana, smyslem pro morfologii zápasu vědomí s všudypřítomnou abstrakcí se vztahuje k dílu Jana M. Tomeše a Ivana Jelínka. Zážitek setkávání s pochmurnou,

pochroumanou a mnohovýznamně mlčící krajinou se blíží Emilu Julišovi, melancholie pohlcujícího času a sychravost tíživé atmosféry ubývajícího života jej sblíží i s poetikou Jiřího Černohlávka; v úhrnu však patří Gold k svěbytným samorostům české lyrické faktury.

Ukázka

žlutá jablka v trávě

pod hvězdným nebem: a ticho

vířené křídlem větru: a úz

kost vzpříčená v hrdle

večera

20. 10. 1989

(81)

nikdy nebudeš větší

než ve chvíli

kdy se ti zdálo

žes nebyl

a vždycky

když slyšíš ve slovech

hlas svého srdce

to je jen ozvěna hlasu

anděla

jemuž jsi hleděl přes rameno

když mlčel

15. 2. 1990

(103)

Vydání

Ze dna na den, Petrov, Brno 2003.

Reflexe

Goldův existencialismus, jeho pojetí vztahu individua ke světu a k bytí v něm, má ve sbírce *Ze dna na den* vypjatou polohu: sartróvské odsouzení ke svobodě pro básníka znamená nejen odsouzení k životu v lineárním, racionálním systému, v němž „*srdce mele na prázdno*“ a život se děje „*navěky: bez slz / a bez krve*“, ale souběžně s tímto mezilidským a osudovým míjením i ryze postmoderní vědomí konce tohoto systému, ve kterém všechno je „*cezené přes mozek*“.

Radim Kopáč: „Jiří Gold“, *Dobrá adresa*,
online: http://www.dobraadresa.cz/2003/DA08_03.pdf [přístup 30. 9. 2013].

Autorský subjekt je v tomto případě rozkročený „*na hranici těla / a snu*“: mezi pochmurnou, noční, snad nadreálnou nebo surreálnou polohou a realistickými, denními či svěbytně deníkovými záznamy. A nad těmito dvěma pilíři se klene oblouk raného sartróvského existencialismu, ona tíživá odpovědnost lidské individuality nejen za vlastní, ale za veškeré bytí ve světě, překlápějící se s postupem času v pocit všeobecného zmaru věcí, sebetýznivých výčitek a zneklidňujících otázek. [...] Gold není vizionářem apokalypsy, ale jejím přímým svědkem, svědkem chladného a bezútěšného konce dějin člověka, bytostně skeptickým a někdy přímo nihilistickým pozorovatelem, před kterým se rozevírá už jen nekonečný pád do propasti zastaveného času [...].

Radim Kopáč: „Mrtvá krajina žije nejběsileji“, in: *Ze dna na den*,
Brno 2003, s. 145–146, 154.

Jedním z hlavních motivů stále zahušřované poezie Jiřího Golda (nar. 1936) je neschopnost jazyka. Nelidského úkolu užívat řeči právě k vyjádření této nedostatečnosti se zhošťuje reflexí disharmonie času, porozuměním možností jazyka a stálým uvědomováním si jeho hranic. [...] Příběh ovšem z Goldových „deníků“ zcela nemizí – realita vlastního prožitku jen převážila svérázným mučením legend, mýtů a dokumentů „jiných osob“ a do popředí vystoupila stísněnost mlčení, němoty a čekání na Nic, cestovní horečka na nikdy nekonané cestě...

Olga Stehlíková: „Goldova sbírka *Ze dna na den* působí skepticky až depresivně“,
Lidové noviny 16. 9. 2003, s. 9.

Slovo autora

S tou obecností a abstrahováním kontrastuje fakt, že své texty pečlivě datujete – mají navozovat dojem deníkových záznamů?

Deník je přece všechno, co píšete – každý text souvisí se dnem, kdy jej píšete. Já jsem své básně začal v druhé polovině osmdesátých let datovat pod vlivem Jiřího Koláře, kdy jsem přemýšlel, jak dál. Chtěl jsem si zorganizovat čas a utřídit myšlenky; ale nikdy nešlo o popis denních událostí, spíš o jejich ohlasy. Dneska už datování píšu spíš ze setrvačnosti.

„Chci, aby slova neztrácela svůj obsah“ (rozhovor vedl Radim Kopáč),
Weles 2007, č. 30/31, s. 23.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: R. Kopáč, in: Jiří Gold: *Ze dna na den*, Brno 2003, s. 145–155, též in: *Hvizd žlutého inkoustu (a facka)*, Praha 2003, s. 39–45.

RECENZE: O. Stehlíková, *Lidové noviny* 16. 9. 2003; R. Kopáč, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2003/DA08_03.pdf [přístup 30. 9. 2013].

Jiří Zizler

TOMÁŠ PŘIDAL: ÚSCHOVNA ROZHOVORŮ

(2003)



Literární začátky Tomáše Přidala (* 1968) jsou spojeny s ineditní vrstvou české literatury sklonku osmdesátých let dvacátého století a s tehdy vzniklým okruhem surrealisticky orientovaných autorů pojmenovaným zkratkou A. I. V. (debutoval ve stejnojmenném sborníku roku 1988). Samostatnou prvotinu vydal pod názvem *Všechno má barvu mýdla* (1996). Už zde našel své základní téma – hledání úniku z všednodenní banality, stereotypu a nudy. Onen únik nalézá v osvobození funkci imaginace a humoru. Tato strategie si uchovala svou zásadní roli i v dalších sbírkách. Ironický a sebeironický odstup od literární tvorby se pro Přidala stal typickým –

ostatně názvem své druhé knihy *Škytavka z hlediska literární teorie* (1998), respektive stejnojmennou básní poněkud sarkasticky zesměšnil svého času v české poezii velmi módní žánr haiku. Téma nudy pramenící ze stereotypního, konzumního stylu života začal na sklonku devadesátých let kombinovat s tematizací drobných rodinných dramát odehrávajících se v interiérových prostorech, kde jako by se zastavil čas. Umělec produktivní typ postavy našel v samotářích žijících své separátní životy, byť třeba obklopených kruhem rodiny. Ve sbírce *Člověk v mé vaně* (2000) se deziluzivní pohled stupňuje, mezilidské vztahy podléhají vyprázdnění a mění se v míjení, komunikace se zvrhla v poskytování němých protislužeb. Přidal deziluzi nadlehčuje uvolněnou imaginací a humorem, který staví na nadsázce a groteskních situacích. Základem řady básní už zde je drobný příběh umně dovedený k efektní pointě. Ve sbírce *Úschovna rozhovorů* autor navazuje na tvůrčí principy, osvojené už během působení v surrealistické skupině A. I. V., posiluje intermediální charakter své výpovědi a epičnost svých textů, která ho vede až na prostupnou hranici básně v próze a mikropovídky.

Napětí mezi básnickým a prozaickým způsobem výpovědi je zároveň faktorem, který určuje celkovou kompozici sbírky. Na kompozičně a významově nejzatíženější místa v knize, na její začátek a závěr, umístil autor texty veršované s dominující lyrickou složkou. Tento rámec obepíná vlastní textové jádro sbírky – necelé čtyři desítky krátkých, většinou jednostránkových prozaických textů, které kvůli lyrickému rámci sbírky má čtenář tendenci vnímat jako básně v próze, ale svým epickým založením mají velmi blízko k žánru povídky, respektive mikropovídky. Jejich epičnost nespočívá v konstruování a vyprávění příběhu, to by ostatně ani na tak miniaturní textové

ploše nebylo možné. Jejich epické základy spočívají spíše v líčení drobné události, která synekdochicky ukazuje na celkový život zobrazených postav.

Dalším aspektem, který by snad ukazoval více na básnickou než prozaickou podstatu Přidalových textů, je krajní subjektivita, s níž jsou útržky příběhů či obrazy událostí podávány. Vypravěč splývá totiž s centrální postavou, která zobrazované dění podává většinou formou vnitřního monologu. Tato dominantní vyprávěcí technika do sbírky vnáší významotvorný paradox spočívající ve skutečnosti, že vnitřním monologem je tematizována především oblast mezilidské komunikace, kterou se ale z různých příčin nedaří efektivně realizovat. Vnitřní monolog hlavní postavy/vypravěče je tedy jakýmsi zárodkem epického dialogu, který ovšem zůstal uvězněn ve vědomí chorobně introvertního subjektu. Byl odložen v „úschovně rozhovorů“, jak naznačuje titulní metafora sbírky. Přidalovy postavy se často, místo toho aby spolu hovořily, jen pozorují, jen uhadují, co si druhý myslí a co cítí. Kontakt promlouvající postavy se čtenářem, který je opakovaně oslovován, bývá paradoxně silnější než kontakt postav mezi sebou. Výmluvným příkladem je text nazvaný *Vůně*. Hlavní postava, kuchař, který je zároveň vypravěčem, nás ich-formou zpravuje v rámci jediného proudu vědomí nerozlišujícího mezi relevantními a banálními skutečностями o svých rutinních kuchařských úkonech, uvažuje o životech hostů, které z kuchyně pozoruje, a zejména o číšníkovi, s nímž by rád navázal smysluplný hovor, ale už roky se to nedaří: „*A teď telecí. Bože, sbíhají se mi sliny! Často se ptám, proč talentovaný člověk jako já trčí ve špinavé kuchyni? Ačkoli někdy mě v tom vedru napadají věci. Například René. Oči má červené jako králík a prořídly knír se mu ježí vzhůru. Jemné bílé chloupky mu zplihle leží na tvářích. Co mi vlastně za ta léta řekl? Kvěťák na dvojku? Ještě jednu omáčku? Vejce natvrdo? Pěkný mrzout. Někde jsem četl, že dokážou odnaučit kouření elektrickými šoky. Až bude chvílka, musím ho upozornit. Cha, René, číšník s králičí hlavou! Ten mi tak bude rozumět.*“ (32)

Do sebe uzavřené, až poněkud podivínské nejsou ovšem pouze postavy přebírající roli vypravěče, ale i většina postav ostatních. Bizarní a nezdánka psychicky vyšinuté figurky jsou nositeli jednoho ze základních stylových rysů Přidalovy sbírky, jímž je tragikomičnost. V životech těchto postav není nic jako obvykle, nic není „normální“. Popření stereotypních představ o normálnosti je dobře čitelnou osou autorského záměru. Společnou vlastností těchto postav je jejich pocit samoty. Osamělostí trpí i postavy žijící ve společném mikrosvětě rodiny – i mezi mužem, ženou a dětmi jsou neviditelné a neproniknutelné bariéry. V krystalické podobě je tato osamělost, způsobená neschopností vzájemně komunikovat, ztvárněna v miniatuře s názvem *Narozeniny*, která tematizuje situaci rodinné oslavy a činí to výhradně sekvencí krátkých vnitřních promluv rodinných příslušníků, kteří ze zřejmých důvodů své rozpaky a obavy nemohou vyslovit nahlas. Pocit opuštěnosti se přenáší i na věci a prostory, které autor s oblibou personifikuje a nechává je promlouvat, jakož i na zvířata, která ve výše zmíněném textu rovněž disponují vnitřní řečí: „*Na pláži by mi bylo líp, chce si postěžovat želva v obchodě se zvířaty, ale nemá komu.*“ (74)

Základním problémem postav ze sbírky *Úschovna rozhovorů* je jejich boj s nudou a stereotypem, nebo naopak podlehnutí normám každodennosti či diktátu médií. To se přihodilo například centrální postavě textu *Průvodce po S.*, turistickému průvodci, který se nechal k nové práci přesvědčit lákavým inzerátem, přestože není prodanou činností kompetentní, neboť všude zabloudí. Ve vzniklých situacích se pak chová nepředvídatelně, rozdává neznámým lidem na ulici peníze či jízdenky, platí za své klienty v restauracích. Absurdní a groteskní situaci zde Přidal vybudoval na základech odpozorovaných z reality – vlastně pouze do důsledku domyslel, k čemu by vedlo naplnění slibů z reklamy. Grotesknost postav je budována na konfrontaci normované pozice či role a způsobem jejího naplnění figurou, která je z podstaty svá a není schopna nechat se svázat předepsanými a očekávanými projevy chování. Svéráznost postav ovšem nejednou hraničí s psychopatologickými rysy, jako je tomu v případě pracovníka městské galerie v povídce *Cestování*, který ve svém vnitřním monologu nechává nahlédnout do své chorobné obavy z porušení každodenních rituálů a zejména strachu z cestování. Přidalovy postavy překračují běžné představy o normalitě nejen svými psychologickým ustrojením, ale někdy i fyzickým vzezřením – jako například postava a vypravěč povídky *Hydrocefalova paměť*: „[...] každý, kdo se po mně ptá, dostane jasnou odpověď: ‚Profesor Kebule?! Výtahem do suterénu a pak doleva na stojednatřicítku.‘ Stal jsem se samozřejmostí, někým, koho nepřehlédnete, ale kdo vám nestojí ani za mávnutí ruky. Zpočátku jsem svou přezdívkou nesl nelibě, není divu, vždyť zněla jako název animovaného filmu, až po nějaké době jsem dospěl k závěru, že vše má své opodstatnění a začal věřit ve šťastnou náhodu, která mne přivedla na svět v okresní porodnici s hlavou vsutku obřích rozměrů.“ (16)

Původ výše zmiňované nudy, stereotypu a svazujících předpisů bývá většinou dobře patrný – nečastěji je jím každodenní „provoz“ rodinného života. Rodinu Přidal zobrazuje jako soubor komunikačních norem, které není vždy zcela snadné naplňovat, respektive zajímají ho momenty, kdy zásahem vnějšího či vnitřního elementu poklidný běh rodinného života vybočí ze svých kolejí. To se přihodilo například v textu *Potíže s náměsíčníky*: hlavní postava, spisovatel, ve vyšetřeném nočním čase místo psaní raději chodí v pyžamu po ulici. Obsahem jeho vnitřního monologu je potom úvaha o tom, jak tuto podivnou úchylku sdělit rodině a jaké budou její reakce. Z načrtnuté situace přitom autor vytěží značný komický efekt: „Prohlížím si hezkou tvář rozvlněnou na prostěradle manželské postele. Nebylo by poctivější říct pravdu? ‚Nevím, co mě to napadlo, ale včera, když jste spali, jsem vyběhl na ulici a ani se nepřevlékl do šatů.‘ A potom třeba: ‚Nějak mi z toho vyhládlo, mohl bych dostat ještě vejce?‘ Uvěří mi? V noci bosý a ve městě? Takhle vyplýtvat náhle získaný čas? Může být někdo takový blázen? Ne, ne, milánku, neříkáš nám všechno!“ (46)

Jiné typické prostředí, do kterého Přidal zasazuje svoje postavy, je prostředí pracovní, autobiograficky stylizované jako škola. Ubíjející nuda ředitelských porad ve sborovně nebo úmorně se opakující hodiny výuky nutí k hledání úniků. Vysvobo-

žením je imaginace, již se postavy oddávají s bezbřehou náruživostí, nebo dokonce s pomocí drog, jako hlavní postava v epizodě *S paní učitelkou si užijete legrace: „Tváře žáků se vzdalují a přibližují, paní učitelka posouvá brýle po zpceném nose. Pustí se zaníceně do výkladu, dnes probírají dýchací ústrojí. Děti užasle poslouchají, málokdy se stává, aby vyučující tvrdil, že navštívil plíce a na vlastní oči viděl, jak se okysličuje krev. Jeden nikdy neví a k tomu ty nové výukové metody...“* (20) Je přitom typické a podstatné, že ve valně většině případů se jedná o prostor interiérový. Postavy jsou v uzavřených bytech či pracovištích jakoby uvězněné, trapnost okamžiků, kdy vážne komunikace, je pak ještě intenzivnější – jediným možným prostorem úniku, který si postavy při zachování sociálních a komunikačních norem mohou dovolit, je virtuální prostor imaginace, který mohou lehce skrýt před ostatními a dál hrát nudnou konverzační hru.

Pro Přidalovu obrazotvornost je přitom podstatné, že v obrysech ctí logiku představovaných situací, ale vstupuje do ní jako jejich aktivní spolutvůrce a posouvá ji tam, kde se začíná otevírat do prostoru vnitřní svobody individua, svobody demonstrované ničím nsvázanou a hravou imaginací. I v nejdůležitějších snových výjevech vychází z autopsie (zkušenosti učitele, manžela, otce, výtvarníka atd.) a tuto stopu autenticity v textech zachovává a používá ji v strategickém a umělecky účinném kontrastu s fikčností, surreálností a snovostí, které tak atakují situace odpozorované z každodenního života. Je v tomto vlastně návodný, didaktický – ukazuje čtenáři, jak se vyrovnat se stereotypem a vůbec vším, co v denně opakovaných činnostech ubíjí a nudí. Prezентuje imaginaci jako cestu k osobní, vnitřní svobodě a jako způsob odreagování stresů a únavy. Jeho fantazie je ovšem také kritická, například v textu *Chudá škola*, reflektujícím ekonomickou situaci českého školství, vzniká absurdní situace, kdy z úsporných důvodů hodiny literatury vede školník, jehož jedinou kvalifikací je jeho amatérská a značně naivní básnická tvorba. Zároveň tu kritizuje typická lyrická klišé, která se objevují v úryvcích školnickových básní, mohla by se ale objevit klidně i v soudobé přírodní či reflexivní lyrice.

Vedle imaginace prezentované jako osvobodivá síla patří tedy k základním intencím sbírky kritický pohled zaměřený k samotnému světu literatury a umění. Jeho institucionalizovaná podoba a normy v podobě žánrových a jiných zákonitostí autora opět provokují k sarkastickému úsměšku. Soudobou lyriku, která snad až příliš snadno opakuje osvědčené výrazové modely, reprezentuje již zmíněný básník školník. Svůdný svět výtvarného umění a komickou snahu do něho proniknout Přidal tematizoval v povídce *Večerní kurzy kreslení*. Ostatně distance od předem daných pravidel a stereotypů, které doprovázejí uměleckou tvorbu, je určující i pro výrazovou rovinu sbírky. Dostatečně zřetelným signálem tohoto tvůrčího postoje je vědomý a záměrný krok směrem od veršované struktury textu, která evokuje tradici básnického žánru, ke zdánlivě ledabylému, jakoby nehotovému, pouze načrtnutému tvaru mikropovídky. Tato výrazová syrovost a ostentativní distance od tradic

potvrzených signálů „básnickosti“ textu souzní se syrovostí a naivitou autorových kreseb, které doprovází každý z textů sbírky. Tímto poněkud anarchistickým gestem si Přidal jednává prostor svobody, v níž chce a může tvořit bez ohledu na to, co se od něj jako básníka, literáta či výtvarníka očekává. Cítí se být limitován a omezován vším, co s sebou nese tradice žánrů, jichž se svou tvorbou dotýká. Proto se jim někdy ironicky vysměje, jindy se od nich vzdálí záměrným primitivismem.

Tento kritický metaliterární aspekt spojuje Přidalovu sbírku *Úschovna rozhovorů* s řadou dalších děl publikovaných zejména v prvních letech nového tisíciletí a rovněž záměrně se pohybujících na hranici mezi prózou a poezií. Tyto prozaické útvary se příležitostně objevovaly v kompozicích básnických sbírek ovšem už v průběhu devadesátých let – tvoří například podstatnou část sbírky Ivana Wernische *Doupě latinářů* (1992), již s Přidalovou sbírkou kromě zmíněné žánrové ambivalentnosti pojí inklinace ke grotesknímu humoru, u Wernische ovšem kombinovaná s neskrývanou mystifikační hrou. Konceptuálním propojením prozaické miniatury, autorské kresby a výrazového primitivismu se Přidalova sbírka blíží autorskému stylu Mariana Pally, který uplatnil v knihách *Jak zalichotit tulské ženě* (1996), *Zápisky uklízečky Maud'* (2000) a *Zameť mou hrud'* (2003), ovšem s posunem ke konvenčnějšímu způsobu vyprávění při užití vševědoucího vypravěče. Narativním stylem je bližší Daniel Micka ve sbírce mikropovídek *Strach z lidí* (2001), v nichž není mnohdy kladen výraznější předěl mezi vnitřní řeč postav a dialogové repliky (tematicky a významově je ovšem Mickova sbírka *Úschovně rozhovorů* značně vzdálena). Groteskní tragikomický humor, minimální textovou plochu, ostré pointy i ironické, antiliterátské gesto je vlastní také Patriku Linhartovi v *Měsíčních povídkách*, které vyšly shodně jako Přidalova sbírka roku 2003.

Ukázka

narozeniny

„Mohli mi dát aspoň něco malého, aby mi to nebylo líto,“ pomyslí si smutně neobdarovaný sourozenec.

„Jenom jestli bude ten svetr nosit,“ přemítá matka.

„Už je z ní slečna, hlavně aby nepadla na špatné kamarády,“ strachuje se otec.

„Chtěla jsem přece želvu,“ rudne vzteky oslavenkyně, protože nadávat nahlas si nedovolí.

„Tolik nohou a běhání, a přitom pro nic,“ zabručí pes.

„Na pláži by mi bylo líp,“ chce si postěžovat želva v obchodě se zvířaty, ale nemá komu.

(74)

Vydání

Úschovna rozhovorů, Větrné mlýny, Brno 2003.

Reflexe

Úschovna rozhovorů přináší literárně zdařilý otlak reality, v níž popořadě přibývá fantaskních věcí. Přidalovy věty znějí veselou melodií, pointy jsou vždycky směšné, autor miluje grotesku a komické glosy víc než ironii. Jde mu o bezprostřední náladu spíš než o program. Až se zdá, že ve věcech, jež nás obklopují, lze podle Přidala rozeznat vyhraněnou individualitu dříve než v akademických debatách či duchovních naukách. Takové umění je pak srozumitelné a nezaměnitelné.

Dalibor Mañas: „Přidalovy punkové črty“, *Tvar* 2003, č. 3, s. 20.

Čtení je to velice dobré, plné překvapení a čtenářské radosti. Autor pracuje s civilním, současným světem, ve kterém se může každý den stát zázrak, kde na každého čeká překvapení a kulisy každodennosti se mohou náhle sesypat a z nich vystoupí cosi magického, nezvyklého, nenadálého.

Radek Fridrich: „Svět podle Přidala“, *Weles* 2003, č. 18, s. 88.

Na začátku vypadá *Úschovna rozhovorů* jako šťastná knížka. Jako svazek pro radost. To dnes není každý, že jo. Je to fajn mít tak hravý pohled na svět. Jenže. Někde okolo strany čtyřicet osm se to začne lámat. Groteska zůstane stejná, nadsázka taky, ba ani té hravosti se nezbojíme, ale SSS (smrt, smutek a samota) na nás padnou jako těžká strojní fréza (napsat jako těžká deka by, uznejte, bylo klišé). *Úschovna rozhovorů* není jen veselá a hravá, tedy aspoň ne v druhé půlce. K čemu nám tedy je? Inu, otvírá jiný svět.

Štefan Švec: „Ba ani té hravosti se nezbojíme“, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2003/DA06_03.pdf [přístup 4. 5. 2012].

Přidalovy miniatury, žánrově se pohybující na pomezí povídky a fejetonu, popisují všední situace a banální děje, všímají si obyčejných postav a prostoru mezi nimi, vyplněného dialogem anebo častěji hovory k sobě. Autor své příběhy rozvíjí jemným humorem, který se občas překlápí v ironii, koření je spontánní pointou a především groteskní hyperbolizací.

Radim Kopáč: „Dvakrát česká poezie a dvakrát česká próza, a co z toho vzešlo“, *Psí víno* 2003, č. 25, s. 31.

Přidalove příběhy sú často poetické či poeticky-ironické, začša groteskné, pričom tento efekt autor docieľuje veľmi jednoducho: nikdy celkom nedovolí, aby sa všetci a všetko, čo literárne tvaruje a modeluje, vymklo zvyčajnej logike spod kontroly. Vždy je v jeho textoch ukrytý akýsi polozabudnutý korektív, detail, ktorý se v pravom okamihu vyjaví a napokon jako jediný ostane nevykľbený, neznehynbený panopikálne a alogicky.

Marián Hatala: „Nezabudli ste si (dobře uchovaný) rozhovor?“, *Psí víno* 2004, č. 29, s. 44.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 20. 12. 2002 (příl. *Jižní Morava*); P. Kotrla, *Týdeník Rozhlas* 2003, č. 25; D. Mañas, *Tvar* 2003, č. 3; R. Kopáč, *Psí víno* 2003, č. 25; Š. Švec, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2003/DA06_03.pdf [přístup 4. 5. 2012]; K. Piorecký, *Host* 2003, č. 10; R. Fridrich, *Weles* 2003, č. 18; M. Hatala, *Psí víno* 2004, č. 29.

Karel Piorecký

BOŽENA SPRÁVCOVÁ: POŽÁRNÍ KNIHA

(2003)



Božena Správcová vstoupila do literatury v roce 1987 prostřednictvím recitačního pořadu mladé poezie Zele-
né peří, který v pražském klubu Rubín organizoval Mirek
Kovářík. Debutovala lyrickou sbírkou *Guláš z modrý krávy*
(1993), v níž artikulovala touhu po životní opravdovosti,
mezilidské blízkosti a emocionální plnosti. Proti světu,
v němž tyto hodnoty pouze živoří, postavila různé formy
provokace – od svérázné verze pravopisu přes expresiv-
ní a vulgární slovník až po odvážné zobrazování lidské
tělesnosti. Rovněž už v prvotině začala podnikat exkursy
do alternativní reality mýtu a pohádky. V nich pokračo-
vala poemou *Výmluva* (1995), psanou střídavě ve verších a prózou a stylizovanou
jako báje s centrální postavou Velkého tatrmána. Zde však zároveň začala inkli-
novat k poetice postmoderního textu a ve výsledku vytvořila pseudobáji, která
demonstruje především nemožnost dobrat se jakéhokoli jednotícího smyslu,
protože dnes „všechno je tak a zároveň i naopak“¹³⁹. V podobném duchu je na-
psána i básnická skladba *Večeře* (1998), v níž do popředí vystupuje konfrontace
ženského a mužského principu a vůbec otázka identity. V této skladbě začala
Správcová užívat svůj charakteristický způsob zobrazování postav jako beztva-
rých, vzájemně prostupných entit, který zopakovala i v následující lyrickoepické
skladbě *Požární kniha*.

Kompoziční základ textu tvoří útržkovité vyprávění o postavách, jejichž zobrazení
je silně ovlivněno poetikou mýtu. Hlavní díl vypravěčovy pozornosti získala dvojice
postav starců disponujících demiurgickými schopnostmi. Poetika jejich jmen – Arka-
gan, Agedon – intertextově odkazuje ovšem spíše než k některému z archaických
mytologických systémů k jejich popkulturní transformaci v literatuře fantasy a ještě
spíše k její digitální extenzi, kterou představují počítačové hry, nejednou přejímající
svůj narativní základ právě z těchto populárních literárních zdrojů (jméno Agedon
v kultuře počítačových her a her RPG či MUD bývá prezentováno jako zkrácená ver-
ze slova armagedon).

¹³⁹ Správcová, Božena: *Výmluva*, Praha 1995, s. 18.

Významnou roli v tematické výstavbě skladby hraje rovněž postava nazvaná „mlhař“. I ta je líčena jako božská bytost disponující možností zásadně ovlivňovat chod fikčního univerza, ale zároveň jako bytost maximálně neurčitá, mlhavá, zhmotňující nedefinovatelnost univerzálního, božského principu. Je jí věnována první i poslední sloka, je tedy v jistém smyslu alfou a omegou skladby. Pro styl *Požární knihy* je příznačné, že tato postava bývá označována i plurálovým tvarem „mlhaři“ – u postavy obdařené demiurgickými, božskými vlastnostmi bychom čekali spíše jedinečnost – ale singularita nepatří k principům fikčního světa *Požární knihy*. V něm je naopak všechno zmnožené, variabilní, nestálé, unikavé.

K ansámblu mytizovaných figur náleží konečně i kocour-vypravěč, který ovšem nemá roli alter ega vyprávěcího subjektu, je spíše zosobněním narativního charakteru všech takzvaných velkých, kulturotvorných vyprávění a jejich literární povahy. Antropomorfizovaná zvířecí postava disponující řečí odkazuje k žánru pohádky – tuto intertextovou vazbu podporuje i užitá číselná symbolika: „*devatero brejlí na nose, / devatero knih a devatero řečí umí.*“ (6) I kocourovo vyprávění je prezentováno jako stvořitelství: „*vypravuje květiny, vypravuje stromy, vypravuje / to nejsladější vypravěčské ovoce.*“ (6)

Společnou vlastností postav je jejich nejistá, proměnlivá identita – vyměňují si jména, role i vlastnosti a jsou vydány zcela explicitně vůli vypravěče, jsou stvořeny ze slov a tato jejich jazyková konstruovanost je maximálně zviditelňována. Nejistá a unikavá je rovněž identita samotného vyprávěcího subjektu, který nejprve podává události a děje objektivizující er-formou, v pasáži uvozené jako *Píseň o básnících, vodce a hadrech* však přechází do ich-formy a v jejím rámci zcela náhle a bez zjevné motivace přepíná mezi výpověďmi v ženském a mužském rodě. Rodová identita ani vypravěčova perspektiva tedy nejsou stabilní, ani v těchto základních stavebních kamenech tohoto vyprávění nenachází čtenář pevný bod a oporu pro interpretaci, proces přidělování významů je zcela otevřen jeho libovůli, záměr autora nebo sémantika textu jsou naopak jakožto interpretační vodítka cíleně potlačovány.

Poněkud pevnější strukturu má zobrazený prostor, který je ve skladbě strukturován po vertikální ose. Postava kocoura-vypravěče je situována do podzemí (tunel metra, který ovšem zároveň plní funkci podsvětní říše mrtvých), kde sedí na hydrantu a je symbolickou protiváhou starců, kteří disponují ohněm a pohybují se v horních partiích zobrazeného prostoru (věž). Prostor, v něm se zmíněné postavy pohybují, označuje mluvčí skladby jako „*rourový mnohostěn*“. Navzdory mytizující a archaické motivice soustředěné kolem centrálních postav je tento prostor poměrně snadno identifikovatelný jako současné velkoměsto, které má svůj reálný předobraz („*medžik Prág*“). Praha je ovšem imaginativně transformována v přízračnou, temnou, vlhkou, do mlhy ponořenou a nehostinnou urbánní krajinu, pod jejímž povrchem doutná oheň a jež je složena převážně z tunelů (rouř), jimiž proudí veškerý pohyb obyvatel města, kteří se přemisťují výhradně pomocí aut. Za obrazem

dehumanizovaného apokalypticky působícího prostředí je patrný decentně a tlumeně vyjádřený ekologický apel. Zobrazení města je v *Požární knize* po estetické, sémantické, ale i etické stránce značně významově zatížené, město dostává podobu prostoru nečistého, prostoru zla a hříchu. Zároveň má v této skladbě i jisté erotické konotace – všudypřítomné roury a tunely asociují ženské pohlaví (čtenářskou imaginaci v tomto směru podněcují také kresby Petra Nikla, které jsou užity jako grafická segmentace textu).

Odpudivá „tělesnost“ města souzní s celkovým způsobem zobrazování lidské tělesnosti, která v *Požární knize* vzbuzuje převážně nelibé pocity až znechucení a je přímočaře sexuální. Je přitom příznačné, že sexuální motivika je textově reprezentována v podobě lidových vulgárních frazémů („*honí si tam péra*“, „*mastí tam deku*“, „*ošahal celej zadek*“). Celistvý popis zevnějšku některé z postav se v textu skladby nevyskytuje, je nahrazen například synekdochou: „*když tu náhle hromada hadrů ožila, / rozhemžila se, / pukla jako obrovský kokon, / vyběhlo z ní chlapisko, / půl-kozel, půl-orangutan, / a poblilo chlapíka od hlavy k patě, / nemilosrdně.*“ (13–14) Tělesnost postav starců je ovšem sama o sobě značně relativní. Disponují těly, ale nikoli už krví či schopností cítit bolest – jsou to bytosti sídlící v tělech spíše mrtvých než živých. Bezkrvná božstva tak podtrhují celkovou mrtvolnost zobrazené scenerie.

Požární kniha představuje svět, z něhož vymizel étos lidství; chybí schopnost transcendovat pudovou a biologickou determinaci člověka a zbývá právě jen hrubá tělesnost. Postavy se sice snaží pěstovat milostné city, ale láska je nakonec vždy zradí a vyslouží si tak zavržení a personifikaci do podoby odpudivé „*baby*“. Postava baby ztělesňuje ženský princip, lásku a především chtíč, se kterým starci bojují a lásku rychle proměňují v nenávisť: „*Příšerná baba. / Jednou jí vypálím králikárnu! / Bude vidět! / Agedon myslí, že má tu bábu dávno za sebou, / že jí má zmáklou, si myslí. Už ho nemůže rozščílit prostě!*“ (7)

Spolu s étosem, respektive patosem lidství mizí i patos lidských výtvorů, patos umění. Ve skladbě je patrný silný antiliterární, či spíše antiuělecký akcent, který nabývá podoby zesměšňování literatury a umění a jejich provozu. Hned v úvodní pasáži skladby je parodován vznik slavného Malevičova obrazu Černý čtverec: „*A už povstal, stařec Arkagan, / namočil v ohni štětec, a svou obrovskou ruskou rukou / narysoval ve vzduchu / čtverec. Ten čtverec vypadá.*“ (1) Správcová zde rovněž užívá strategii, kterou uplatnila ve svých starších i následujících textech – kóduje do vyprávění historiky ze soudobého literárního života a vytváří z nich groteskní obraz někdy snobského, jindy egomanského snažení. Antiliterární, či přesněji řečeno kritický metaliterární aspekt skladby je ovšem patrný především z její jazykové utvářenosti a komunikační perspektivy uplatňované vůči čtenáři. Místo tradičního ideálu čistoty stylu realizuje Správcová v *Požární knize* maximální stylovou nesourodost – jazykové prostředky čerpá jak z archaických vrstev knižní mluvy (např.: „*již*“, „*ženština*“, „*řeřavý*“, „*luna*“), tak z expresivní, nespisovné a mnohdy i vulgární mluvy lidové

(„podesraný“, „nejsladější“, „roščilit“). Výrazných estetických účinků dosahuje Správcová rovněž uplatněním četných neologismů („vtměmokra mlze“), citoslovcí a onomatopoií připomínajících jazyk komiksů („Bžunk! Bžunkbžunk!“; „Blaf!“; „Krá!“).

Metaliterární zaměření skladby zasahuje i do jejího tematického plánu a nabývá podobu řady explicitních výpovědí, v nichž se mluvčí skladby vyslovuje k samotnému textu a obrací se adresně ke čtenáři, například: „*Toto je kniha o životě, o rourách, a tak. / Kniha, která si zpívá píseň, kniha, která ji tančí. / Kniha pouze pro statečné, / pro ty kteří vydrží nerozumět.*“ (1); „*Slova někdy předcházejí své významy.*“ (3) Tyto výpovědi na první pohled působí jako vstřícné gesto vůči čtenáři, kterému by snad měly pomáhat v orientaci textem a řídit jeho čtení. Nejednou se však ukážou jako slepá nebo matoucí cesta. Kompozice skladby totiž, navzdory četným signálům, nedisponuje racionálně budovanou narativní strukturou. Princip výstavby textu je spíše iracionální, založený na asociativním rozvíjení a kupení miniaturních epizod, jejichž soudržnost je spíše formální než sémantická. Produktivní textotvornou silou jsou zejména zvukové asociace: „*Medžik Prág, medžik prák, / mečík, mečík! mečí! / Krák.*“ (10) Skladba svou úvodní částí vzbuzuje očekávání velkého vyprávění ve stylu archaických mytologických příběhů, záhy je ovšem toto čtenářské očekávání zklamáno a výsledný radikálně fragmentarizovaný tvar ukazuje na nedosažitelnost velkých příběhů opřených o jednotící ideu či perspektivu v současném kulturním kontextu.

Stylovou rozptýlenost podporuje i bohatá intertextualita, zejména pak ironické a posměšné aluze na Zahradníčkovu skladbu *Znamení moci* (1969): „*Kříž! To je to znamení! / Kříž! Kříž!! Méééé! / [...] Kříž jako jediné znamení, / znamení orgasmu.*“ (8–10). Zahradníčkova skladba ukotvená v katolickém systému hodnot zde reprezentuje model textu stmelovaného jedinou myšlenkou, jediným symbolem. Správcová buduje svůj text v přímé opozici proti tomuto modelu, který prezentuje jako překonaný, anachronický, neadekvátní současnému duchovnímu stavu společnosti a kultury.

Klíčové významové ohnisko zmíněné opozice i celé skladby je situováno do závěrečné části, tematizující svár živlů ohně a vody a požár v domě rodičů: „*Vím, / dům rodičů mých hoří, / možná jsem ho se souhlasem matky / i sám zapálil. / Otec to ví, / jakoby nic se tváří. // Hoří na půdě, ale příliš příliš pomalu. / Všichni bychom rádi, aby stihl shořet / dřív než zase přijedou všichni ti hasiči. / Držíme mu palce, / strašně mu fandíme, tomu domu, / je to jeho velký závod!*“ (36) Motiv ohně je pro skladbu Boženy Správcové zásadní, na což ukazuje už název *Požární kniha*, převzatý z neliterární, administrativní oblasti, kde označuje dokument, do něhož se zapisují všechny podstatné skutečnosti týkající se protipožární ochrany (údaje o preventivních prohlídkách, školeních, revizích, kontrolách apod.). V intencích významové ambivalentnosti či spíše převrácenosti, která vládne celému textu, je sémantika tohoto názvu opačná a užití tohoto titulu záměrným paradoxem. Vůdčí intencí subjektu *Požární knihy* je totiž nikoli eliminace, ale vyzývání ohně a požáru, který představuje konec starého, dosa-

vadního světa, světa rodičů či v obecnějším měřítku světa stmelovaného křesťanskou kulturou. Akcent na čtveřici základních žvlů, jejich interakci i svár evokuje návrat k předkřesťanské tradici přírodní filozofie, která by snad mohla být základem pro novou kulturu a spiritualitu. Ovšem vyznění skladby není takto jednoznačné – staré se chýlí k zániku, ale zda skutečně zanikne, není jisté a nové nepřichází, „mlhař“ má prst na tlačítku storno, ale zda ho použije, zůstává otevřené. Nejistota, tušení a touha po zásadní změně a obavy z ní jsou kombinací pocitů, k nimž je čtenář *Požárni knihy* systematicky veden a jež nahrazují celostně uchopitelnou pointu. Dílo svou fragmentární výstavbou a významovou ambivalentností ve výsledku demonstruje především odpor k jakékoli formě ucelenosti, pevné strukturovanosti, k hledání jednotícího smyslu, který by pouze zakrýval vsudypřítomné rozpory. Přiklání se naopak k mnohosti a různosti, diskontinuitě a k záměrnému eklekticismu.

Zmíněnými kvalitami, metaliterární sebereflexivností, silnou intertextovostí a herním založením textu se Správcová zapojuje do nečetné skupiny českých básníků, kteří přijali za své principy postmoderního textu. V české literatuře se tento tvůrčí postup uplatnil spíše v próze, z básníků má k němu spolu se Správcovu nejbližší Lubor Kasal, v jehož tvorbě se také podobným způsobem uplatňuje absurdita a humor nebo kódování reálných biografických faktů do básnické řeči (např. skladba *Orangutan v továrně*, 2008). Inspirace poetikou mýtu a také počítačovými hrami sbližuje *Požárni knihu* s tvorbou dalšího básnického postmodernisty Petra Odilla Stradického ze Strdic, který tyto inspirační zdroje uplatnil ve skladbě *Job pro Joba* (zařazené do sbírky *Zpěv motýlů*, 1999), kombinující přepis biblického příběhu a nativ imitující akční počítačovou hru.

Ukázka

Jednu ze svých tváří Agedon vystavuje pořád,
druhou, tu hanebnou, vůbec nikdy.
Ta je odvrácená.
Ten samý princip jako luna.
V kráterech té odvrácené strany Agedona vysedává
kocour, baba, mlhař, Arkagan
a pár dalších, které neznám,
a honí si tam péra.
Z dálky to připomíná runy.
Jindy se zase slezou v moři
a masť tam deku.
Jedna z Arkaganových tváří je vidět skoro pořád,
druhá vůbec nikdy.
Ten samý princip jako luna.
(14–15, nečíslováno)

Vydání

Požární kniha, Trigon, Praha 2003.

Reflexe

Zkouší to vyrobit psaný svět, svět symbolů, ve kterém nic není pevné, vše je proměnné a rozházené, ale zároveň se tenhle psaný svět nechce umazat významem, který věci zbytečně determinuje. Správcová se tím tvořením mýtu snaží (ne však vždy toho docílí) pochopit okolí znovu, nově, bez zátěže minulých významů. Ale tím, že je tvůrcem takového světa, je vždy tento jenom o ní, o jejím vnímání a jejich bolestech a radostech.

Michal Jareš: „Vydržet? Nerozumět!“, *Tvar* 2004, č. 16, s. 2.

Fundamentální tvůrčí metodou *Požární knihy* je postmoderní manýrismus, nepochybně v tomto případě zvládnutý brilantně či v brutální grotesknosti básnického celku. Jako rituální interpretační klíč k vlídnému dešifrování autorčina pásma expresivních, nejednou výbušně, jindy zase bezmála skoro familiárně zvukomalebných expresionistických obrazů a výjevů nám pravděpodobně (pokusíme se totiž vydržet nerozumět a zároveň nevydržet vždy rozumět) může sloužit zastřešující teze, že jde o pozoruhodný, dozajista svěbytný a osobitý pokus Správcové o nekonvenční variantu novodobé básnické heroikomiky.

Vladimír Novotný: „Kniha, které se básníci budou bát jak požáru“, *Tvar* 2004, č. 16, s. 2.

Veškeré pravidelnosti jsou jen zdánlivé, neustále porušované – není čeho se chytit, není možné něco podstatného říci, něco, co by platilo definitivně. U Správcové totiž nejde o mytizující poezii v pravém slova smyslu, ale pouze o model, který zasazením do aktuálních reálií a vůbec kontextu dneška selhává. A o to právě jde – v laboratorních podmínkách básně nechat nalepťávat a rozpadat dříve nedotknutelné hodnoty (umění, religiozita...) a nechat selhávat jazyk, jímž se tyto hodnoty po tisíciletí pojmenovávaly, respektive konstituovaly.

Karel Piorecký: „Kniha pouze pro statečné“, *Host* 2004, č. 9, s. 40.

Vyprávějí se tu příběhy bez viditelného smyslu, které směřují k absurditě, groteskní komice, kouzlu bizarnosti a naivismu. Vytváří se tu svěbytný rámec, v němž nic není jisté, nic nemusí mít příčinu a souvislost, vše roste samo ze sebe a nenárokují si žádný význam: vysmívá se potřebě významu. Sledujeme obraz kolotání a vření, dělení a rozplozování, tčkání i zahušťování. Motivy se vracejí a křížují. Autorka rozpohybuje absurdity a nechá je vysrážet, rozcupuje je a opět uvede do oběhu.

Jiří Zizler: „Miluju mlhaře“, *Literární noviny* 2004, č. 44, s. 8.

Slovo autorky

Požární kniha se možná víc dotýká nejednoznačnosti, což může lidi poplíst, ale já to myslím vážně. Svět se tváří, že Jeník je jednoznačně Jeníkem a noha od stolu je nohou od stolu. Jsou ale chvíle, kdy se to poněkud zkomplikuje, a třeba i prohodí. Udivuje mě, že lidé nejsou zvě-

daví (nebo odváží?) ani natolik, aby odsouvali věci a dívali se za ně. Vzduch je zaneřáděn přelétávajícími a pářícími se útržky obličejů, dějů, struktur a charakterů, a my to dýcháme a vydechujeme – je to všechno zároveň i v nás...

„Čtáhání na komplikace“ (rozhovor vedl Michal Jareš), *Tvar* 2004, č. 21, s. 5.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: H. Lundiaková, *Hospodářské noviny* 29.–31. 10. 2004; J. Zizler, *Literární noviny* 2004, č. 44; M. Jareš, V. Novotný, *Tvar* 2004, č. 16; K. Piorecký, *Host* 2004, č. 9.

Karel Piorecký

KAREL ŠIKTANC: ZIMOVIŠTĚ

(2003)



Dílo básníka Karla Šiktance (* 1928) představuje v současné české literatuře nejen jeden z rozpoznatelných, okamžitě identifikovatelných hlasů, ale zajišťuje české poezii i její kontinuální paměť. Básník, který debutoval na počátku padesátých let, se musel sám bolestně vymanit z ideologických frází a nalézt váhu a zranitelnost skutečného básnického slova v šedesátých letech (*Zařikávání živých*, 1966; *Adam a Eva*, 1968) a v následujícím normalizačním dvacetiletí svůj nezaměnitelný výraz uplatnil ve vrcholných skladbách vydávaných však už pouze v samizdatu (*Český orloj*, 1974; *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel*, 1979).

Po nastolení svobodných poměrů pak ve své tvorbě pokračuje v náročném prohledávání se k přesnému, pevnému tvaru verše a slova tak, aby mu zachoval jeho prapůvodní, takřka stvořitelenskou vážnost. To ukazovaly sbírky z konce devadesátých let dvacátého století (*Hrad Kost*, 1995; *Šarlat*, 1999), stejně jako ty z prvních let století nového (*Zimoviště*; *Vážná známost*, 2008). Šiktancova poezie je vždy hledáním rezonančního prostoru pro básnické slovo a především pak hledáním lidské situace, ze které se rodí oprávnění a nutnost „sdělovat svět“, nějak jej pojmenovávat a vracet mu tak jeho tvary a významové obrysy.

Zimoviště je tvořeno třinácti rozsáhlými básněmi (3–4 strany) a pěti kratšími (1–2 strany). Tyto básně jsou od sebe odlišeny tím, že první skupina má názvy, zatímco druhou tvoří verše bez názvu. Další odlišnost pak představuje zvolený typ písma a odsazení od okraje stránky. Vůbec využití různých grafických podob zaznamenání verše je pro sbírku příznačné. Některé básně jsou sázeny na střed, některé na okraj; navíc uprostřed veršů najdeme i graficky zvýrazněné (vložením několika mezer) pomlky a pauzy.

To všechno způsobuje, že verše se složitě člení a rozkládají už na úrovni řádku nebo často přetékají do řádků následujících. Intonace věty je jen tušená a překonávané podloží, z vět jakoby zmizelo téma a zůstává jen rematické jádro sdělení, ohraničené a členěné navíc vnitřním rýmem (či asonancí), anaforou a rytmem, jak je tomu třeba u těchto osmi pravidelných dvoustopých trochejů, které se ale srazily do pouhých tří řádků: „*Plenér v kuse. Bez výrazu / Bez důrazu Bez důkazu Šed' se kasá, / chtiva tvaru – / řídounký filc biliáru:*“ (54) Tímto postupem se ale jednotlivé výjevy

neosamostatňují, není to cesta k jednotlivostem. Je to spíš pohyb podobný metodě pásma, jen vycizelovaný stálým škrtnáním a zvažováním slov. Z detailů a konkrétností jsou básně udělány, sledují však pořád nějaký vyšší celek, komplementární výjev. Jednotlivé obrazy v sobě nesou vždy cosi nezvykle jedinečného, ale zároveň jsou okamžitě osahávány každodenností: „*hráči nízkého vzrůstu dolézají za štouchem, / macecha vrchní myšlenkama jinde.*“ (54)

Barevnost a vůbec malířský přístup při popisu světa je v *Zimovišti* přítomen v řadě poloh (podstatnou součástí sbírky je výtvarný doprovod Jana Koblasý, který ilustroval většinu sbírek z Šiktancova posledního období). O graficky náročné úpravě textu již byla řeč, najdeme zde ovšem mnoho míst, která jsou na výtvarném principu objevování a znamenání světa přímo postavena: „*Letěly labutě, hlavy tuší a těla v zákrytu / bezbarvým inkoustem...*“ (30–31); „*Jen aby ubylo nízkého obzoru. // Aby dav nevrhal tak dlouhatánské stíny.*“ (22); „*a v bolavé kaligrafii skvrn mezi bytovkami / největší úzko z výbušnosti mezer.*“ (42) Nejde jen o malířskou techniku, ale o způsob, jak se do světa prolomit, jak z něj vyrvat kus zaznamenaníhodného života z vsudypřítomného beztvarého šera a nadcházejícího stmívání. Labutě se rýsují z bezbarvého podloží jakoby básníkovou rukou, nízký obzor na čtenáře doslova doléhá skutečnou, fyzickou tíží umocněnou protaženou slabikou „*dlouhatánských*“ stínů, v pohledu na bezútešnou pravidelnost narýsovaných domů se ozývá stejně tak bolest zmarněného prostoru jako tíseň prázdnoty, ohrožující i naše životy. Na jiných místech je projev zvukový konfrontován, ale i spojován s metodou výtvarnou: „*Zakaž mi křičet. / Kontura dogy v mlze tře se o konturu zdi – / a nezatelně sténá. // Bude šest, v Monserratu začínají nešpory. // Mea rosa...*“ (54) Smyslová působivost, vždy tak typická pro Šiktancovy verše, je v *Zimovišti* stupňována směrem k dojmu, že přibývá námahy zahlédnout i zaslechnout v tomto světě onu lidsky podstatnou hodnotu. Je tu ostře zachycen stav věcí, které přestávají být vidět a slyšet, protože kolem se hromadí příliš mnoho plochých a tupých obrazů a zvuků. Je stále těžší uprostřed lomozů a povyků, podbízivě laciné tváře světa nacházet tvary a slova, která mají skutečnou váhu a platnost. Odtud povstávají obrazy typu „*přimrzlá konev jak reklamní lízátko –*“ (51). Je tu však také řeč-živel, řeč-prapůvodní síla, která se v člověku bouří a říká si o nespoutaný projev: „*Ale drmol, zatvrzelá, řve si dál po patrech / těla, dál si hude v rudém šeru šraml...*“ (33); „*(Něco si ve mně mele, mele: / kohout a lavór a špásem a strýc... / nemá to žádný smysl.)*“ (12). *Zimoviště* je básnický zápas se ztrátou pevných kontur skutečnosti, do níž patří i slovo, ohrožované na jedné straně falešnou uřvaností a na druhé němým mlčením. To vše se děje v prostoru znepokojivě zešeřelém a v čase čímsi jakoby pozdním: „*Ale přicházíš-li tak pozdě... co víc než / přiblížnost? Být přesný – to už báseň.*“ (30)

Krajina hraje v *Zimovišti* velmi významnou úlohu. Člověk je s touto krajinou ve zvláštním souručenství – obrazy děje ve světě lidském se doříkávají a tvrdě dokončují

právě v širším prostoru venkovní krajiny: „holič si za sklem teprv pulíruje břitvu – / a větve za ním už je v šeru ponořena do krve.“ (27) A podobně i postavy jako by si s sebou vždy kus venkovního světa přinášely přímo fyzicky, materiálně: „Že nejdeš? / Reflektory z dvou silnic vykusují ze dvorů / figury, zbytné věci, osněženou prst – // ze svého cizího oranžového šatstva / oranžovými rukama / metu si mhu a zledovělé slunce.“ (27) Ovšem krajina tu není používána v symbolistním významu, jde skutečně o cosi konkrétnějšího a antropomorfizovaného, co má nejen svůj tvar, ale i tělo. Zároveň však bývá také postavena do prudké opozice vůči člověku, a to tehdy, když se akcentují obecnější otázky o smyslu a významu lidské existence: „Nicota dálky za ním uhrančivě netečná! A / nedbalá! Co jí kdesi rozhoupaná / voda? Co jí příběh lidstva? / Natož my...“ (28) Přírodní krajina má obecnější platnost, také v tom je kontinuita Šiktancova vidění světa, jakási tradičnost v nejlepší smyslu slova – člověk na pozadí krajiny nabývá své hledané pokory.

Sbírka je důsledným ohledáváním lidského života při vědomí vlastního stárnutí a tušeného, přibližujícího se završení. Básně jsou však prosty stařeckého bolestinství stejně jako přemoudřelosti smířeného dožívání. Jsou živou energií člověka neustále vrhaného do samého středu dramatu, úzkostí i úžasů a také básnická řeč je energicky rozpražena od svých vysokých, vznešených poloh ke spodním patřům bolestně očištěné ironie, sebeironie a skepse: „A co když ta staroba zdejší, ta prach- / sprostá samozřejmost (natura, terén reál, / vzduch), to vzdorné chudobenství přírody / je nad vše trvalejší, nad vše významnější... / I než my.“ (26) Takto, přes vědomí oné „prach-sprosté samozřejmosti“ se báseň přiblíží ke groteskně smířené představě konce: „Neboť to (nahlas) bolí ve spáncích. / Neboť je zem i smrt: pochovaného párkrát / ženami, naposled si tě pochovají muži.“ (26) *Zimoviště* je však také zacíle na obrazy dětí, vždy nějak varovně překážejících ve starostech těch plnoletých (a přece ne dospělých). Jsou to situace různých karambolů, svárů, v nichž člověk často selhává a dítě zůstává jako táhlý vykřičník jen pasivně přítomno – v zacílení na detail je plno hořkosti i něhy, které provází takovéto obrazy: „V okně mezaninu / šerpa, vymydlené ruce a ryk – / dítě na patách, přibité k zemi svárem rodičů, / mrká tak zběsile že skoro nemá oči. / Betlémský prostor osypaný vosami.“ (21) Všimněme si architektury celého obrazu, která je pro Šiktance typická – dramatický zlom je tvořen jednoslabičným slovem, po graficky vyznačené pauze, v konci jambické stopy, s pomlkou (a ryk –). Následující nový obraz je snímán nejprve v celku (dítě sedící na patách), ale ten nedostačuje, je potřeba do něj vstoupit skrze detail („mrká tak zběsile že skoro nemá oči.“). Dalším prudkým střihem se pak od konkrétního detailu dostaneme ke zobecnění celého prostoru lidské situace.

Texty *Zimoviště* jsou nesené usilovným hledáním či náhlým zakoušením lidské blízkosti: „Až jsme se báli pustit. Až jsme si přáli / zůstat ještě chvíli tak: chrstot a žár. Voda / a světlo. Muž a žena. / Až do vysvícení. Až do vyprázdnění moří.“ (19) Je to blízkost přepadávací a vykupující – objevuje se zprudka, najednou, jako výkřik

i jako zajíknutí a chvilkové zastavení dechu. Svým způsobem jde o žánr milostné básně, který Šiktanc zpracovává v nové naléhavosti a expresivitě. Žena má v *Zimovišti* celou řadu podob a nejzřetelněji je přítomna v textech psaných menším písmem a intonovaných spíš prozaicky, které nejsou opatřeny názvem a „klasicky“ psané básně jsou jimi na pěti místech sbírky prostřídány. Právě v těchto malých epizodách je zachycena žena s typickou šiktancovskou fascinací, jako zjevení, úžas, jako náhlý zásah do poklidného pořádku světa. Je ztělesněním blízkosti, o níž na tomto světě stojí zato usilovat, a také záhadnou mocí, které jakoby v jisté chvíli podléhá vše: „*A jak se ve snu obrátila po slunci, titěrné / stíny ptáků se po ní líně kutálely jak dětská / stolní hra.*“ (39).

Ještě jedno téma prostupuje sbírku zřetelně a intenzívně. Je to reflexe psaní, tvorby básně a obecně úkolu či údělu básníka v tomto světě. Objevuje se de facto v každé básni, ať už explicitně, nebo skrytě, v podloží obrazů. Jako zásadní autorský postoj lze považovat výše citované místo z básně *Avignon*: „*Být přesný – to už báseň.*“ (30) I když *Zimoviště* překypuje rozličnými situacemi, místy, věcmi, krajinami, výjevy a lidmi, nestává se vágním. Není prostorem beztvare neurčitosti – ta je v básních přítomná jako námaha, hlušina, hrozba, kterou je potřeba překonat, z níž je potřeba vyjít, protože neurčitost je něco, co báseň a slovo jistým způsobem ohrožuje: „*Neforemná bytost temna.*“ (16)

Básník, aby se živě dotknul skutečnosti, musí permanentně potěžkávat své jistoty a nastavovat své receptory světu, který zde není souzen, ale zakoušen, slovně potěžkáván: „*Asi, asi... // ruso v Sasích, / hořím jak hasičské kalendář! / Trochu nahej, trochu v panském – pletu si / Boleslav s Blanskem.*“ (13) Důvodem těchto souzvuků není ani tak touha po nových spojích v sémantickém registru slov, tato umanutost má spíš rozměr touhy a potřeby nechat zaznít ve slově jeho zaříkavací sílu, jeho schopnost utvořit nové zaklínadlo, pořekadlo, formuli: „*A to je celé, / archanděle?*“ (32) Odtud shluky obrazů, slova upamatovávaná i ve svých rytmických podložích, i se svým dialektickým plánem, zdánlivě zpřeházené věci. To je chaos života, který básníka obklopuje – ale uprostřed něj, jedině uprostřed něj lze založit své východisko: „*Být zaneprázdněn! / A ještě chvíli nebýt tím, za koho tě / tví cizí pokládají...*“ (16) Z ukázky je zjevné, že autor má schopnost pojmenovávat situace skrze paradox (*tví cizí*), ve kterém nechává zaznít komické i tragické rozměry života, krásu i zmar v náhlém, nečekaném setkání: „*Neboť je zem i smrt: pochovaného párkrát / ženami, naposled si tě pochovají muži.*“ (26)

Šiktancova poezie na přelomu století dál pokračuje v potěžkávání odpovědí na nastolenou otázku: jaký význam má ještě básnické slovo, komu náleží a kdo je takového slova práv, kde spočívá jeho síla. Básnický úděl je tu chápán jako celostní lidský akt, ne jako „pracovní činnost“. Báseň touží být živou řečí, magmatickou a svébytnou, drásavě znovuzrozenou. Akt vyslovení se zde stává naplněním podstatného úkolu člověka na tomto světě: Být zde a být tu úplně. U Šiktance lze sledovat

pokračování linie poezie, která má potřebu zjevné provázanosti s každodenní realitou, z níž čerpá svou obrazovou sílu i „mluvnost“ tak, jak ji reprezentuje především Skupina 42 (zejména Jiří Kolář). Vážný nárok na slovo s jeho tajemnou svébytností, zaříkávací potencií, úsilí vydobýt plnou znělost i verš zlomený v zámlece připomene dílo Františka Halase, zvláště to pozdní. V obrazech krajiny a přírodního detailu s jeho až mýtickým vyzníváním, stejně jako akcentací rodové paměti a snahou dohlédnout prastaré či prapůvodní hodnoty věcí se zase nabízí srovnání s Janem Skácelem. V zásadě však jde o poezii značně osobitou, svým jazykovým bohatstvím a básnickým výrazem těžko zaměnitelnou.

Ukázka

Někdy strach o hlavu.

Přesvíceno. Přezvoníno. Zatínáš přesmoc
oči proti oknu, proti zdi, prosíš se
mlčet, prosíš se veskrz sklapnout! zazdít
splav!

Ale drmol, zatvrzelá, řve si dál po patrech
těla, dál si hude v rudém šeru šraml, koncert
na maděru, dvojmo, trojmo dýchá.

Až potácí se dům. Něco nehtem, něco
kramlí, barevné baterky hemží se v etážích,
(kvapem rozvrženo, kvapem zavrženo) nezmlkavé
echo. A vržou schody. Vrže sníh!

Kdo je toho pánem?

těch šmė, těch fidlátek, tiky a krásné hry
lížou ti obličej, leckde cint, co darmo čeká
na hodinu sňatku. Leckde šunt, co hází lesky.
Leckde chór... A všecko česky! Všecko je
to česky!

Nyvě výrazný, nyvě velkolepý stařecký tep
tísně zfantěn si bije svou.

Otevřít oči dlouho neznamená otevřené oči.

(33–34)

Vydání

Zimoviště, Karolinum, Praha 2003. Též in: *Dílo Karla Šiktance*, sv. 6 (ed. Jiří Brabec), Karolinum, Praha 2004.

Ceny

Magnesia Litera za poezii, 2004.

Reflexe

To charakterizuje Šiktancův živý dramatismus: postupujícímu stáří není dovoleno probírat se vzdychavě vzpomínkami na zašlé časy. [...] Texty však nejsou „chyceny“ pouze v konkrétním čase a prostoru, ale již v určitých subjektivních interpretacích času a prostoru: těmi je v řadě případů pozdě a v dále.

Petr Hruška: *Někde tady. Český básník Karel Šiktanc*, Brno 2010, s. 322.

Při přečtení prvních veršů *Zimoviště* si čtenář může být jist, že se ocitl v prostoru poezie, a to poezie očištěná od všech nadbytečností, lyrických výlevů a nejasných krkolomností. Poezie navýsost metafyzická, intimní, již nelze odložit jen tak. Svou sevřeností a vyzrálostí se básnický jazyk blíží až jakémusi zaříkávání, které v pomíjivé a banální všednodennosti odkrývá nesmrtelnost, zázračnost a stálost. Šiktancova poezie se jeví především jako návod, jak smysluplně uskutečňovat život. [...] Šiktancovo básnění z poslední sbírky upomíná řeč, kterou Sokrates pronáší před smrtí svým žákům: radí jim, jak překonat strach ze smrti, a to za pomoci řeči jako zaříkávání, jež očišťuje duši od těla a přivádí ji k nesmrtelnosti. A následně dodává: jediný pravý filozof je zasvěcovatel do tohoto zaříkávání. Šiktancovy sbírky z devadesátých let jsou přesně tímto zaříkáváním. Jeho básnická řeč, očištěná od všeho nepotřebného nánosu, odkrývá hloubku prožívané skutečnosti a zpřítomňuje tajemství, jež se v ní nachází. Je to návod hodný následování, neboť učí, že: „*Otevřít oči dlouho neznamena otevřené oči.*“

Petr Boháč: „Být blízko a básnit (Šestý svazek *Díla Karla Šiktance*)“, *Souvislosti* 2005, č. 1, s. 216.

Civilní verše však byly u Šiktance téměř vždycky překrývány nebo snad doplňovány dalšími pozicemi básnického vidění. V *Zimovištích* (nebo *Zimovišti?*) nachází toto vrstvení další ze svých vrcholů himálajských. Sbíрка jako celek funguje v nejlepším smyslu jako meotar, který prosvěcuje jednotlivé fólie, jež na něj básník klade. [...] A někde cestou mezi Mělníkem a Českou Lípou nám *Zimoviště* grafikou dá pocítit všední hrůzu: „*v bolavé kaligrafii skvrn mezi bytovkami / největší úzko z výbušnosti mezer.*“ *Zimoviště* ovšem není především krajinomalba, spíš ona „*nicota dálky [...] uhrančivě netečná!* [...] *Co jí příběh lidstva? Natož my...*“, kteří jako ženich v Drobných incidentech se ohlížíme „*po něčem jednodušším než je život*“. Ale básník zná ambivalenci života: „*Tvůj hořký sladký. Čtverec kruh. Tvé zimoviště.*“

Stanislav Škoda: „Jde čistě o poezii“, *Reflex* 2003, č. 27, s. 47.

Občas se zdá, že prostor básně už musí prasknout, přidat ještě pomlku, křehká – a především dramatická – rovnováha by byla zničena. A přece je dobře takto báseň napínat. Třeba i proto, aby pak z prostředí té vřavy vystoupil překrásně ztišený obraz milosti, jaké se dostává milujícímu a tím i milované: „*Šlapem do toho, / šlajfujem smykem až to kape z muk – / přimrzlá konev jak reklamní lízátko – / za fortnou zámku (různobarevnýma očima) / hledí dvě brauny a páv... / Kde je tu čestný dvůr? / Kde grotta, Pane? // A kde ten mladý muž s hlasitě tlukoucím srdcem? / Klopýt jsem o závěj – má žena ve vání / lekle se ohnala: gigantická miniatura něhy, /*

kteřé se přitížilo.“ Co na to říct? Je tedy Šiktancovo *Zimoviště* další stopou české poezie výrazně všlápnutou před každou následující básnickou generací. Je stejně zcelená, stejně vzrušující, stejně dotěrně dokonalá ve své nemístnosti, jako byla kdysi šlépěj Karlu Čapkovi, lze to říct i po vaculíkovsku: „každý další básník v této zemi, chce-li jím být, bude muset psát jako Karel Šiktanc, ale úplně jinak.“

Jakub Chrobák: „Rád bych se domohl měkkého jazyka dřeva“. *Tvar* 2004, č. 15, s. 20.

Slovo autora

Mám v *Zimovišti* verš: „*Bože, modleme se za všechno, co dosud nemá jméno...*“ Ano, pořád mi připadá, že je nespočet věcí, co nejsou nazvány. To neznamená, že by jim chybělo to běžné, obecné pojmenování, to ne, ale říkají si o své skutečné křestní jméno. A je na poezii, aby se toho zhostila. Aby se toho „zhošťovala“ — vidíš, to je zrovna slovo, které až bolí, jak se mu špatně žije! A jsme zase u té znělosti... Nejde jen o to, najít jedno přesné jméno, jde o to výrazově zmapovat prostor plného lidského vědomí, plný výraz řeči. A já myslím, že v české řeči, která není příliš stará, je ještě tolik možností... vymějšlet si a spojovat a propojovat a obracet slova... Ale nejde tady o ozvláštňování. Když cítíš, že někdo pouze chce udělat věc zajímavou, tak tím ještě nedává skutečnosti jméno. Jde o to být co nejpřesnější. I v té trvalé přibližnosti všeho.

„Je nespočet věcí, co nejsou nazvány“ (rozhovor vedl Petr Hruška), *Host* 2009, č. 9, s. 8.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: P. Hruška, *Někde tady. Český básník Karel Šiktanc*, Brno 2010.

STUDIE: P. Boháč, *Souvislosti* 2005, č. 1, s. 216–218.

RECENZE: V. Karfík, *Lidové noviny* 15. 5. 2003; S. Škoda, *Reflex* 2003, č. 27; R. Kopáč, *Uni*, 2003, č. 7; J. Chrobák, *Tvar* 2004, č. 15.

Jakub Chrobák

VRATISLAV EFFENBERGER: BÁSNĚ 1, 2

(2004, 2007)



Dílo Vratislava Effenbergera (1923–1986) postihl podivuhodně tragický a těžko souměřitelný osud. Autor na něm pracoval od počátku čtyřicátých let – jeho tvorba zahrnuje poezii, filmové scénáře, divadelní hry, eseje, estetické a literárněvědné studie a monografie, komentáře k výtvarnému umění atd. Z důvodu nepříznivých společenskopolitických podmínek a odmítání jakýchkoli kompromisů ze strany autora se nepodařilo ani v liberálnějších šedesátých letech uskutečnit vydání jeho knih. Výjimku představovaly pouze izolované práce – výtvarná monografie *Henri Rousseau* (1963), dále soubor jeho teoretických statí *Realita a poezie* (1969) a hutný průvodce světovým

imaginativním uměním dvacátého století *Výtvarné projevy surrealismu* (1969). Propoňovanou edici básnické sbírky *Problém skladby* se po srpnové okupaci již nepodařilo realizovat. Jedinými publikovanými beletristickými knihami před listopadem 1989 tedy zůstala bibliofilie *Básně na zdi* (1966) a v exilu vydaný soubor surrealistických scénářů *Surovost života a cynismus fantazie* (Toronto 1984) a výbor z lyriky *Lov na černého žraloka* (München 1987). Většina jeho produkce během komunistického režimu vycházela ve skupinových samizdatových sbornících s víceméně interním charakterem a dosahem. Souhrn Effenbergerova celoživotního díla zahrnuje cca dvacet rozsáhlých svazků. Jejich publikace byla zahájena dvousvazkovým celkem Effenbergerovy poezie, jehož koncepci ustanovil ještě za svého života sám autor. Komplet se skládá ze sbírek a básnických cyklů *Matka Země* (1940), *Svět na dosah ruky* (1945), *Srdce nebo mrak* (do roku 1951), *Veliké náměstí svobody* (1957–59, s významným cyklem *Přízrak třetí války*), *Spojování představ* (1958–60), *Problém skladby* (1962–67) a nedokončených knih *Nezapomenutelné dějiny* (1965–86), *Obrazotvorné postupy* (1970–86); součástí edice jsou i varianty a básně nezařazené. Projekt dotváří šest studií o autorovi (Milan Nápravník, Petr Král, Jan Gabriel, František Dryje, Bruno Solařík, Stanislav Dvorský) a další texty s tematikou Effenbergerova díla. Druhý svazek doprovázejí ukázky prací surrealistických výtvarníků (Josef Istler, Martin Stejskal).

Vratislav Effenberger se již svými prvními pokusy a ranou tvorbou zařadil do proudu surrealistické imaginativní lyriky, která v českém prostředí navazovala na projevy francouzských představitelů literární avantgardy (Guillaume Apollinaire, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard) a byla ovlivněna progresivní tvorbou Vítězslava Nezvala

z třicátých let a teoretickým a programním úsilím Karla Teigehe, za jehož dědice a legitimního nástupce se Effenberger považoval. Effenbergerova poezie ztělesňuje klasický surrealistický přístup k umění, světu a realitě. Podstatou jeho metody je neustálé osvobozování představ, které v dalším plánu směřuje k totálnímu uvolnění tvořivosti. Cílem je lidská svoboda, nezávislá na gnozeologických, axiologických, psychologických a společenských schématech a stereotypech. Báseň se stává apoteózou moderního umění i jejím zásadním médiem. Ústřední osou básně je tryskající a explozivní fantazie a imaginace, živěná a rozvíjená též asociativními postupy v souladu s psychoanalytickou teorií Sigmunda Freuda. Text tak rozehrává nekonečnou pluralitu korespondence všeho se vším, která generuje nový svět provázený stálými výšlehy nečekaného a jedinečného, okouzujícího a zázračného. Imaginace působí jako zdroj i agregát energie, která neustále transcenduje všední svět a rozevívá vějíř alternativ a variant, jak uskutečňovat svou existenci a překračovat její hranice. Poezie se tak permanentně vymezuje proti všem formám (marxisticky řečeno) falešného vědomí, jež se týká vyprázdněných konvencí a rituálů, návyků, limitů, petrifikovaných dogmat. Tvorba splývá s pohybem, který nánosy přežilého satirizuje, perzifluje, destrukuje; zásadní je nepřizpůsobivost a hledání nového, originálního, překvapivého.

V monumentu autorova díla můžeme spatřovat i jakýsi básnický deník, nepřetržitý tok lyrické výpovědi. Dobové události se zde objevují jen marginálně, většinou v jemných, nezřetelných aluzích, přičemž autorův postoj vždy charakterizuje distance a subverze – rozhodující pro postoj ke světu je svébytnost a autenticita. Jiné umělecké přístupy než ten surrealistický zůstávají Effenbergerovi v zásadě cizí, vzdálené a nepřijatelné, a i z tohoto důvodu je obtížné stanovit v jeho díle výraznější vývojové posuny. Formálně Effenberger využívá různé varianty extenze textu od básní tvořených jednotlivým veršem či dvojverším až po rozsáhlá chrlená pásma, pracuje i s básní v próze, básnickou minipovídou. Rané texty charakterizuje výraznější juvenilní nostalgie z nedozírnosti i hranic otevírajících se životních možností, tendence k mírné idylizaci světa, sázka na spontánnost („*uvědomí-li si pták, že umí létat, už nikdy se nevzneše*“, sv. 1, 161) i rodící se vůle „*být pirátem svobody*“ (sv. 1, 170). Ve vrcholném období padesátých let pracuje často se záznamem či popisem konkrétní situace či její evokace, kterou podrobuje konfrontaci s fantazií. Jeho mohutná lyrická pásma přinášejí smršť obrazů, aforismů, fasety prchavých pocitů a dojmů, koláž bizarních, groteskních či burleskních zážitků a postřehů, odposlouchaných promluv či kuriózní juxtapozice dějů, vše umocňované titánským „přehodnocováním hodnot“, soudem nad dobou a dějinami. V klidnější poloze jeho texty zkoumají a ohledávají prosté tkvění v proudu života a času, vyrovnávají se s pokušením tiché rezignace, směřují k jisté usebranosti a surrealistické meditaci.

Básně exponují volné asociativní řetězce, jejichž součástí jsou často esteticky pozoruhodná torza či fragmenty, jejichž neúplnost vytváří nové konstelace, konfigurace, významy. Z reality se tak vyloupává a odděluje nový autonomní svět, už ne zcela závislý

na starém, mířící k jiným horizontům: „*S bradou u země a se srdcem na dlani / tak často jsme se potkávali v podezřelých průjezdech literatury / že se poznáváme už téměř podle cihel oprýskaných zdí a v lampách na stolech / tvé ruce se pohybují jako voda u břehu / jdeš korunami stromů jako popěvek / potácíš se v jejich kořenech / neboť cítíš jaro právě z této strany / a zalykaje se blankytem štěstí vztahuješ ruku s talířkem lemovaným květy.*“ (sv. 2, 88) Autor je přitom skutečností výsostně zaujat, nepopírá ji, usiluje ji v textu bezezbytku využít, ale zároveň chce být vůči ní stále v předstihu. Jazyk vyproštuje člověka ze zajetí ustálených vazeb a nabízí mu alternativu, v níž svoboda může být bránou k jakémusi vyššímu sebeuskutečnění. V mnoha ohledech zužující a nepostačující realitu je nutno deformovat, rozložit a překonat. Věci a vztahy prostřednictvím imaginace unikají zákonům a konstituují říši fantazie, v níž se rodí nové typy (dis)harmoní, absurdit a extáze. Stálé kontrapunkty reálna a ireálna udržují mysl ve stavu zjitřenosti, dychtivosti a pozornosti. Autorovy texty však v podstatě zpochybňují kategorii „smyslu“, jenž se dá z básně vždy nějak vyabstrahovat, ale nelze jej svobodně, individuálně sdílet. Effenbergerův surrealismus nepočítá s četbou založenou na konvenčním porozumění, logice, kauzalitě, racionalitě. Platí, že „*každý člověk má v hlavě dno Vltavy. Je tam všechno, víc, než co by bylo možné vymyslet. Harampádí, valící se proudem. Ale harampádí veskrze básnické*“ (sv. 2, 194). Imaginace v sobě ovšem nezahrnuje tradičně pojímanou odpovědnost, neuznává závazky; proto autor odmítá veškerý sentimentální patos a plané moralizování. Imaginující je odpovědný pouze sám sobě.

Effenbergerovi nikdy nejde o báseň jako uzavřenou dimenzi, nezabývá se jejím tvarem ve smyslu cizelování kompozice a jednotlivostí, spíše báseň otevírá světu v podobě, jak vznikla. Text může začít a skončit kdekoli a kdykoli, jsou do něj neustále vtahovány vhledy, nápady, hyperboly, banality a kontrabanality: „*V hlavách plno bohyň / a krásných dívek které se neustále svlékaly / i když mohou být přece právě tak hezké jako protivné.*“ (sv. 2, 295)

Výrazným elementem Effenbergerova étosu je opovržení a odpor k maloměšťácké spořádanosti, bázlivosti a konzumerismu, všemu, co brání dobrodružnému uchopení a převzetí vlastních možností a riskantní cestě za nejistým a neznámým cílem. V oblasti umění to znamená jednak zápas proti pustému formalismu „*krásného tvaru*“ („*děsil jsem se těch očí které zkoumají jakost papíru k vydání bibliofilie / chvíli jsem se mučil mezi stehny krásné literatury ozdobené / stále ještě dobromyslnými strážníky*“, sv. 2, 399) a v podmínkách režimu po únoru 1948 se terčem jeho obžaloby stává literární parazitismus, bezostyšné prospěchářství, ideologičnost a prodejnost schopná zabýdlet se v jakýchkoli kulisách. Artikuluje pohrdání taktickými a strategickými manévry, protestuje proti vůli zkrotit a adaptovat (tj. vykastrovat) moderní umění. Na přelomu padesátých a šedesátých let cítí potřebu vyrovnat se jako celoživotní dialektický materialista („*marxismus tyto nové dějiny lidského myšlení*“, sv. 2, 13) s krachem nadějí spojených s komunistickými revolucemi dvacátého století („*Rozbořené zdi a klobouk který se kutálí po ulicích / to je vše co zbylo po veliké slavnosti / práskání*

dveři za přízraky svobody rovnosti a bratrství [...] s jakou nadějí jsme pozdravovali fantastickou symfonii vzpoury / ve jménu poezie na kraji země za zrcadlem“ (sv. 2, 11). Zejména v cyklu *Veliké náměstí svobody* deziluzivně bilancuje zradu ideálů a zhroutení avantgardních snů o pokroku a nové citovosti člověka. I tak v něm zůstává optimistická naděje, že přijdou „lidé kteří konečně pochopí zákony přírody a světa ve smyslu svojí svobody / budou si rozumět jediným jazykem básně a skutečnosti“ (sv. 2, 13). Ideál však narušují lidské sklony k pohodlnosti, strachu a líné omezenosti, jež vedly k zpronevření původním cílům revolučního hnutí. V Effenbergerových postojích se však nejedná pouze o kritiku budování „socialistické“ společnosti po únoru 1948, ale o vnímání krize celého moderního západního světa. Konkrétní historická situace je pouze připodobněním této krizi nebo její alegorií – projevy pounorové moci jen zastupují a odrážejí principy a symptomy mocenskosti jako takové.

Jeden z básnických cyklů, *Přízrak třetí války*, vystihuje znepokojivou atmosféru přípravy čehosi fatálního, zhoubného a nevratného, co prorůstá společností a současným člověkem. Opět se zde autor nezaměřuje na vnější projevy ideologického a politického konfliktu dvou táborů, jehož výrazem byla agresivní propaganda, represe, militarismus, jaderné nebezpečí atd., ale na procesy, které probíhají – nebo snad dokonce již proběhly – bezmála neviditelně, pod touto odpudivou fasádou. Effenbergerova pozornost se soustřeďuje právě na obludnou normalitu, strašlivě ochuzenou a znetvořenou všednost, v níž se nic neodehrává, jež je prosáklá šedivostí, únavou, zklamáním a nudou, ovšem visí nad ní možnost zániku světa a kultury („je to všechno možné bez krve a bez výbuchů“, sv. 2, 172). Převažujícím dojmem ze skutečnosti je chaos, dezintegrace, entropie, všeobecný úpadek a rozvrat, kdy však „ani jediná pěst neudeří do stolu“ (sv. 2, 397); panuje smíření s nevyhnutelnou podobou reality a měšťácká usedlost. Hodnotovou základnou pro autora zůstává vyostřená senzualita a věrnost neúplatnému duchu poezie. Lyrický subjekt akcentuje potřebu a ochotu jít za básnickým ideálem do krajnosti i za cenu izolace, vyjadřuje připravenost nepodlehnout jakýmkoli politickým či obecně společenským vábením a tlakům a trvat neochvějně na svých zásadách „rozhazovat srdce na všechny strany kde je výbuch nejneočekávanější“ (sv. 2, 404) – v poslední instanci tedy být věrný sám sobě, neopouštět surrealistické umění a jít v jeho duchu vstříc neznámu.

Celoživotním důležitým motivem autorovy tvorby byla erotika. Milostná touha zprostředkovává jakousi „fantastickou cestu“ napříč bytím, všeprostupující, až romantizovaný erós je prodchnut obdivem k magické síle ženy, která odráží nenaplnitelnost lidských snů a tužeb. Často se objevují motivy dívčích či ženských očí, které symbolizují zvláštní hloubku a krásu jiného rozměru. Sexualitu lze nahlížet jako bezohledné zneužití a vytěžení erótu, ale i jako řeč divoké, nespoutané a uchvacující přirozenosti („muž a žena a slunce / než se jejich těla stanou obětí / rozrušeného hřebenu / který je dokonale učesá / do tvaru pasoucího se dobytka na planině / kterému není ani do zpěvu ani do pláče“, sv. 1, 429; „Bohuslava byla sama / po pás v trávě /

na druhé straně / pán bez klobouku / Bohuslava se svléká jak dáma / a příběh končí / ve skoku šelmy“, sv. 1, 448). Podstatnou ale zůstává i oslava nezachytitelné ženské jemnosti a křehkosti: „*V květovaných šatečkách, kolem stánků kde se prodávají / hory, strže a úskalí / běží děvčátko s ptáčkem v dlaních.*“ (sv. 2, 143)

Jednou z odpovědí světu jsou i různé podoby smíchu, inklinace k ironii, sarkasmu, posměchu – „*do jakého světa jsme se narodili, tak dlouhý bude jazyk, který na něj vyplážnem*“ (sv. 1, 716). Smích jako samozřejmá reakce na absurditu doby slouží i jako obrana proti „*satanskému humoru*“ politické diktatury, společně s někdy vyostřeným, jindy posmutnělým sarkasmem funguje i jako negace umrtvujícího klidu, nevzrušené pasivity a tuposti („*ale lidé stále ještě přemýšlí a vede se jim dobře / Jsou to dobří lidé s květinami v srdci / Nenaříkají si ač co nevidět budou odneseni / od rozpálených kamen kde se tak krásně uvažuje / budou odneseni do vany a budou vykoupáni / nic se jim nestane budou zase usušení a postaveni ke kamnům*“, sv. 2, 107).

Poezie je v Effenbergerově pojetí expandující kreativní síla, která sama utváří a rozpíná vesmír, v němž se pohybuje. Imaginace hraje roli předpodstatňujícího aktu, v kterém se zjevuje nekonečno potencialit, jež jsou svinuty ve věcech: „*věci které žijí v tom co je v nich zakleto.*“ (sv. 2, 142) Fantazie dokáže pronikavě nasvítit rozpory mezi možnostmi a skutečností a překlenout je nemilosrdným, ale nadějeplným básnickým gestem, sui generis vyostřenou formou poznání, blížícího se vizionářství („*nikdy jsem nevěřil že by bylo možné nahnout / tolik zdíva na jazyky skřivánků / jsou večery které padají ze stolů jako hory masa*“, sv. 2, 415) nebo jistému způsobu diagnostiky. Zároveň je poezie určitým směřováním i životním obsahem a stylem, kde východiska a zásady musí být neustále prověřovány a reflektovány: „*poezie není stloukání žebříků ani váhy jichž se dovolávají vznětlivá srdce [...] je to určitý způsob duševní hygieny kdy se všechno přibližuje a oddaluje / podle toho jakou svobodu dopřáváme své pozornosti nebo s jakou / jistotou v jejich přirozenou odolnost se vzdáváme na okamžik / principů tvorby k nimž jsme dospěli po dlouhých úvahách ve chvílích kdy se potácíme mezi polobděním a polospánkem abychom / zpozorovali plout mimo neočekávané představy které zdánlivě s ničím / nesouvisí ale k nimž dodatečně nalézáme cestu v tom co se jeví jako / nejdůležitější a co nás určuje.*“ (sv. 2, 417) Přitom Effenberger nepřestává obhajovat koncepci svojí poezie jako neukončitelného toku představ: „*Tato kniha je předem určena jen rozsahem tohoto sešitu protože bych ji mohl psát až do smrti.*“ (sv. 2, 418) Jeden ze stěžejních smyslů poezie spatřuje ve schopnosti dodávat odvahu k nepříjemnému, ohrožujícímu, ale nutnému sebeprozkoumávání a sebepoznání.

Poezie Vratislava Effenbergera se hlásí k prapodstatě vrcholných (a dobově opomíjených a nepřijímaných) surrealistických sbírek Vítězslava Nezvala, od jehož pozdějších tvůrčích i politických poklesků se radikálně distancoval. Z okruhu vrstevníků se jeho tvorba vztahuje k dílu Karla Hynka a zejména Zbyňka Havlíčka, jemuž se blíží zvláště intenzitou tematizace společenských absurdit a generačního etického debaklu, stejně jako vypjatým erotismem. Plamennou dikcí a metaforickou invenčností

může evokovat i litanické skladby Ivana Diviše (*Odchod z Čech*, 1981; *Moje oči musely vidět*, 1991), zatímco v oblibě všedních, civilních i periferních scénérií Effenbergerova obraznost souzní například s básnickým dílem Jiřího Koláře.

Ukázka

Záškodník

Stalo se to v pondělí a nebylo na tom nic nevšedního
Lidé se usmívali jeden na druhého
Venku hlídači v parku jedli suchý chléb

Po střeše zadního traktu přeběhla myš o níž jsme se sázeli
Místo zámku objevil se tu náhle klíč k otvírání dveří
A my jsme se drželi za nohy
Jeli jsme do Cordóby a ohně milostných písní na cestách pleskaly
o naše košile
pak přišly jeptišky a krájely chleba
a rozdávaly ho chudým

Jedna z nich
Za svítání
Kousla mne do nohy
(sv. 1, 772)

Vydání

Básně 1, Torst, Praha 2004.

Básně 2, Torst, Praha 2007.

Reflexe

Máme před sebou poezii plnou neklidu, která boří své vlastní mýty, aby si vzápětí vytvořila nové, ještě konfliktnější než předchozí. Co básníka na celém tomto spektaklu stále více přitahuje, není krása, ale objev, ničím neochočené živé myšlení [...]. Jsou to pohledy, které nemíří k perspektivě budoucích zítřků, ale jaksí podivuhodně, řeklo by se za roh, kde už imaginace není „osvobodivé delirium“, jako tomu bylo za předchůdců, ale intimním zkoumáním, osaháváním každodenní skutečnosti, jejím přivlastňováním i kritikou.

Jan Gabriel: „Síla ohně dává mým očím radostný neklid“,
Literární noviny 2005, č. 6, s. 9.

Je pozoruhodné, že byť jde o básně, které vznikaly v průběhu války, nenajdeme zde vlastně vůbec její ohlas (stejně je to pak i s rokem 1948). Přitom už název prvního oddílu *Matka země* souzní s obvyklými tituly české válečné poezie. První svazek Effenbergerových básní rámcují

dvě smrti – Jindřicha Štyrského na jedné straně a Karla Teigeho na straně druhé. Effenbergerovo básnické dílo tak vytváří paralelní osobní a skupinové dějiny, dějiny vnitřních, podzemních hovorů, tak úzce spjatých s poezií, s tvůrčími, osvobozujícími silami v člověku.

Marie Langerová: „Dějiny podzemních hovorů“, *Lidové noviny* 20. 5. 2005, s. 18.

Effenbergerovy básně se rozlévají v dlouhých prozaizovaných pásmech i v krátkých záblescích jen v několika verších, ale mají společný jeden podstatný rys: jako by chtěly pojmout lidskou vnímavost co nejplněji. [...] Někdy Effenbergerovy básnické obrazy působí příliš tezovitým či abstraktním dojmem, který účinnost básní poněkud rozmývá [...], někdy se zdá, že Effenbergerovy verše jsou působivější spíše v záblescích a osamocených sentencích než v samotném albu básní. Ty často zachvacuje jakási zemdlenost, ospalost, a ani sarkastický náboj či vztek, jímž jsou hojně syceny, nezabrání mnohdy tomu, aby se i čtenáře v některých případech nezmocnila podobná únava či vyčerpání.

Jakub Řehák: „Má kniha nebude ničím než volným tokem představ“, *Tvar* 2010, č. 18, s. 2.

Proti akcentu na vyšší realnost monologického jazyka „atopické“ zkušenosti nestojí jednostranný útlék „do skutečnosti“, skutečnosti soudobých poměrů, nýbrž respekt k „pantopické“ realitě jakožto nedobrovolné mnohosti „režimů“ zření, prožívání a vypovídání, spontánně se střídajících, prolínajících nebo střetajících. Pozice, kterou v tomto mnohořečí získávají (více či méně) přímočaře vyslovená vyznání či kritické výpady, tak není o nic méně právoplatná než pozice automaticky vytvářených obrazových sledů nebo hravě škodolibých mystifikací (předstíraných konfesí, falešných poselství a podobně samovolných úskoků).

Miloslav Caňko: „Černý žralok vypuštěn“, *A2* 2010, č. 24, s. 6.

Otázkou je, jestli nezabíjí už jednou mrtvého básníka monolit o dvou tisících stránek. Na kritickou edici, jak známo, dojel i nobelista Seifert. Ale není ta tisícistránková a mnohosvazková urputnost v řádu věcí? Effenberger neuhýbal za života, proč by měl uhýbat po smrti?

Radim Kopáč: „Effenberger 1972. Bokem k jednomu míjení“, *UNI* 2010, č. 6, s. 3.

Báseň nepřestává pro Effenbergera být otvíráním jiných, neznámých a disponibilních prostorů na rubu všední scény, které začíná už v ní samé, na ulici nebo za nejbližšími dveřmi. [...] Bohatství Effenbergerových básní je dosud úplně až v jednotě obou jejích aspektů, kritického a snivého (třebaže už jde o jednotu víc nalomenou než harmonickou), na tom snivém však jako by stále víc leželo vědomí jeho fiktivní, neuskutečnitelné povahy – vědomí, s nímž se teď snění střetává jako se zásadním zpochybněním.

Petr Král: „Význam Přízraku třetí války“, *Souvislosti* 2011, č. 4, s. 31.

Slovo autora

Pokud může člověk posuzovat sám sebe, řekl bych, že mé básně byly vždycky spíš jakousi imaginativní výpovědí než básněmi v pravém smyslu toho slova. Poezie vyžaduje určitou

uvolněnost myšlení a výrazu, k nimž mi doba poskytovala stále méně prostoru. Úpadek ducha a mezilidských vztahů narostl od poslední války do nejobludnějších rozměrů, které vyžadují spíše fotografický záznam než štětec s barvami, má-li poezie zůstat rozvinutím protestu. [...] Kromě toho se domnívám, že krize ducha, kterou prožíváme, vyžaduje základní přestavbu výrazu ve všech jeho formách. Mám na mysli nová spojení vizuálních, slovesných, zvukových, zkrátka smyslových prvků v trojdimenzionálním médiu, která by poskytla nové možnosti psychickému automatismu, aniž by jej zbavovala úlohy trvale regenerovat síly člověka v boji proti útlumu ze zplodin ztroskotané civilizace.

„Opustíš-li mě, zahyneš“ přestává být v surrealismu tupým bonmotem“
(rozhovor vedl Martin Stejskal), *Analogon* 2004, č. 41/42, s. 64.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Král, *Souvislosti* 2011, č. 4, s. 29–33.

RECENZE: M. Langerová, *Lidové noviny* 20. 5. 2005; K. Kouba, *UNI* 2005, č. 2; J. Slomek, *Lidové noviny* 18. 2. 2005; R. Kopáč, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2005/DA09_05.pdf [přístup 22. 11. 2011]; F. Dryje, *Právo* 27. 1. 2005 (příl. *Salon Práva*); J. Gabriel, *Literární noviny* 2005, č. 6; P. Řezníček, *Intelektuál* 2005, č.1/2; M. Caňko, *A2* 2010, č. 24; R. Kopáč, *UNI* 2010, č. 6; J. Vaníček, J. Řehák, *Tvar* 2010, č. 18.

Jiří Zizler

PETR HALMAY: KONCOVÁ SVĚTLA

(2005)



Petr Halmay (* 1958), senzitivní lyrik a autor krátkých próz, patří k tvůrcům, kteří za minulého režimu nemohli a ani nechtěli publikovat. Jako syn významného a za normalizace proskribovaného básníka Karla Šiktance naopak získal zkušenost s disentem a samizdatem, měl blízko k undergroundu. Po roce 1989 vydal dvě sbírky poezie (*Strašná záře*, 1991; *Bytost*, 1994) a knížku komponovanou z básní a próz (*Hluk*, 1997). Třetí básnická sbírka *Koncová světla* (obsahující básně z let 1998–2004) vyšla celých dvanáct let po sbírce předchozí. Je výsledkem postupného básnického zrání, dlouhodobého a nejspíš pracného třibení postupů

a propracovávání témat, jež jsou přítomny již v dřívějších textech. Těžiště Halmayovy tvorby je v intimní, výrazně osobně ukotvené lyrice, která však přináší i podstatně zobecňující přesahy. Jeho verše přirozeně tíhnou ke smyslovosti a konkrétnosti, jejich vyznění je ovšem výrazně existenciální. Ačkoli autorova poetika zejména v *Koncových světlech* působí spíš střídmě a ztlumeně, nelze přehlédnout její vnitřní sálavost. Básníkem volená dikce a výrazové prostředky původní palčivost zážitku zpravidla ztišují a usměrňují do sevřené a klidné, vnitřně však neustále napjaté, emocionálně nabitě reflexe. Halmay ve svých verších váží vzpomínky, intuitivně ohledává posunutý dobový kontext, snaží se ukotvit sebe sama ve vztazích k osudovým privátním místům, chvílím, nejbližším lidem, rodičům, dávným láskám. Je básníkem specifického životního pocitu, mísícího okouzlení se zklamáním, introvertní smyslovou slast s existenciální skepsí a nostalgií po uplynulém čase. Jeho je pocit ztraceného „zlatého věku“, v reakci na nějž však lze nalézat i „chladný“ bod nula, východisko skrytě se nabízející k novému začátku.

Sbírka *Koncová světla* je nerozsáhlá, uměřená, nenápadně, leč pečlivě zkomponovaná. Poezie je subtilní celkovým gestem a dikcí, přitom pevná vnitřními postoji, emocionálním nasazením, odhodláním k vhledu do sebe sama, k sondování unikavé podstaty vztahů či uplývajícího času. Generační pocity nejsou v textech explicitně vysloveny, přesto tvoří podstatné podloží sbírky. Ačkoli je Halmayova poezie velmi intimní a osobní, bezděky se jí daří promlouvat za ty, co se narodili na přelomu padesátých a šedesátých let a prožili své formativní roky v neblahých dobách minulého režimu. Nejlepší léta těchto lidí jsou spojena s absurdním normalizačním bezčasím.

Žádný div, že jejich pohled na věci a společenský vývoj zůstává stopen v nostalgii, již provázejí věčné pochyby: do jaké míry lze (dějinnou) chandru přijmout za svou? Nakolik jde naopak o vnučenou „slabost“, prokletí, nechtěný cejch? Do jaké míry pocít životního vyvlastnění, spojený s deformovanou dobou, nakonec splývá s *obecným* lidským prožíváním ztraceného času? Tito lidé se stali pamětníky proti své vůli a i Halmayova poezie je příznačně obestřena aurou vzpomínání; rozvíjení záblesků vzpomínek by se dalo považovat za jeho výsostnou básnickou „metodu“.

Nostalgie a sentiment vzpomínek ovšem přináší řetězec paradoxů: doba lásek a mladistvých vzepětí byla zároveň dobou hanebnou a všeobecně pokřivenou; intimní prožitky byly neustále konfrontovány s čímsi cizím, neovlivnitelným; plíživý útlak sice prosakoval celým životem, byl však relativně snesitelný, nesrovnatelný třeba s dobou války či okupace. „*Válku jsme znali leda z televize*“ (9), zazní hned ve třetí básni *Koncových světél*. Život je vnímán jako cosi neheroického, hodného až úšklebku, přesto provokuje k otázkám, citovým návratům, novým pokusům o zpětnou definici. Výmluvný je už název prvního oddílu sbírky: *Fantomová bolest*. Básník si vypůjčil lékařský termín pro přetrvávající cit v části těla, jež byla odstraněna, aby naznačil, že půjde o paradoxní vyrovnávání se s něčím, co nenávratně zmizelo, a my to přesto jitřivě žijeme jako fantomatickou přítomnost. Pojem „bolesti“ zde vyjadřuje složitou spleť ambivalentních emocí: touhu po minulém i touhu přitakat přítomnosti, zároveň však i všepronikající pocit zklamání, neodčinitelné ztráty, snad až metafyzické „křivdy“, jíž se na nás čas dopouští. Krom toho volba titulu prvního oddílu zkraje ukáže básníkovu charakteristickou schopnost destilovat ze sytého až brutálního konkrétna abstraktní, zřetelně symbolický obsah.

Hned úvodní báseň oddílu a sbírky, nazvaná *Celou svou vahou*, je postavena na mámivě bilančním, zároveň iniciačním půdorysu. Dvě děti na břehu jezera. Dětskýma očima (navíc pohledem kolektivním, neboť básník krom sebe mluví i za prázdninovou přítelkyni, jíž je podvečerní vzpomínka věnována) se tu hledí na vzdálený dospělý svět, na svět zdatný, znělý, hlasitý, ale také fatálně cizí. „*Nad molem – / v prachu dřevěné loděnice – / hořely mužské hlasy. // Tohle nebyl náš svět.*“ (7) Dospělý svět je nenaplněným příslibem. Mužné hlasy jsou příliš halasné, nahá ženská ramena příliš nedosažitelná. Jejich svoboda nikdy nebude naše. Na scéně nakonec přímo vytane varovné znamení v podobě výstražné tabule, tím záhadnější, čím křiklavější: „*VSTUP POVOLEN JEN PLAVCŮM!*“ Filmovým „nájezdem“ na banální nápís, vzpomínkou umocněný v symbol, úvodní báseň končí. A otevírá se jím celá následující sbírka.

Báseň *Celou svou vahou* je jednou z prchavých chvil, palčivě vtisklých do paměti. Halmay akcentuje sálavá jádra a podmanivé detaily těchto výjevů, celkové kontury však nechává snivě rozostřené. Svět vnitřní, dychtivě napřažený ven, se vymezuje vůči světu vnějšímu, jenž tu lhostejně tkví v podobě nerušené hladiny jezera; snad vyčkává, jako neznámá „bytost“. Bytost – v Halmayově poezii pojem klíčový. Motiv

dvojice, konfrontované s cizí „bytostí“ světa, se rozvine v básních *Děšť*, *Nad městem*, ale zejména v nejvypjatějším čísle prvního oddílu, básni *Liberec* (12). Zralí milenci tentokrát sami stojí před úkolem: vydobýt z okolní cizoty svůj vlastní svět. Stvořit svou vlastní skutečnost. Je to nesamozřejmě a nelehké úsilí. Básník stále vychází z prchavých vzpomínek, ty však překypují v přímou řeč („*Vem si ten život! říká moje žena*“), rozechvělé otázky („*Byli jsme to my v těch vlnách loňské trávy?*“), palčivé výkřiky („*Dej mi svůj jazyk! Pohlaví! Sliny!*“). Dychtivost se nakonec lomí ve strohé poznání: bude třeba vystoupit nad vzpomínky a jejich pouhý sentiment, odstoupit od minulosti a zmocnit se též přítomna, vstoupit do vlastního života, do sebe sama. Autor tento nejednoduchý, subtilní pocit vyjadřuje v básni *Děšť* jedním z vrcholných obrazů sbírky: „*Děšť stéká z oken jak plodová voda; / je chladné léto – čas se narodit!*“ (11) V osobním existenciálním momentu se přitom velmi fyzickým záklitem (plodová voda) připomene skutečný porod dítěte („porod“, byť v krajinomalebné souvislosti, je výslovně zmíněn i v další básni *Nad městem*); tedy přirozené, zároveň mytické završení vášně a vztahu muže a ženy. Narození dítěte – svého druhu zřetelná lidská odpověď ubíhajícímu času.

Už bylo zmíněno, že Halmay neokázale, avšak odvážně mísí rovinu velmi konkrétní s rovinou vypjatě symbolickou. Je-li třeba zmíněn „*odřený lavór teplé husí krve*“ (9), v kontextu celé básně si z rezné fyzické vzpomínky vyvodíme i odkaz k dvojí tváři dějin; k bezohledné přetvářce na povrchu, skrývající „teple“ viscerální obsah, nechutný i důvěrný, hrozný i přitažlivý. I v takových obrazech luštíme generační svědectví; obraz odkazuje ke skutečností, jež byly každodenně odsouvány a zamlčovány, k vývrhům a „zabijačkám“, jež bylo možné ventilovat jen privátně a vskrytu. O pár veršů dál ostatně básník potvrdí naše symbolické čtení ráznou formulací: „*Dospělí všechno drželi pod pokličkou.*“ (9) I závěrečná báseň prvního oddílu, titulní *Fantomová bolest* (15), je vystavěna na příkrém prolnutí konkrétní roviny s rovinou sálající symbolickým významem. Zachycuje okamžik, kdy parta kulisáků vyjde snad odněkud z odpoledního lokálu, kam zašli po směně. „*Vyšli jsme naráz všichni na ulici*“ – sdělení je zcela konkrétní a prosté, vespod však zazní až jako „společenská“ proklamace. Plurál odkazuje ke společenství, či aspoň ke skupině spřízněných duší, za něž básník intuitivně mluví, ač zároveň pouze črtá všední okamžik. Banální chvíle nabírá mytické obrysy: skupinka „naráz vyšlých“ náhle ustavuje a obývá výchozí bod nula, bod čistoty i vydanosti, okamžik, kdy je možno, nutno začít nanovo. I tady vzápětí následuje stvrzení symbolické roviny smyslově, významově i citově otevřeným přirovnáním: „*V mrazivém svitu / vypadáme jak nazí.*“ Nazí čili všeho zbavení, vyhoštění z možnosti úkrytu, vydaní věcem, které přijdou, času, dění, dějinám i sobě samým. V této nahotě je stesk, křehkost i riziko. Ale i záblesk podstatné naděje, že jsme též světu otevřeni, zbaveni zátěže, už jsme to jen my, navráceni své elementární síle. Stejně tak svět, jemuž stojíme tváří v tvář, svět, jenž nás obnažuje, je sám obnažen na svůj elementární „mrazivý svit“.

Druhý oddíl přináší zdánlivé odlehčení. Titul oddílu *Letovisko* skrývá dávku nostalgie, jež tentokrát klame svou neutrálností, ba přidechem idyly. Oddíl obsahuje „cestovní“ básně, momentky z cizích měst, letních cest či jen procházek za městem. Drobné scenerie mají v sobě cosi přeludně, mámivě sladkého: „*V dálce se rozzihají první světla Terstu / výkřiky, smích stoupají nad pobřežím.*“ (23) Hledání se zklidnilo, avšak pokračuje. „*Byl jsi tu někdy předtím beze mne?*“ (24) ptá se žena muže opět na břehu jezera, možná téhož, k němuž nás zavedla úvodní báseň sbírky. Jezero trvá, trvá i čas a na chvíli trváme i my v daném čase a na daném místě. Naše přítomnost je však matoucí a prchavá, neustále ji ohledáváme smysly, návraty, otázkami. Teď je tu muž na břehu se ženou; možná tu ale byl i jindy, v jiném čase – ženino hloubání nad minulostí vyvěrá ze *závratí* z budoucnosti: opravdu jednou pomíneme i my dva, dnes ještě skuteční a spolu na břehu jezera?

V tomto oddílu vstoupí na scénu další dvě důležité postavy. Jednak otec, byť se jen mihne v jediném střípkovitém obraze. „*V kavárně / dávná, mladistvá tvář!*“ (22) – drobný vizuální zlomek, jehož náhlost a naléhavost autor podtrhuje vykřičníkem, má v sobě ambivalentní napětí: tvář otce je dávná, zároveň mladistvá; tedy dávno známá i – překvapivě neznámá, nasvícená cizotou jiného času jako něčím novým a životodárným. A pak je zde básníkův syn – narozené dítě. Syn vstoupí do knihy hned v úvodu oddílu (v titulní básni *Koncová světla*), zcela tiše a nenápadně. Vlastně jen několika kroky opustí scénu: „*Syn vyšel z kurtu na okraji lesa / z louky se táhne / slabá vůně sena...*“ (19) Obrazem dětského odcházení text končí. Syn se vrátí až v závěru tohoto oddílu, v básni *Za sklem* (25), zato se silou až zdrcující, jež se svou emotivností vymyká „idyle“ předchozích básní: „*Slzy v očích čtrnáctiletého syna... / Po rocích scén a srdcervoucí lásky, / po rocích nadějí a prudkých odcizení [...]*“ Báseň nás, vzdor konkrétnosti výjevu, nevede do souvislostí scény samé; nevíme, co se stalo, proč slzy, odkud ta trýzeň. Jsme konfrontováni s jediným obrazem, totiž obrysem synovy „*drahé hlavy za matným sklem ve spojovacích dveřích*“. A tento obraz je pro básníka natolik naléhavě konkrétní, že pro tu chvíli vypudí z básně veškerou potřebu obraznosti či symbolické transgrese. Naopak, zjitřený prožitek vede autora už jen k přímočarým formulacím, jejichž vágnost v kontextu s vypjatě emocionálním obsahem shoří jako papír: „*Snad že jsme toužili po příliš velkém štěstí* –“ V tomto ohledu je báseň podivuhodná. Nic se tu neříká o obsahu události, již jsme svědky, přesto text přináší esenciální podstatu vypjaté chvíle, takže jej čteme až jako básníkovu citové (potažmo existenciální) krédo. Zatímco první oddíl se uzavíral momentem kolektivní proklamace („*Vyšli jsme naráz všichni na ulici*“), druhý oddíl naopak ústí do velmi osobního citového vyznání, jež lze číst jako jakési uchopení času, ostrý průsečík naléhavosti času osobního s cizotou času obecného. „*Obnažení*“, jež mělo v básni *Fantomová bolest* mrazivé, zářivé rysy (lidské já obnažené vůči vnějšímu světu), má teď v básni *Za sklem* rysy niterně vřelé, z nitra vyvěřelé; je to obnažení lidského nitra vůči těm nejbližším. Ale též vůči sobě a nakonec i světu.

Báseň *Za sklem* je překvapivým můstkem k finále sbírky, třetímu oddílu s příznačně vypjatým titulem *Bylo až nesnesitelné vidět zas sebe sama*. Hned v první básni *Světlušky* jsme zas na břehu jezera. Tentokrát tu subjekt bloudí sám. Ohledává svůj osudový okrsek pozorným pohledem i podivnou samomluvou, jíž jako by si zkoušel ukotvovat svět do slov, zřetelných obsahů a významů. Jenže: „*zní to v tom tichu skoro jako skřeky / jak vytí beze smyslu.*“ (29) Od první básně závěrečného oddílu tedy opět pochyby a nejistoty, dobývané ze smyslově naléhavého podloží. Zas padají vypjaté otázky, jež jako by se víc než odpovědi rovnou dožadovaly neznámého stvrzení. Vrací se postava otce, krátce, avšak důsažněji. Stárnoucí básník-syn sedí se stárnoucím otcem na zápraží jako se spřežencem vůči času a věcem: „*Trhlina v betonu, korýtko na květiny / mají teď pro nás čím dál větší význam.*“ (37) Ve stěžejní, trojdielné básni *Řeka je na dohled* se nakonec významně objeví básníková matka, její mladistvost, vzpomínkou uchovaný „*neroztříšitelný zjev*“ (40).

V závěrečném oddílu autor snad nejintenzivněji uhýbá od smyslovosti a obraznosti k přímočarým souhrnným formulacím: „*Dál věci žijí vlastním životem...*“ (36) Podobné formulky, jež paradoxně snad právě svou vágností umocňují okolní dychtivě věcný kontext, nakonec vyústí ve větu nejzazší, „*nejprázdnější*“: „*Najednou jako by nebylo už co říct.*“ (34) Skepse je patřičně nesnesitelná, stejně jako básníkův pohled do básnického „zrcadla“. Rezignace však není jen trýzní, ale i úlevou; skrývá se v ní jistá zpráva. Jsme opět v bodě nula, v němž člověk vychází do mrazivého světla, v bodě nula, do jehož ticha člověk a svět mohou (musí?) promluvit novým, neznámým jazykem. Pro tuto situaci Halmay našel zvláštní, pronikavou metaforu, opět postavenou na zcela konkrétním východisku. V úvodu básně *Řeka je na dohled* (39–40), jíž se sbírka v podstatě uzavírá, zastihneme matku (původem Maďarku), jak píše svou rodnou řečí dopis. Vzápětí autor tuto expozici překvapivě rozvine: „*A pak ta její řeč! // Je právě tohle moje dědictví?!*“ Má mateřská řeč zároveň zůstat řečí neznámou, cizí a zamlčovanou („*O Maďarsku se skoro nezmínila...*“), přitom svůdně divoškou („*když jsem byl kluk, / chodila v létě někdy po městě bosá*“)? Máme svou pravou mateřštinu teprve hledat? Či z principu nakonec zůstáváme vůči času *němi*? Básník svůj otazník doplňuje vykřičníkem – a v napětí mezi tázáním a výkřikem nás zanechá celá sbírka.

Knihu doplňuje klasicizující coda, až „*rokokově*“ vykroužený, přitom však expresivní, citově vypjatý sonet *Paprsek* (41), psaný tentokrát vázaným veršem. Intimní obrázek spícího syna a ženy, jejich tváří „*zapatlých v polštářích*“, uzavírá emocionální oblouk sbírky návratem k nejbližším lidem. Samotný lyrický subjekt však momentka zachycuje jako toho, kdo se krade po špičkách a na zapřenou ven. Jemu zbývá prchavý, avšak jasný paprsek světla na prahu pokoje (jenž je tu rovnou identifikován jako „*život sám*“) – a ovšem vytrvalé otázky, jež jsou současně i tlumenými výkřiky: „*Kdopak je vyprostí z té křehké závěje!?*“

V kontextu dnešní české poezie patří Petr Halmay k básníkům střídým a vyzrálým, spíš nepřímou, obraznou repozicí reflektujícím polistopadovou dějinnou proměnu.

Spolu s ní však v jeho verších promlouvá i tichý „samet“ soukromých revolucí středního věku. Halmay nepublikuje mnoho, jeho pohled na psaní je skeptický. Řadí se mezi autory, jimž je blízká tradiční metaforika, neužívá ji však samoúčelně, nadměrně, exhibičně. Básnictví mu není médiem poetické hry, fantazijních výlevů či verbální nebo obrazné ekvilibristiky. Je mu prostředkem hluboké osobní reflexe. Každá jeho vize má reálný předobraz a drží si tak svou důležitost a setrvalý význam. Ironie a groteska jsou mu cizí. Halmay se naopak typově řadí k vrstevníkům jako Petr Hruška, Pavel Kolmačka, případně o něco starší Vít Slíva, kteří se nebojí přímého zachycení citů a niterných hnutí, neváhají do své poezie zahrnout své nejbližší, zajímají je rodové nitky a návaznosti, jsou s to stavět na osobní, autentické zkušenosti. Poezií se snaží vymezit okrsek svého bytí, konkrétně hmatatelného i toho pomyslného, duševního. Halmayovým příspěvkem české poezii posledního dvacetiletí je velmi osobní, niterné svědectví. A spolu s ním vzácná umělecká cudnost, jež jeho tvorbě nikterak neubírá na žhavosti a průraznosti. Snaha o klasicizující uměřenost nás nesmí zmást; niterné dědictví nalomené doby vnímáme u Halmaye ve zdušené expresivitě, neokázalosti prožitku a v potřebě jít v křehkém zpytování na doraz, nedbat sedřené kůže.

Ukázka

Racci

Cizí děti

(synové, dcery místních kulisáků)

mě o víkendech chodí navštěvovat
do skladu nábytku.

Rozpačitě jim otevírám dveře
a vedu chodbou podél velkých oken
dozadu k výtahu.

Ve světle zářivek pak předstírají něhu;
přihlížím jejich hrám:
ve změti židlí, pohovek a skříní
kmitají plavé, rozcuhané hlavy.

Nad dvorem v chladném prosincovém slunci
se občas mihnou osamělí racci.

(14)

Vydání

Koncová světla, Opus, Zblou 2005.

Překlady

Německy (2009): *Schlusslichter*, přel. Christa Rothmeierová, Edition Korrespondenzen, Wien.

Ceny

Cena Jana Skácela, 2007.

Reflexe

[...] některé z autorových básní lze vnímat jako určité dramatické výjevy. Věci a události v nich nabývají zvláštní samonosnosti: přízračně „nasvícené“ a „zastavené“ utkvívají v jakémsi scénickém vzduchoprázdnu, tak náhle neoblomně a neopominutelně ve své sugestivní přítomnosti. [...] Svou až fantomatickou povahou a melancholickou atmosférou evokují třeba poetiku filmů Michelangela Antonioniho či Andreje Tarkovského apod.

Pavel Hruška: „Básnické restitutio in integrum“, *Host* 2006, č. 8, s. 17.

Vzpomínka u Halmaye prochází vším – věcmi, událostmi, hloubavým pohledem. Vše, na čem spočine jeho pohled, iniciuje vzpomínku, která následně znehybňuje objekty pozorování. [...] Odpovědi budou směřovat k jedinému: k pachu nikým neviděné smrti. Ta prostupuje vším. Je to přízrak vzpomínání, neúprosně znehybňující vypozerované obrazy. Celá Halmayova obraznost podléhá tomuto přízraku, i když se to děje jemně a náznakově: stoly zůstávají opuštěné, pouliční lampy svítí studeným světlem, vůně jsou zkamenělé. [...] Pach smrti vždy vyvolá jen pach smrti. Tento had zakousnutý do času symbolizuje Halmayovu bezradnost, ale i úpornou snahu prolomit sevření.

Petr Boháč: „Odrazy melancholikova pohledu“, *Souvislosti* 2006, č. 2, s. 55.

Základem Halmayova stylu je umění věty. [...] Halmayův text vyjadřuje několikerou kvalitu... Předně je to popis vnější lyrické situace, naprosto přesný ve své vyvážené střídmosti. „*Železná vrata za mostem oddělují / komoru zdymadla od zbytku volné řeky.*“ Takové dvojverší je definitivní. Přesvědčuje nás o tom, že svět má svou nezpochybnitelnou váhu, krásu a hodnotu. Halmay je v jádře objektivistický básník. [...] I lyrické postavy a konkrétní milovaní lidé [...] jsou skicováni pevnou rukou pod lyrickou vývěvou, kde výsledným tvarem není akvarel, ale černobílý vryp a lept v kovové desce.

Milan Exner: „Byli jsme stále obyvateli mýtu; neměli jsme však o tom ani zdání“, *Tvar* 2006, č. 3, s. 22.

Ano, Petr [Halmay] reflektuje [...] svůj život i svou poezii jako soucitný divák, se zaujetím i odstupem, které k věci patří. S tichou, vyvzdorovanou radostí, která je rubem hlubokého smutku a hluboké deziluze. [...] Sentiment jeho poezie není její selhání. Je to její nejvlastnější výzor, její výdobytek. Je to melancholie válečníka unaveného dlouhou, vyčerpávající bitvou. Je to osvojená odvaha, která dovoluje mnohé věci opustit, nechat jít, aby bylo možno mnohé

přijmout. Protože, jak praví Wallace Stevens, básník nakonec „přichází k slovům jako příroda k suchým klackům“.

Štěpán Nosek: „Sentiment“, *Souvislosti* 2006, č. 4, s. 127.

Slovo autora

Verše *Koncových světel* vznikaly nahodile, v dlouhých časových rozestupech a jakoby cestou. [...] K poezii jsem se uchýloval spíš „z nouze“. Každopádně jsem tehdy nesledoval žádný koncepční záměr. [...] Osobně jsem poezii vždy vnímal jako esenciální záležitost – tak jsem ji chápal a tak mě také vzrušovala.

„Pět otázek Petra Hrušky pro Petra Halmaye“ (rozhovor vedl Petr Hruška),
Host 2006, č. 8, s. 17, 18.

Osoba otce – stejně jako i matky a ostatních členů rodiny – se v mých textech vyskytuje nejednou. Hovořím k němu, nebo častěji o něm, ale způsob, jímž se k němu vztahuji, odkazuje téměř vždy do minulosti. Proto daleko spíš než o „rozhovor“ nebo o „nedokončený dopis“, což jsou kategorie povytce literární, jde myslím o příběh jakéhosi „zapadajícího mýtu“. [...] Mám za to, že poezie vesměs vychází z nějakého konkrétního zážitku. A to i přesto, že autenticita je vrtkává kategorie: dnešní svět přichází k člověku prostřednictvím médií, a tedy k jeho autentickým zážitkům patří i veškerá jejich umělost.

„Když člověk něco píše, ví o tom zhruba půlku“ (rozhovor vedl Petr Šrámek),
in: Šrámek, P. a kol.: *Pod cizím nebem bloudili jsme spolu*, Praha 2009, s. 29.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Boháč, *Souvislosti* 2006, č. 2, s. 52–60; J. Med, *Dokořán* 2007, č. 41, s. 23; Š. Nosek, *Souvislosti* 2006, č. 4, s. 127–131; J. Pelán, in: Petr Halmay: *Země nikoho*, Praha 2008, s. 57–59.

RECENZE: M. Exner, *Tvar* 2006, č. 3; Pavel Hruška, *Host* 2006, č. 8; R. Krumphanzl, *Revolver revue* 2006, č. 65; M. Lysoňková, *A2* 2006, č. 13; O. Stehlíková, *Mladá fronta Dnes* 16. 12. 2005; J. Štolba, *Host* 2006, č. 8, též in: *Nedopadající džbán*, Praha 2006, s. 235–238.

Jan Štolba

PETR KRÁL: PŘESUNY

(2005)



Básník Petr Král (* 1941) se v šedesátých letech zařadil mezi autory surrealistického okruhu, ale v pozdější době jeho faktura a poetika souvisely se „surrealistickým východiskem“ již jen volně. Do popředí se v Králových verších (*Právo na šedivou*, 1991; *Chiméry a exil*, 1998; *Pro anděla*, 2000) dostává civilnost, inspirace velkoměstem, vizualita nenápadných detailů a skrytých dějů, jež rozehrávají bohaté korespondence zasutých motivů osobního života a kouzla přehlížené každodennosti. Sbíрка *Soukromý život* (1996) přináší průzkumy (ne)obyčejné skutečnosti v perspektivě privátních kontextů; *Staronový kontinent* (1997) inspirovaly

návraty do vlasti po roce 1989. Kniha *Základní pojmy* (2002) fixuje básnický transformovaný „osobní slovník“ fenoménů, předmětů, konání a dějů; sbírka *Svědék stmívání* (2006) simultánně prezentuje texty básníka-chodce, pozorovatele městských i venkovských terénů a komentáře atmosféry, z níž se texty rodily. Soubor různorodých a mnohvrstevnatých prozaických a esejistických fragmentů vydal Král pod titulem *Arco a jiné prózy* (2005).

V podobném duchu jako předchozí sbírky se nesou i básnické texty zařazené autorem do knihy *Přesuny*. Dílo je časově určeno jako „texty z let 2003–2005“ a opatřeno podtitulem *Básně beze svědků* (neuvedeným však na obálce ani v tiráži). Texty jsou rozčleněny do šesti oddílů (*Venkovan bez vlastností*, *Přesuny I*, *Univerzální příštípkářství*, *Noční kuřák*, *Přesuny II*, *Rynek, ring*), které ale netvoří uzavřené celky a navzájem se tematicky i motivicky prostupují. Titul sbírky odkazuje k dynamice a způsobům pobývání v lidském bytí, k přemisťování a překonávání vzdáleností a jejich konotacím; v tomto konkrétním případě jde o přesuny mezi Prahou a Paříží, centrem a periferií, dnem a nocí, bdělostí a spánkem, počátkem a koncem, mezi etapami lidského věku. Název může volně asociovat i veškerou přechodnost pobytu v jakémkoli prostoru a bytí vůbec. Schopnost přesunout se může být chápána i jako podmínka a jeden ze základních znaků existence, potvrzení živosti a životnosti, jež netkví v ustrnutí a pasivitě, nýbrž v neustálém pohybu. Ale jde také o přesun významových akcentů, o změnu důrazu, úhlů, perspektivy, pozice, postoje. V básních akcentovaný pohyb je pomalý a volný (autor se prezentuje zejména jako pozorovatel, chodec, společník a nostalgik), skládá se z řady posunů, při nichž se může lyrický

subjekt objevit na místě něčeho či čehokoli jiného se zjitřenými smysly a citem pro vše, co na své pouti mívá, s čím se setkává či střetává. Záměrem je zrušit oddělenost od věcí, odhodlání stát vždy na jejich straně, důsledně je respektovat s plnou vážností, naslouchat jejich jazyku, symbolice, metaforám: „*Věci našťestí nemizí bez boje, / v okrajích nepřestává svět napínat svá ticha, ostřit svá / ztroskotání, / rozšiřovat spáry v dějinách.*“ (87)

Pro Krále je příznačná neobvyklá pozornost pro všechny druhy a formy jsoucna i projevy bytí, na něž naráží. Pozornost k jejich obsahům a významovému potenciálu, k jejich vzájemným vztahům a různorodým konstelacím, jako by vše v jeho světě bylo hodné zaznamenání a připravené ke vstupu do básně. Svět roztržštěný do fragmentů rámuje rozhlasové zprávy, dělníci se sbíječkami, dunění techna, sluneční svit. Druhou stránkou soustředěného pozorovatelství je však kontakt s nicotou, s bytím, jež se vytratilo či zmizelo, které je nám lhostejné, již nás nedovede oslovit a rozplývá se v čiré indiferentnosti: „*vyjdem a nad hlavou / nám znovu zaplane / rozzářené nic*“ (100); „*Tak zas vstát, nastavit dni čerstvou pokerovou tvář / a vynést ji ven, / jako by za dveřmi něco bylo.*“ (102)

Základem či počátkem rozvíjení básně bývá marginální denní příhoda, jejíž zaostření je projevem vysoké rozlišovací schopnosti, lásky k detailům a všímavosti pro jevy zdánlivě zanedbatelné a nicotné („*dnes náhlý objev: / sebrat mezi smetím na koberci / drobek staniolu a položit ho na kraj nábytku, / aby tu zajiskřil z prachu*“, 29; „*cestou k oknu zas zachytit drobný lesk / střepu na koberci*“, 27). Faktická bezvýznamnost je náhle přesunuta do jiného režimu vnímání a nazírání, v němž naopak zaujímá centrální, výjimečnou a transcendující roli, povznáší z nevšimavé lhostejnosti k náhlému porozumění řeči náhod a souvztažností. Králova poezie projevuje až odpor k ultimativní a vyděračské „nevšednosti“; excentrická a podivuhodná je vždy naopak banalita. Plné soustředění na okamžik vede i k sebeironickým pohledům na grotesknost vlastní účasti ve světě: „*Má vlastní role v dějinách teď spočívá v ponoření lžičky / do kafe / a v nesmlouvavém míchání.*“ (23) Dále zpravidla do textu vstupuje tázání nad materiálem vlastního osudu a životní zkušenosti: „*[...] Chtěli jsme opravdu spát jen s těmi, jimž jsme se / vyhnuli? A naopak – jen ty odmítavé / nás chtěly?*“ (30) Typickou součástí výstavby básně bývá sebe-oslovení („*Už teď koketuješ s představou, / že jednou bez lítosti opustíš sám sebe; / přitom se nezapomeneš vyhnout nešťestí, / k němuž se schyluje v tělech schváčených tlouštíků / pod kapkami neslavné přehánky*“, 40), které však někdy není ani tak výrazem zvýšené potřeby sebereflexe a permanentního vnitřního dialogu, ale spíše tematizací lyrického subjektu jako jsoucna mezi jinými jsoucnými.

Král v *Přesunech* pracuje se svým pojetím volného verše, jehož úkolem je vytvářet až jakási „*zvuková plátna*“ (Jakub Chrobák), často se proto uplatňuje bohatá aliterace („*rozvrzaným rumpálem ramene*“, 11; „*jít vstříc vínu vlhčit jím myšlení*“, 72; „*podpírám pohledem prkno*“, 97 atd.) – zvuk je v Králově poezii důležitým nástrojem

přechodu mezi jednotlivými asociacemi a stejně jako obrazový záběr rovnomocně utváří směřování a vyznění básně. Ústředním prostředkem je však hojně užívaná a často složitě osnovaná personifikace (prolíná se v ní senzualita s imaginativní spekulací), jež nechává mluvit věci a vztahy a umožňuje tak tajemné a spleťité rozmluvy abstraktního a konkrétního: „*údiv sklenice v sevření ranních prstů otevírá den*“ (19); „*ani gesta se neznají, těkavě po sobě tápou*“ (21); „*neúčastné čáry na nebi nás označují, aniž k nám / mluví*“ (100); „*strach nedostal zestárnutím lepší barvu*“ (103). Autorovy personifikace se brání převodu na prosté „významy“, spíše se od významového jádra odtrhávají a distancují – smysl se tu realizuje někde na pomezí experimentující jazykové magie a možnosti, které zprostředkovává setkání disparátních obsahů a odkazujících souvislostí; personifikace je zde vodičem napětí.

Posláním básníka je rozpoznávat a s údivem přijímat uspořádání věcí a fixovat jedinečnost chvíle, kdy do určité konstelace lyrický subjekt vstupuje či je jím osloven a vyvolán. Král pak často tematizuje události, jichž nemůže být nikdo účasten (viz podtitul sbírky), které se odehrávají během jediné vteřiny na hraně vnímání a ihned jsou anihilovány prázdnotou. Jejich dějištěm mohou být „*houštiny, křoví venkova a měst, zpustlé parcely a střechy / zarostlé dráty, zasuté nouzové východy za srstí břich*“ (113). Jsou to i opuštěné dvory se svou vláčnou ospalostí, ulice s věčným doprovodem deště, tiché i hlučné lokály, výřezy událostí za kulisami, neznámá místa, jež jsou náhle důvěrně blízká, i domovy, jež se v okamžiku odcizí. Opakují se náhledy intimních prostor, náhle zahlédnutých v jiném světle, v němž se věci ukazují ve svých skrytých odstínech. Tváře míst se mění podle momentálního nastavení lyrického subjektu i dalších postav na scéně světa („*Až zítra vyžene sousedku z domu další / manželská bitka, / najde venku ranní ulici jak útěšně neobydlený pokoj*“, 25), místa osidluje i svými činy a vzpomínkami.

V rozsáhlejší básni *Křoví a zeď* koná autor až jakousi přehlídku okraje a odpadu, zastřených a neprostopných míst vegetování lidí a předmětů – strhující kadenci v tempu zrychleného filmu tu obnažuje všechno, co rozšiřuje dimenze vnímání. Báseň se často skládá z výroků, proklamací, záběru městských či periferních scenerií a běžných (či naopak bizarních nebo kuriózních) situací, které jsou snímány z překvapivého a většinou plně zaujatého a angažovaného úhlu. Prolíná se zde nejvšednější a jedinečné, obojí do sebe plynule přechází a zapadá. Jiným východiskem básně bývá osobní prostor, v němž se lyrickému subjektu odkrývá mikrokosmos dějů. Ty jsou někdy bezprostředně a až brutálně sdělné; jindy jde o zcela neobjektivizovatelná propojení a doteky různých rovin, vybavování, evokování či (re)distribuci zážitků, zkušeností, zapomenutých epizod, prchavých stop vymizelé atmosféry. Každý sebenepatrnější detail pak ostře a dramaticky vyčnívá do bytí: „*Přidat ještě v poslední chvíli k dopisu / letmé zvednutí obočí při olíznutí obálky.*“ (24) Blízké a známé se tak mění v šifru, znak, labyrint, neprostopný prales, jímž je nutno se prodírat. Od nich se ale autor zase odráží k obrazům velké průzračnosti

a sugestivity: „*Jak slunce za oknem rozsvěcí holé / a vyzáblé větve / trčící z kmene, zdá se, že se strom rozlévá sám po sobě.*“ (27)

V řadě textů se Král věnuje uplývání života, stárnutí a jejich konsekvencím: vytrácení vlastní existence sleduje se směsicí naturalismu, nadhledu i jisté elegance: „*V noci před porotou prázdných židlí / se přiznávám: sedím na všech a na žádném, / můj orchestr za mě řídí jiní, / obešlo by se to i beze mne.*“ (97) Sexualita je zde nahlížena se vši živočišností, v souvislosti s úbytkem sil a blížící se závěrečnou etapou života („*Pravda je, že stupidně v duchu spí se všemi, / přeješ si zmitat se na jejich prahu, / ještě se nad nimi rozfunět a vzepnout, odhalit pod / pysky rozviklané zuby / -a že tě přitom za zadek už drží a strká smrt*“, 68), jejíž výhled svádí k životnímu účtování a sumarizaci holých evidencí: „*Dítě / kterés neměl / bůh / který se neozval.*“ (73) Při vši teskné nostalgii je Králova dikce spíše tlumená a oprostěná od okázalých emocí – naléhavost se zde projevuje spíše v trpělivosti a neochvějně stálosti, s níž autor věrně prodlévá u skutečnosti.

Poetické prostory, ve kterých se vyjevuje a uskutečňuje báseň, autor zvolna rozšiřuje a hloubí, vede její linii nikoli jen prostým rozvíjením motivů, ale spíše pokusy vlamovat se dovnitř obrazů a objevovat jejich další rozměry. Báseň nemá ráz pevného a ukončeného tvaru, ale spíše směřuje k jakési otevřenosti, v níž se volně přelévají obrazy a jazyková gesta. Součástí otevřenosti je i (dočasně?) nevyslovení, smlčení: „*Co jsme neřekli v nás nepřestává zpívat / podél parkovišť a zdí.*“ (90) Autor je tu hledačem jemných a nezřetelných zákmitů, výšlehů, odrazů a odlesků v zrcadle vědomí: „*a žvavé klikyháky na omšelých zdech / fabrik ti napříště už ani nedovolí lovit / tichou ozvěnu v jejich šedi.*“ (64) Působení vysoce individualizované, „privátní“ estetiky sice nemůže být zcela sdílené, ale zahrnuje potenci působit jako výzva pro tříbení senzitivity, způsobů vidění a jazykové diferencovanosti. Vybízí k odvaze ponořit se do říše subtilních záchvěvů a nekonečných odkazů reality, buduje kulturu každodenní poetické zkušenosti.

Gestace, povzdechy i pauzy vymezují lidskou situovanost i hranice, vztahy i postoje, pokoušejí se postihnout souřadnice nezaměnitelného jedince v jeho osobním vesmíru. Králova poezie vychází ze stanoviska, že snad více než ono „velké“ a metafyzické člověku přísluší zobrazování drobných, příznačných akcí a úkonů a jejich invenční reflexe a transpozice. Poezie tak v absurdním životě odpovídá na otázku, co člověk drží pohromadě, aby se totálně neodcizil věcem, světu, jazyku, sobě samému. Neústupná rehabilitace neviditelné všednosti v lyrice Petra Krále vytváří originální alternativu, v níž jazyk jako objevitel vniká do mezery mezi samozřejmostí a nesamozřejmostí a relativizuje, převrací naruby, zpochybňuje, znejistňuje a zároveň vytváří mýtus nezczizitelné, nevyčerpatelně mnohotvárné a zázračné civilnosti.

Přes jistý odstup od někdy mechanického kladení obrazů u ortodoxních autorů surrealistické provenience lze v Králově tvorbě shledat podobnost s asociativními řetězci, ironií a silnou vazbou k realitě jako například u Vratislava Effenbergera; stej-

ně tak jeho vzývání všednosti koresponduje s básnickou dikcí Stanislava Dvorského. Obdobou Královy věčnosti je i přesné traktování detailu u Petra Borkovce, v prozai-
zaci výpovědi souzní s postupy a optikou Lubomíra Martínka. Králova inklinace
k „pěší metafyzice“, tj. soustředění se na inspirační možnosti soustavného putování
organismem (velko)města, se vztahuje k obdobným textům Vítězslava Nezvala, ale
i k citu pro periferii rozvíjeného autory Skupiny 42. A neklidná, až nomádká touha
opakovaně pronikat do duše blízkých i cizích prostorů opět koresponduje s podob-
ným směřováním u již zmíněného Lubomíra Martínka.

Ukázka

Je to tak, věci jsou vzdálené
od věcí, samy proti mrazivým dlaždičkám
i v tlačenici na plných polích;
uprostřed úterý je úterý daleko jak konec týdne.
Ani gesta se neznají, tékavě po sobě tápou – odložit
doutník,
mnout oblinu – aniž tuší. Cvičit s klikou
dveří, nechat ji při dovírání oslovit v prázdném bytě
mlžinu včerejších řečí o kosmickém provozu.
Venku jen nepřiznaně zdravít den, co pravý diplomat
jej míjet se soustředěním toho, koho dál už čeká
úterní sukně, samota řádky zoubků, smutek právničky
tváří tvář obědu z paragrafů
a sólistově přísné trumpetě – sám už teď jen mlčky
na cestě k okraji dne, za drkotáním prokřehlých
a pílí nezaměstnaných.
(21)

Vydání

Přesuny, Knihovna Jana Drdy, Příbram 2005.

Reflexe

Není to jen rozbití základních rytmických hodnot verše, Král se soustředěně zaměřil na
poslední výspu verše – intonaci. Znovu se ukazuje její až obžerná, plýtvavá schopnost udržet
i celky už hrozící rozpadnutím na jednotlivé neslučitelné části. Takto znějící disonance i sou-
zvuky zaplňuje neočekávanými významovými zvraty, a tak se ještě více přibližuje limitům,
které poezie má, a zároveň ukazuje nedozírné nové prostory, které se před takto pojatým
slovem otevírají.

Jakub Chrobák: „Přivřením víček u kafe se rázem pročíst na dno“,
Host 2006, č. 9, s. 39.

Všechn ten předpřítomný čas v básních Petra Krále vyvolává ve čtenáři pocit jisté vznešené nostalgie, nonšalantního ohlížení za čímsi, co je sice stále v myšlenkách a vzpomínkách, ale už vlastně zároveň i mizí, nemá okraje, je to jen takový lehce zamlžený, našedlý obraz. [...] To neustálé napětí souběživých a odtahujících se časů, to neustálé vyčkávání na jistý, jediný okamžik, jehož je autor svědkem – tím, který chce podat „o všem“ zprávu vytrvalého pozorovatele životních dějů. Pozorovatele, který ale zároveň ví, že vše zas neodvratně někam zmizí, kamsi do vybledlé nebo vybledající vzpomínky, neustále pak s touhou oživované, ale přesto s vědomím, že zůstane jen fragment, třeba jen jeden jediný, možná jen nepodstatný pohyb ruky, který je však víc, je pak mnohem důležitější než cokoliv ostatního.

Josef Straka: „Čas přesunů Petra Krále“, *Weles* 2007, č. 30/31, s. 230.

Petr Král pozdního období je básníkem mužného smutku a originálních poetických tahů. Není-li už zrovna surrealistou, zůstává v každém případě konstruktivistou. Jeho metafora je bezprostřední i umělejší zároveň a vůbec nejlepší je tam, kde se zcela podvolí manýristické distorzi výrazu. [...] Králova pozdní poetika je uzavřeným trojúhelníkem, na jehož pomyslných vrcholech můžeme umístit symboly těla, prostoru a mysli. Jednoduše řečeno: Králův svět je řečí těla, pohybujícího se v prostoru, který trýzní mysl.

Milan Exner: „Dosud živí, hebcí, zranitelní“, *Tvar* 2006, č. 17, s. 21.

Každý detail může být odražitěm k nespoutané imaginaci, každý obraz spouští nové asociace. Jako by autor chtěl z daného podnětu vytěžit maximum, vměstnat do básně *celý život*. I přes bizarnost řady metafor si autor ponechává nad textem rozumovou kontrolu, vždy je to *ratio*, které brání nezřízenému rozvodnění. Zajímavá jsou nová, nezvyklá spojení poukazující na nesamozřejmost smyslu. Takto zachycený svět se stává neuchopitelným a zneklidňujícím.

Miroslav Chocholatý: „Ponory i surfování“, *Host* 2006, č. 6, s. 69.

Slovo autora

Dovedete formulovat okamžik, kdy k vám přichází báseň? Je v tom aktu stále něco spontánního? [...] Pokud jde o mne osobně, věřím jen na nálezy, které k sobě nechám přijít, jako v povedené jazzové improvizaci, místo abych je vydupával ze země; snaživost nepatří k poezii, o nic víc než fikanost. Ovšemže číhám, jako rybář, který má sice prut vedle sebe, ale nepřestává pozorovat splávek. Jeho pohled možná řadu ryb odradí, rozhodně ovlivní to, co se stane, ulovená ryba, báseň, musí nicméně přijít sama. U mne jde vždycky o vjem, k němuž se mohou nakupit asociace, o jedinečnou situaci, spíš než o myšlenku, nápad nebo slovní impuls – a to si nelze vymyslet, to se vám musí přihodit. Už formulace prvního verše jistě vyžaduje škrtnání, volíte mezi možnostmi, začínáte stavět a přemýšlet o tom, co píšete, dokonce si vytvoříte jakousi strategii; v básni se ale pro mne nesmí nic ukvapeně racionalizovat, nebo překlenout prázdno pouhým nápadem, vychytralostí, která text odcizí jemu samému – to je lepší nechat místo prázdné.

„Petr Král. Úniky a návraty“ (rozhovor vedl Radim Kopáček),
Akropolis, Praha 2006, s. 179–180.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: M. Exner, *Tvar* 2006, č. 17; W. Heinrichová, *Romboid* 2006, č. 1; M. Chocholatý, *Host* 2006, č. 6; J. Chrobák, *Host* 2006, č. 9, J. Straka, *Weles* 2007, č. 30/31.

Jiří Zizler

IVAN WERNISCH: HLAVA NA STOLE

(2005)



Ivan Wernisch (* 1942) vstoupil do české poezie v roce 1961 sbírkou *Kam letí nebe* a jeho třetí sbírka *Zimohrádek* (1965) se na dlouhou dobu stala kultovní četbou pro čtenáře poezie, kteří v tomto přelomovém desetiletí vnímali hlavní možnosti evropské moderny jako cosi částečně vyčerpaného a potenciálně ustrnulého. V narušování české lyrické tradice, která dříve čerpala inspiraci hlavně z modernismu francouzské proveniencí, Wernisch pokračoval v sedmdesátých letech, kdy byla v rozhlasu uváděna řada jeho překladů, a to především ze starší i modernistické německé poezie. Ve své vlastní tvorbě samizdatového období podobně jako jeho generační vrstevníci (Pavel Šrut, Jiří Gruša, Antonín Brousek ad.) poněkud zjednodušil a zkoncentroval své vyjadřovací prostředky. Jeho autorská poetika se ustálila hlavně v tom ohledu, že se v ní opakovaně začaly prolínat určité způsoby náhledu na život a literárního vyjádření (stará německá poezie, germánský i slovanský folklor, dada, expresionismus, návaznost na tradice německé a židovské kultury vzniklé v českém prostředí). Výbor ze samizdatových sbírek *Král neviňátek* (1972), *Žil, nebyl* (1979), *Prasinec* (1982) a *Kudlmudl* (1982) se dočkal knižní edice v exilu (*Zasuté zahrady*, London 1984), souborné vydání Wernischovy samizdatové tvorby vyšlo pod názvem *Blbecká poezie* (2002). Šíření těchto textů záhy po jejich vzniku značně napomáhala skutečnost, že byly zhudebňovány předními osobnostmi undergroundové a alternativní rockové scény (zvláště skupinou The Plastic People of the Universe, Mikolášem Chadimou, Petrem Skoumalem). Wernischova poezie vzniklá po roce 1989 přímo navazuje na jeho samizdatovou poezii, posílen je v ní však prvek mystifikační, projevující se například v častém užívání pseudonymů, a poněkud omezen je prvek modernistického experimentování. Jednotlivé básně jsou formálně čistší, potřeba narušovat ustálené básnické konvence se projevuje ve velmi pestrém žánrovém složení pozdních sbírek, jež rovněž obsahují texty inspirované tvorbou zapadlých a zapomenutých básníků, z jejichž díla Wernisch uspořádal obsáhlé antologie (*Zapadlo slunce za dnem, který nebyl*, 2000; *Píseň o nosu*, 2005 ad.).

Sbírka *Hlava na stole* byla publikována v roce 2005 a poté 2007, přičemž obě vydání byla označena jako první. Pozdější verze byla částečně upravena, doplně-

na zhruba o pětinu nových textů a tato interpretce z ní vychází. Již v dřívějších Wernischových sbírkách se čtenář setkával s tím, že zařazení básně do určitého textového celku není pro tohoto autora čímsi závazným a definitivním, že princip přeskupování, doplňování a hledání nových kontextových souvislostí v jiném souboru je mu odedávna blízký. Název sbírky by v nejobecnější rovině mohl být chápán jako výraz naprostého zoufalství či životní rezignace, vyznění básní, v nichž se objevuje motiv hlavy na stole, však zdaleka není takto jednoznačné. Tento motiv je variován hlavně v několika básních z hospodského prostředí, ale bolestná beznaděj je naznačena pouze v jedné z nich (*Na stole kvete papírová růže*, 62). V úvodní básni *Ukolébavka* se opilcova hlava „*válí po stole / jak se svět houpe*“ a stává se tak součástí přirozeného rytmu, v němž „*slunce odchází / Potkávají se den a noc*“ (9). Poslední básni sbírky se tento rámeček uzavírá: „*Zase v hospodě / Usínám u stolu, // Zdá se mi, / Že jdu po dlouhé cestě.*“ (70) Motiv hlavy na stole zde tedy vyjadřuje také úlevné vyvázání se z tragikomických absurdit všednosti a šťastné nalezení cesty, jež někam vede, byť třeba mimo tento konkrétní, hmotný svět. Lyrický subjekt v obou rámcových básních prožívá své stavy v samotě, avšak topos české hospody má i svůj tradiční sociální rozměr a nemusí v ní jít jen o marnění času a nihilistické zapomnění. V jedné básni bez názvu přichází k muži kladoucímu hlavu na stůl žena a s ní i příslib čehosi pěkného (zároveň tu však číší neklid a nejistota vlastní identity): „*No tak / Co koukáš / Bude to hezký, / Mně můžeš věřit, / Že jsi to ty.*“ (61) Dalším rámcem sbírky je vstupní motto a citát zařazený za závěrečnou báseň sbírky. Jde o krátké citáty jakoby náhodně vyňaté z próz Josepha Sheridana Le Fanu a Henryho Kutnera, v nichž je přítomna atmosféra tajemství souvisejícího se záhadností až iracionalitou bytí. Některé jednotlivé básně sbírky jsou rovněž uvedeny motto z děl autorů vojenských příběhů a dobrodružného čtiva (Pavel Albieri, Emilio Salgari, Gabriele d'Annunzio). Vztah mezi těmito paratexty a následujícím autorským textem bývá volný, motto je zde ponechána funkce samostatného sdělení, na něž báseň navazuje velmi volně. Podstatným paratextem je autorská konfese otištěná na první záložce přebalu, v níž Wernisch přiznává, že umělecká tvorba pro něho není jediným (tedy ani ne hlavním) smyslem života a že je spíše jakýmsi vedlejším produktem šťastných okamžiků samoty a pobytu v přírodě. Takovéto autorské krédo je v kontextu obsáhlé a pestré autorovy tvorby poněkud překvapivé a snad i vědomě provokativní, neboť děje a situace jeho textů byly dosud umístěny hlavně v profánních prostorech velkoměstské periferie a v blíže neurčených prostorech mytických.

Sbírka je jednotlívým sledem básní, jež nejsou členěny do oddílů a zdánlivě volně plynou za sebou. Jde však o promyšleně komponovaný celek, jehož struktura se skládá ze tří obdobně rozsáhlých částí. Na začátek sbírky jsou zařazeny básně tematicky odpovídající konfesi ze záložky: lyrický subjekt se v nich prochází poklidnými městečky, všemi smysly vnímá místa, v nichž se právě nachází a splývá

s přírodními živly. Platí to například o básni *Loučovice*, v jejímž závěru modernistická vizualita chagallovsky splývá se zemitou karnevalizací: „*Po náměstí přeběhl vítr Nic, jen pleskot bosých nohou / Stála tam veselá trafika / Hlavami ověšená // Ty hlavy se rozkývaly / Ty hlavy se za mnou smály, / Když jsem rozpřáhl ruce / A letěl.*“ (11) Motiv hlavy, ba dokonce více hlav oddělených od těla, zde nabývá dalšího významu. Už nejde jen o gesto znavené opilecké rezignace, ale o hlavy, jež mohly být od těla odděleny násilně a vystaveny pro výstrahu. Drastičnost tohoto podprahového významu nevyhnutelného trestu završeného popravou, který lze tušit i v dalších básních sbírky, je však odlehčena smíchem a fantaskním gestem, jež dokáže přesáhnout ulpívání na nízké přízemnosti. V pointách úvodní sekvence básní se zpočátku nenápadně, postupně však stále důsledněji rýsuje téma ohlédnutí se za dosavadním životem a příprava na odchod z něj; lyrický subjekt se zamilovává, vznáší se, bere si do tašky všechno, co má, zjevují se mu rodinné scény z mládí a stále marně zápolí s pocitem samoty: „*Samota, má máti, / Spílá mi: Ničemo, poleno / Ty jednou shniješ.*“ (18) Představa smrti pak nabývá konkrétní podoby v evokaci jedné scény z dětství: „*Oči mám zavřený / Ruce zkřížený na prsou, / A představuju si: / Tak takový to bude, / Až budu v rakvi.*“ (24) První část sbírky je zakončena básní *Má milá bydlí v uličce lásky*, v níž je obecně zvažován smysl básnické tvorby. Lyrický subjekt píše báseň o lásce, ale není si jist, zda to náhodou není „*jen taková legrace*“ (25), a navzdory všem absurdním výjevům, mezi nimiž mu je žít, se domnívá, že by básně měly být krásné.

V prostřední části sbírky se plně projevuje autorova záliba v intertextualitě, ve volném zacházení s již existujícími texty, v mystifikaci a v objevování zapomenutých básníků. Několik básní navazuje na protiválečné téma, které tvořilo ústřední linii ve sbírce *Cesta do Ašhabadu neboli Pumpke a dalajlámové* (1997). Ani zde však není vyjádřeno explicitně – intenzivnějším způsobem jeho prezentace je předkládání konkrétních osudů účastníků různých válečných střetů, v nichž si čtenář nemůže být jist, zda jde o příběhy autentické, nebo fiktivní. Neustálým střetáváním obou zmíněných rovin pak dochází ke zpochybňování tohoto zdánlivého protikladu, všechny válečné příběhy splývají v jediný celek – vše se neustále opakuje a variuje. Válka je důsledně nahlížena z pozice individuálního prožitku a její příčiny a širší souvislosti nejsou zkoumány ani komentovány. Volný válečný cyklus začíná krátkou básní, jež je uvedena citátem z prózy Pavla Albierho, polozapomenutého prozaika, jenž psal o prusko-rakouské válce v roce 1866. Vlastní text básně je pouze zopakováním úvodních slov motto: „*Ó pan major! / Vydechl jsem.*“ Tento výmluvný slovní minimalismus vrací pozornost čtenáře k mottu, v němž vyprávějící subjekt přiznává, že myslí „*mnohem více na paní majorovou než na jejího manžela*“ (26). Fátum možné smrti je tak alespoň částečně odvráceno a život se i uprostřed válečného dění nadále může odvíjet podle přirozeného scénáře. Následující báseň s německým titulem *Praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung der Sprache* (27–29) je psána česky

a skládá se ze sedmi číslovaných částí. Jde o sedm krátkých výjevů z mírového života, v němž se zdánlivě nic zvláštního neděje, avšak válka přesto hrozivě přesahuje do každodenního konání i do úvah: děti si hrají na vojáky, zrádce má být oběšen, „*ve všech klecích máme ptáky*“ (28) apod. V obsáhlé vysvětlující poznámce k šesté části básně je pak imperativním způsobem řečeno, že „*užitek dobrých básní jest veliký*“ (29). Řetězec zmatených konstatování je prokládaný otázkami a sděleními, z nichž je patrné, že válka je nedávnou minulostí, ale v myslích a způsobech uvažování je neustále přítomna („*Či jsou to korouhve? Přines mi sklenici vody. Již jsem ve všech světnicích byl. Stráž stojí na hranicích. Co děláš s těmi koulemi?*“, 29). Naivně patetická báseň o lásce a smrti nazvaná *Hledě na luč zakatu* je ozvláštňena užitím směsi slovanských jazyků, ale hlavně přesným určením situačního rámce, v němž text údajně vznikl: „*Z rukopisného zpěvníku J. Kolíska, telefonisty 1. kulometné roty 3. pluku Jana Žižky z Trocnova (zemřel na kótě 214 u Domoryče 22. července 1917)*.“ (34) Německy napsaná báseň *Der Griff (Aus grossem Liederbuch)* je zakončena polským dovětkem: „*Wokoło ciągnęły się lasy Litewskie*.“ (36) Stejně jako předchozí text nenese žánrové znaky písně a je stylizovaná jako autentické zápisky neznámého vojáka. Užívání němčiny, jež bylo běžné už v dřívější Wernischově tvorbě, je v této sbírce obohaceno o přítomnost jiných národních jazyků ze středoevropského prostředí. V tomto prostupování jazykových kódů však nelze spatřovat pouze jakýsi lingvistický „grif“ – mnohem spíše je realistickým vyjádřením toho, jak se během válečných konfliktů v neklidném a málo stabilním prostoru střední Evropy nečekaně setkávaly různé národnosti. Pestrost a dynamizující rozpornost tohoto babylonského zmatení jazyků je dovršena zařazením básně *Wen-czi prozpěvuje verše*, jež je inspirována čínskou literární tradicí (ze které Wernisch čerpal už dříve) a v níž vystupující postavy provádějí své běžné každodenní úkony a nic zneklidňujícího jim přitom nehrozí: „*Rád postávám na břehu řeky / A poslouchám paličky tlukoucí o kámen*.“ (33) Autorově zálibě v objevování a publikování zapomenutých básníků pak odpovídá báseň *Jasnovidné rýmy vlakvedoucího J. Pukla*, v níž jsou opět užity německé fráze a jež svým radostným primitivismem odlehčuje tíživost existenciálních témat: „*Přilít papír od svačiny, / List, v němž vepsáno je všecko, / Naše touhy, naše činy, // Vítr funí! Bourá plecko*.“ (39) Rušení pomyslných hranic mezi takzvanou vysokou a nízkou literaturou má ve Wernischově poezii zvláště od sedmdesátých let mnoho proměnlivých podob.

V třetí části sbírky se lyrický subjekt vrací do nehybného prostoru města, jež mu připadá povědomé, ale cítí se zde jako cizí: „*Cestu do města jako bych už znal / (křik z hospody, komáři kolem lamp, ze skladišť u nádraží / voněly olejové barvy) Jen studený vítr připomínal, / že nejsem odtud*.“ (41) Úlevné procházky z úvodu knihy se proměňují v marné bloudění městskými ulicemi. Touha po lásce zůstává neaplněna, i v hospodě muž trpí samotou. Spojujícím motivem řady básní je ostrý, pronikavý a nepříjemný vítr, jenž je jediným dynamizujícím elementem v prostoru,

v němž se nic nemění a vše se pouze stereotypně opakuje. Některé drobné motivy zmíněné v úvodní části se v závěru vracejí a dotvářejí tak kompoziční rámec sbírky: „V hospodě u cesty mlčel hrací stroj,“ (11); „Ve výčepu sedí / Trpaslík z hracího stroje / Má chvíli volna.“ (64) Motiv básníkovy milé, která bydlí v uličce lásky a již se po něm stýská, se rovněž v závěru vrací a je završen hořkou pointou: „Tady je příjemně mrtvo / Sem se chodí jen za mou láskou / A rovnou nahoru.“ (65) Partnerské střety a rozchody mají v básních více konkrétních podob, od vyhocené expresivního spílání („Di už do prdele, sračko“, 45) až po zoufalý nárek cikána, jemuž utekla žena a nyní již vaří polévku někomu jinému (59). Vedle zmíněné variace na cikánskou písničku je do této části sbírky také zakomponována nejrozsáhlejší báseň *Starý havran (Eskymáci)*, v níž se tento mytický pták marně pokouší oddálit blízcí se smrt. Tematika marnosti, samoty a smrti v závěru graduje v krátkých (tříveršových až pětiveršových) básních: „Panebože, dej, / Abych vše, co teď uvidím, uslyším, pocítím a pomyslím si, / Zapomněl a nechal tam.“ (66) Smrt v těchto lyrických miniaturách volně připomínajících asijskou básnickou tradici přestává být hrozbou a je vnímána spíše jako úlevné zdímnutí. Závěrečným citátem z prózy Henryho Kutnera se cyklus života a smrti opět vrací na svůj počátek: „„No,‘ řekla babička Keatonová a zavřela knihu, ‚a tak skončil Šerchán. Teď je mrtev.‘ [...] ‚Jenom na konci, babičko. Když začneš číst od začátku, zase tam Šerchána najdeš!““ (71) V této ukázce se projevuje typicky wernischovský respekt před světem textu, oslava jeho svébytnosti, jeho autonomní schopnosti žít a narušovat konvence racionálně fungující každodennosti. Klíčovým motivem, který se ve sbírce *Hlava na stole* vrací v různých variacích, je motiv ohlédnutí se za životem a očekávání jeho konce, s nímž souvisí hrozba opuštěnosti, odcizenosti, odosobnělosti, ztráty sebe sama v trýznivých nejistotách. Lyrický subjekt se zde neukrývá za básnické persony (např. Bedřich), jako to dříve často činil. Přítomnost blízcí se smrti je prociťována v intimitě a prožívána v osamění, ať už jde o samotu procházky do přírody, či potulky městskou periferií, nebo o prožívání pijácké samoty v poloprázdných hospodách. Wernisch zde na minimum omezuje příběhovou linii svých básní, kterou bohatě rozvíjel v předchozích sbírkách. Průběh času se zpomaluje, v některých verších téměř zastavuje, lyrický subjekt se stává svědkem dění v bezprostředním okolí i v sobě samém. Představa smrti je však prezentována v pohybu, a to nejen v závěrečném verši o snové cestě, ale i v rozvinutí motivu hlavy, která již neleží na stole, ale vydává se na další pouť: „Až umřu, / Zůstane po mně hlava, / Hlava na vycházkové holi, / Kterou někdo podědí / A někdo možná koupí.“ (67)

Poezie Ivana Wernische se již od počátku šedesátých let dvacátého století vymykala hlavnímu proudu české lyriky, vždy se vyznačovala osobitým autorským rukopisem a volbou specifických témat. Autorova tvůrčí cesta byla plná překvapivých zvrátů, náhlých nečekaných odbočení, ale také návratů ke starším (vlastním i cizím) textům, byla plná otevřenosti vůči literárním vlivům z evropských zemí,

ale také z Asie. Všemi těmito vlastnostmi se vyznačují pozdní sbírky Ivana Wernische, v nichž dochází k přirozené syntéze autorských postupů, jejichž užívání se v jeho tvorbě ustálilo již v samizdatovém období a v nových poměrech po listopadu 1989 byly rozvíjeny a obohacovány o nové impulsy. Typickou pozdní sbírkou zralého básníka je také *Hlava na stole*, která se však od ostatních liší nejen důrazem na tematiku samoty, stárnutí a smrti, ale také větším počtem krátkých lyrických básní a pečlivě propracovanou trojdílnou kompozicí. Lyrické miniatury inspirované asijskou tradicí či městským folklorem psal Wernisch už dříve a mnohé jeho postsamizdatové sbírky byly promyšleně strukturovány – jakoby bez možnosti dalšího přeskupování textů, jež měl autor dříve v oblibě. V *Hlavě na stole* je však lyrického principu využito větší měrou než dříve (s výjimkou raných sbírek) a díky přehledné trojdílné kompozici je poselství celé sbírky sděleno neobyčejně jasně a hutně.

Ivan Wernisch patří i ve své pozdní tvorbě mezi nemnohé české básníky, kteří dospěli k tak osobitému výrazu, že jsou jejich texty snadno rozpoznatelné. Je to zřejmě dáno tím, že se už od svých tvůrčích počátků vydával po cestách jiných básnických tradic, než které v moderním českém básnictví zaujímaly ústřední postavení a byly nejčastěji následovány. Podařilo se mu oživit a aktualizovat německou (i rakouskou) literární tradici, která byla z českého kulturního prostředí částečně odsunuta vlivem francouzského modernismu a později i z důvodů politických. Ve svých básních úspěšně překonává geografické i časové vzdálenosti – setkává se v nich stará čínská a japonská poezie s německým středověkem, staré i novější vrstvy folkloru z různých zemí a kontinentů, modernistický experiment s insitním způsobem tvoření. Básnický vývoj některých Wernischových generačních soupeřů byl alespoň do jisté míry podobný: s Petrem Kabešem autor sdílí hravě postmoderní intertextualitu, s Jiřím Grušou expresionistická a dadaistická východiska a zájem o německou literaturu, s Antonínem Brouskem satiričnost a sebeironii spolu s obdivem ke klasické ruské literatuře, s Andrejem Stankovičem nespoutanou hravostí, zálibu v užívání jiných národních jazyků a inspiraci undergroundovým totálním realismem. Hledáním básnických možností naivity a pseudoprimitivismu se Wernisch blížil autorům, kteří rozvíjeli a variovali zásady totálního realismu a trapné poezie (Egon Bondy, Ivan Martin Jirous, Jáchym Topol ad.). Wernischova vícejazyčnost má opět paralely mezi jeho vrstevníky (Gruša) i v undergroundu, ale v této souvislosti je nezbytné připomenout rovněž pozdní sbírky Ivana Blatného (*Stará bydliště*, 1979; *Pomocná škola Bixley*, 1987). Ačkoli autorova poezie čerpá z mnoha zdánlivě nesourodých domácích i cizích zdrojů, není v rozporu s tendencemi současného českého básnictví – svébytným způsobem je rozvíjí a obohacuje.

Ukázka

Má milá bydlí v uličce lásky

Napsal jsem báseň o lásce
Přečti si ji
Anebo raději ne
Zapomeň na ni,
Je to jen taková legrace,
A ani legrace to vlastně není

Z nebe padají splasklé bílé balónky

Matrace vyhozená z okna
Doutná na ulici

Uvnitř domu někdo vzdychá
To ona, má láska
Stýská se jí po mně
A to je krásné

Báseň by se měla každému líbit
Básně by měly být krásné
Je lepší, když nejsou,
Ale měly by
(25)

Vydání

Hlava na stole, Knihovna Jana Drdy / Edice současné české poezie, Příbram 2005; 2. vydání, Druhé město, Brno 2007 (doplněná a definitivní verze).

Reflexe

Ivan Wernisch nijak nezapírá, že ho pinožení a činění kolem literatury trochu otravuje – můžeme se dohadovat, nakolik jde o pózu a vrtoch a nakolik o vážnou věc, ale nikdo nezaručí, že dokážeme správně rozlišit. Wernische možná ani tolik nevyčerpává samotná skutečnost existujícího rozdvojení, jako spíš nutnost důsledně jej potvrzovat. Právě proto v nové sbírce sotva najdeme něco překvapujícího a zároveň jsme fascinováni tím samým, co nás překvapilo už v řadě předchozích jeho knih. Znovu zde nacházíme takzvané překrady, které tvoří integrální část celku (tentokrát cikánských písniček), odkazy na pitoreskní, často neexistující postavy (viz podtitul básně *Hledě na luč zakatu – Z rukopisného zpěvníku J. Kolíska, telefonisty 1. kulometné roty 3. pluku Jana Žižky z Trocnova*). Jako by šlo o Wernischův znak, jeho Kainovo zna-

mení a past v jednom. Ale přece je tu něco, co procházelo vývojem ve volné trilogii a dostalo se ke slovu až v *Nún*: totiž téma stárí a zániku.

Michal Jareš: „Ivan Wernisch: Naoko odcházím“, *A2* 2006, č. 5, s. 31.

To, co Wernisch objevil pro svou poezii už dávno, je stylistická nečistota textů. Tím, že vedle sebe postaví v každém verši úplně jiný úsek světa, nedociluje pouze kontrastů, to by byla fachidiocie konstruktérství, kterou Wernisch rozhodně netrpí. Ty obrazy tu nestojí proti sobě, ale ukládají nebo skládají se do sebe. Jenom v těchto spojeních je básnický subjekt a jeho prožitek celý. [...] Tím, že se Wernisch dlouho věnuje sbírání zapomenutých autorů, dobírá se jedné zvláštní a nedocenitelné zkušenosti. Nebojí se totiž riskovat v tom smyslu, že se vrací k základním básnickým tropům. Tak se suverenitou navrácí personifikaci její očistné, ozvláštňující místo.

Jakub Chrobák: „Jako když na dvůr padají ořechy“, *Tvar* 2006, č. 8, s. 2.

Kompozice zde podléhá podobným zákonitostem jako v dřívějších Wernischových knihách. Působí tak nějak jako porce kompostu nabraná vidlemi: všechno možné z ní trčí na všechny strany, upadávají z ní kusy, nehoráznosti naschvál září nehorázností a banality banalitou, žánry pleskají přes sebe jako karty karbaníků. Vytrvalostí, s jakou ve svém díle Wernisch uplatňuje vlastně stále podobný kompoziční model, se do toho však nepozorovaně vkrádá jistý řád, rytmus – co kniha, to vlna. Některá je menší, některá větší, liší se možná barvou a tím, co s sebou přinášejí, ale je jasné, že povstaly z téhož moře. *Ďjó, moře...*

Božena Správcová: „Antistřed“, *Tvar* 2006, č. 8, s. 2.

Wernisch s až obsedantnou neústupčivostí kladie vedľa seba věci, predmety každodenného použitia, zástupné znaky ľudského života. Sústreďovanie, hromadenie, vymenovanie týchto vecí zlovestne potvrdzuje neprítomnosť človeka. Takou je traklovsky temná báseň *Alison* odkazujúca na jednu z najznámejších Traklových básní *Chlapci Elisovi*: prostý výpočet vecí (britva, hrdzavý kľúč, čierna sloj, čierne skaly, drobný dážď) slovo po slove kumuluje atmosféru čohosi temného, neľudského, osudového, v čom tušíme, že neprítomnosť človeka neodvratne znamená prítomnosť smrti („*Do zrcadla zalézá slunce, / Z talířů na stole vylétují mouchy*“) – ono slovo, ktoré vtáci kričia nad prievozom je meno a ich krik je ohlašovaním smrti. Podobne svoje slová, celé básne kričí Wernisch: jeho krik však nie je divým vreskom, ale skôr systematickým a jasnozrým kladením slov vedľa seba – za všetkou racionalitou, iracionalitou, absurditou a nonsensom sa vznáša rovnako tajomná otázka: čo tento krik, táto báseň, toto slovo znamená?

Michal Habaj: „Poznámky k Wernischovi“, *Romboid* 2006, č. 8, s. 82.

S iróniou jako nosnou zložkou básní pracuje autor dvojakým spôsobom: buď má podobu takmer veselej hry se slovy a obrazmi, hraničiacej s nonsens (napr. *Jasnovidné rýmy vlakvedoucího J. Pukla*), alebo smeruje k produkcii výrazne deziluzívnych až brutálnych básní,

pričom v prípade mnohých z týchto textov možno uvažovať o tom, či vôbec majú platnosť básní, alebo sú to iba „texty“, znôžky slov jako výsledky sebaubližujúcich a sebadestrukčných tendencií (*Seš můj sen, Ještě mě obejmí*). V prípade týchto textov ide totiž o voľné radeanie výrazne negatívnych myšlienok a vnemov bez akýchkoľvek esteticky stmelujúcich prvkov, ktoré by im dodávali charakter básne, resp. ktoré sú prirodzenou súčasťou iných básní (aj čisto ironických, napr. *Báseň nalezená v popehu*). Ak napriek tejto výhrade na mňa zbierka pôsobí ľahko veselo až nostalgicky a ľahko sentimentálne a deprimujúco.

Jana Pácalová: „Muž za stolom uteká (k sebe) alebo proklamovanú ľahostajnosť neoklameš“, *Romboid* 2006, č. 8, s. 81.

Ivan Wernisch v *Hlavě na stole* dokazuje, že starý básnik se nemusí nutně stát strojem, jenž se včas nevypnul. Jeho nadhled není chytračivě distancovaný, nejde o předvádění moudrého starce – ale o (sebe) drásání starcovy duše pořádně dlouhým šídlem. I v básních, kdy je autor „rozpuštější“, se nejedná o pouhé slovní hrátky. [...] *Hlavu na stole* lze jednoznačně považovat za prvořadou událost současné české poezie.

Ondřej Horák: „Volej, můžeš i v noci“, *Lidové noviny* 2. 2. 2006 (příl. *Kulturní premiéry*, s. 3).

Slovo autora

Nepřináším nic nového? To nejspíš nepřináším. Ale kdo tady naposledy přišel s něčím novým? A je vůbec třeba přicházet s něčím novým?

Nudím? Někoho jistě. Když mi to vytýká básník, který ještě nenapsal nic, co by nenudilo mě, řeknu si: každý jsme jiný.

Proč pořád ještě píšu? Vždyť já ani nevím. Ze všeho nejradši se procházím po lesních cestách – jen tak – chodím a poslouchám, jak bzučí hmyz, šumí listí, krápe déšť. Je to lepší než psát, ale ponouká mě to k psaní.

Ivan Wernisch: *Hlava na stole* (text na záložce).

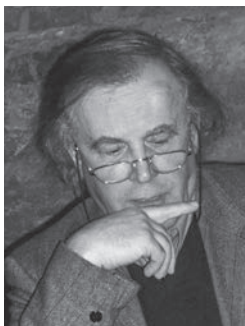
Bibliografie ohlasů

RECENZE: R. Kopáč, *Právo* 14. 12. 2005; O. Horák, *Lidové noviny* 2. 2. 2006; D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 3. 3. 2006; M. Jareš, *A2* 2006, č. 5; J. Chrobák, B. Správcová, *Tvar* 2006, č. 8; J. Pácalová, M. Habaj, *Romboid* 2006, č. 8; K. Bukovjanová, *Host* 2008, č. 3; R. Sikora, *Literární noviny* 2008, č. 4.

Martin Pilař

STANISLAV DVORSKÝ: OBLAST TICHÁ

(2006)



Stanislav Dvorský (* 1940) se psaní začal věnovat ke konci padesátých let, a to v těsné součinnosti se svými tehdejšími mladými přáteli a básnickými souputníky (k nimž patřil např. Petr Král, Roman Erben, Prokop Voskovec, Věra Linhartová či Milan Nápravník), s nimiž společně objevoval avantgardu, především surrealismus, ale také literaturu absurdity a existencialismus. Protože však právě tyto tendence byly v oficiální československé literatuře potlačované, byla převážná většina Dvorského literární tvorby publikována až v polistopadovém období. Všechny jeho dosavadní knihy byly tedy povahy retrospektivní, shrnovaly jeho starší

tvorbu a teprve sbírka *Oblast tichá* – s výjimkou titulního pásma a jedné básně zařazené do druhého oddílu knihy – představila autorovu současnou poezii.

Titulní skladba *Oblast tichá* pochází z roku 1986 (je shrnutím předcházejících verzí z let 1977 a 1983) a volně navazuje na pásmo *Zborčené plochy*, jehož autorizovaná verze vznikla koláží textu z roku 1977 a několika dalších částí z roku 1985. Obě pásma si zachovávají to, co je pro autorovy skladby psané veršem i prózou příznačné: různohlasí čili neustálé přechody, změny, prudké zvraty – v rytmu, mezi ich-formou a er-formou, přibližováním a distancí, různými polohami sdělení. Chladné, „laboratorní“ záznamy všednosti a banality mutují v karnevalový rej znepokojivých, interpretačně těžko proniknutelných obrazů, střídají se s ironickými či sarkastickými glosami či zvenčí vstupujícími útržky řeči odjinud. Pro úzkou souvislost mezi oběma pásmy je nutné se nejprve krátce zastavit u prvního z nich, v němž lze najít metapoetické výpovědi důležité i pro porozumění následující skladbě *Oblast tichá*.

Pásmo *Zborčené plochy* je uvozeno výchozí otázkou „co zbylo?“ a je prodchnuto atmosférou marného hledání: nejen smyslu, ale i krásy. Pocit marnosti tu vychází jednak z básnickovy pochybnosti o možnosti stvořit originální dílo a vůbec něco zásadního uměleckou formou vypovědět („jeden a tentýž stokrát přemalovaný obraz znázorňuje už jenom něco rozmazaného“, 121), jednak z dobového společenského kontextu, který je v Dvorského poezii přímo i nepřímo reflektován. Formou konkrétních zmínek je v textu evokována meziválečná avantgarda, na jejíž estetický ani společenský projekt však nelze navázat. Nejen proto, že se nelze vrátit v čase, že „už nikdy to nebude to nikdy totéž“ (123–124), ale především proto, že pro básnický

subjekt skladby není poezie a krása v avantgardním pojetí už možná; svou řeč může stavět je jen ze zbytků, z toho, „co zbylo“. Příznačná je v tomto smyslu parafráze slavného výroku z šesté části Lautréamontových *Zpěvů Maldororových*, který tolik fascinoval meziválečné surrealisty s Bretonem v čele. Lautréamontův výrok „krásný [...] jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“¹⁴⁰ se u Dvorského mění na příměr „krásný jako setkání obchodního a technického náměstka na konferenčním stolku“ (127).

Výrazným rysem je rovněž způsob zobrazení skutečnosti: má podobu odestetizované, smyslu zbavené masy, někdy dokonce expresivně stylizované jako sněť odpadků. Svět se jeví jako odcizený, odlišštěný a esteticky odpudivý. Ve všeprostopupující a všudypřítomné rozmělněnosti a obludnosti, v tomto „smetišti“ světa však básníkův zrak dokáže objevit momenty a detaily nadané zvláštním tajemstvím a znepokojivostí.

Třídílnou skladbu *Oblast ticha* otevírají verše: „než odejdu / všechno ještě jednou projít podrobit zevrubnému ohledání.“ (12) Právě situace důkladného, z počátku jakoby emocionálně nezaujatého „ohledání“ se stává východiskem celé skladby. K obklopující konkrétní realitě básnický subjekt přistupuje s prvopočáteční nesamozřejmostí, nedůvěrou, nejistotou; má potřebu si sám každou věc zblízka, fyzicky ohledat, dohlédnout za její všední vyjevování se na její skryté dno. Podobně jako starší Dvorského skladby, představuje *Oblast ticha* poezii „zemitou“, což však nemusí vylučovat hledání transcendentního smyslu. Básně jsou vrstlé do konkrétní reality, ovšem zároveň ji přesahují; mraky zde plují „vždy pod námi nikoli nad našimi hlavami“ (16), zrak básníka směřuje dolů, ke spodním vrstvám skutečnosti. Tento aspekt Dvorského poezie je akcentován i tím, že sám básník jej ve své poezii reflektuje („o zrušení nekonečna ani slovo ale ani o základních přesunech v spodních vrstvách“, 22), a tím i ustavuje jistý autorský výklad své tvorby.

Tak jako se skladba *Zborčené plochy* točila kolem klíčové otázky „co zbylo“, vyrůstá skladba *Oblast ticha* z otázek: „co tedy opravdu vidíme?“ a „co je tedy dáno?“. Tyto dvě otázky jsou spojeny s – pro Dvorského příznačnými – pochybnostmi o možném smyslu, neboť to, na co hledíme, jsou „možná celé balíky tajemství“, ale „možná jen shrabky sena cáry odložených svršků“ (18). Všední výchozí situace skladby *Oblast ticha* – odchod z bytu – je impulsem k ponoru do paměti, do níž básnický subjekt vstupuje prostřednictvím pozorovaných věcí: „černé skvrny po uhlicích a tady hluboká jizva po spadlé žehličce / spletené rýhy po přesunech šicího stroje.“ (12) Konfrontací s věcmi či materiálními stopami jejich bytí se zpřítomňují dávné děje a s nimi dávné emoce a hnutí myslí, vážící se na zdánlivě bezvýznamné události („hodně se toho dělo kolem ledničky!“, 16). Pozorované věci a děje v této skladbě, stejně jako v celé

¹⁴⁰ Lautréamont, Comte de: *Souborné dílo (Zpěvy Maldororovy, Poesie, Dopisy)*, přel. Prokop Voskovec a Petr Turek. Praha 1993, s. 185.

autorově poezii, nejsou přetaveny do obecného – sémanticky strnulého – symbolu, nýbrž jsou dynamickým znakem fragmentární, neutříděné subjektivní paměti; jejich prostřednictvím je odhalována – navzdory neodvratnému plynutí času – emocionální kontinuita básnického subjektu, jenž má stále znovu potřebu nalézt vyjádření pro pocity úzkosti, marnosti, skepse a prázdnoty, vydat svědectví člověka, který „*kolem sebe neviděl nic jiného než agresivitu slepé procesy / bezmeznost destrukce*“ (14).

„Přímá“ i asociativní vzpomínka, volný proud obraznosti a racionální úvaha – to jsou hlavní, nikoli od sebe oddělené, ale vzájemně se prostupující způsoby či cesty, jejichž prostřednictvím básnický subjekt plynule přechází od pozorování konkrétní přítomné skutečnosti k obecné reflexi o vlastní existenci i stavu světa, který „*je samovolně rozleptáván nočními štávy zateklými do spár*“ (23). Vztah mezi individuem a světem není dán jednoznačně. Přiznání typu „*tápavě procházím neurčitým prostorem*“ (27) se díky tomu, že se básník stále snaží nenechat se skutečností pohltit a uchovat si distanci („*chladnou mysl*“, 37), střídají s místy, v nichž mluví jakoby získává nad skutečností jistým způsobem „navrch“, nabývá vědomí, že „*já u toho být nemusím a nejsem*“ (63).

Druhý oddíl knihy, nazvaný *Jazzové podupávání* (název odráží autorovu letitou zálibu v jazzové hudbě, která je pro jeho poezii významnou inspirací), přináší – s výjimkou jediné básně – autorovu tvorbu z let 2002–2006. Posun v poetice je patrný především v rovině formální: zatímco starší básnickou tvorbu reprezentovaly především rozsáhlejší básnické skladby, cyklus *Jazzové podupávání* představuje soubor jednotlivých titulovaných básní, z nichž jen málokterá rozsahem přesahuje hranici jedné stránky. I nadále je pak Dvorského poezie psaná volným veršem, někdy inklinujícím až k básni v próze, a permanentně osciluje mezi tu lyričtějšími, tu spíše epičtějšími polohami básnického výrazu. Umně též využívá změn rytmu, jimiž recipienta udržuje v neustálé pozornosti a zabraňuje efektu „očekávatelného“. V nejistotě je čtenář udržován i znejasněním, kdy má co do činění se svérázným záznamem pozorování objektivní reality a kde už je tato realita přetavována básnickovou imaginací v ireálný obraz či kdy se básní mihne vzpomínka na nějaký obraz snový.

Oproti starším textům přibývá v nových básních vyjádření ryze kontemplačních. Už to není toliko údiv nad projevy konkrétní iracionality, kde podstatnou roli hrál někdejší společenský kontext, i když ani zde není pochopitelně zcela potlačen. V nejnovější poezii Stanislava Dvorského je důraz položen na existenciálně nahlížený vztah promlouvajícího subjektu ke skutečnosti; básně jsou neseny snahou pojmenovat určitý postoj k bytí i přítomnou situaci vlastní existence: „*ted' už jen skutečnost od rána do noci vidlemi přehazuju sem a tam.*“ (63) Skutečnost je v *Jazzovém podupávání* spíše permanentním „spouštěčem“ introspekce, sebereflexe a sebekonfrontace. To ještě více akcentuje melancholický a nostalgický nádech této poezie.

V rámci motiviky nepřináší Dvorského novější tvorba nějaké zásadnější proměny, typické motivy jsou však posunuty do ještě konkrétnější roviny. To je dáno povahou

místních reálií, do nichž jsou jednotlivé básně situovány: hřbitov, krematorium, nemocnice, jatka. Motivy tlení, rozkladu, nicoty, pomíjivosti, uplývání času, odcházení a smrti získávají na úzkostné konkrétnosti, dostávají punc čehosi neodbytně se blížícího, nevyhnutelného – „jedno je jisté: jsme na odchodu“ (34); „na kravatě se mi pomalu ale jistě rozsvěcuje plíseň“ (39); „teď už nám jen cvakají zuby / a my rychle zpomalujeme“ (42). Tváří v tvář blížící se nevyhnutelnosti je básnický subjekt o to více přitahován temnotou („nutkavě musím myslet na tmou u zdi za těžkým nábytkem“, 31); naléhavějším se stává i „bytí trhlin“ (17), objevující se v titulní skladbě sbírky. To, co básníka tak nutkavě přitahuje, se vyjevuje pouze v jakémsi mihnutí, v „mátožné vteřině“, a je to zkušenost nesdělitelná. Daří se mu však zpětně se k ní alespoň přiblížit, mimojiné prostřednictvím point, jimiž dokáže posunout předcházející všední výjev do jiné – obecnější – roviny. Nejsou to nic než *záblesky* hlubšího – ani snad ne tolik poznání jako spíše uvidění skutečnosti i sebe sama.

Síla poezie Stanislava Dvorského spočívá právě v tomto umění „jiskřivé“ zkratky, ve schopnosti vystihnout zároveň zcela civilní i existenciální polohu daného momentu. Proto si také vystačí s všedními kulisami, záhy však přetavenými do podivuhodných obrazů. Efekt bizarnosti vzbuzují též radikální změny tónu a expresivního zbarvení, jako je tomu například v básni *Přehnaný úsměv*: „jak mám být klidný a v ohlédnutích prolamovat svůj čas? chtěl jsem jen flanelem otřít televizi / a celý jsem teď od krve a hoven // ještě že... / ještě že vítr tiše ohýbá konečky trav a lehce pohybuje olšovým mlázím –“ (35) Civilně stylizovaná existenciální mikroúvaha, v níž se ozve příznačná razance autorovy básnické řeči i záliba v estetice ošklivosti (až obhroublosti), tu náhle přechází do polohy ztišené, křehce lyrické.

Básníkově umění zkratky se naplno projevuje v závěrečném oddíle *Úsek neslyšitelných výkřiků*, tvořeném sedmi krátkými básněmi, jež mají charakter jakéhosi dovětku za celou básnickou knihou. Incipity jednotlivých básní představují pojmenování různých civilních zvuků: *skřipání pera, bublání potoka, loupání v kloubech, krupobití, vrzání na housle, jakot cirkulárky*. I tyto zvuky jsou nadány – podobně jako všední věci – schopností aktivace emocionální paměti: „*jakot cirkulárky / vždycky vrátí / kdoví proč / všechny zahrady v okolí / do času / prvních poválečných procesů.*“ (71) Lakoničnost a minimalismus těchto veršů podtrhuje to, co dává slyšet i prostřední oddíl sbírky: básníkovy letité pochybnosti o možnostech verbálního sdělení (nikoli však o poezii jako takové) se s léty jen prohloubily. Šance dobrat se jakéhokoli smyslu, čehokoli podstatného, je znejistěna, či dokonce vyvrácena: „*všichni jsou nějak uhranuti výzkumy skrytých pohybů / pod ztěžklou dekou světa / vzrušení očekáváním co odtud nakonec vyleze / a ono nic.*“ (51)

Poezie Stanislava Dvorského si od počátku hledala svůj osobitý výraz, zásadně ovlivněný básníkovým bytostným skepticismem. V rozsáhlých básnických skladbách (zde zastoupených titulním pásmem) psaných bez interpunkce a často i verzálek – což je postup zachovaný i v kratších básních – navazuje na tradici básnického

pásma, typického žánru avantgardní poezie. Struktura básnickových pásem však není určována pouze základními metodami žánru, tj. metodou proudu volných asociací a koláží různorodých fragmentů, u nichž se od jednoho k druhému přechází ostrým stříhem; rafinované využívání variací leitmotivů a refrénů prozrazuje stejně tak podstatný moment racionální konstrukce. Ironická nadsázka, grotesknost, černý humor, drsnost, někdy až agresivita básnického slova, příznačné pro autorovu tvorbu, byly v první surrealistické generaci reprezentovány především dílem Benjamina Péreta; v rámci domácího surrealistického kontextu lze v temných tónech, motivech nicoty a prázdnoty a orientaci na věčnost spatřovat jistou návaznost na poezii Jindřichů Štyrského a Heislera, byť mnohými jinými momenty je poetice obou z nich zároveň vzdálená. Zmiňované charakteristické rysy Dvorského poetiky kladou jeho dílo rovněž do příbuznosti s poezií Zbyňka Havlíčka, časově konsekventní tvorby Petra Krále či fotografií Aloise Nožičky. Obecně lze hledat spojnice především tam, kde se podněty surrealismu podivuhodně potkávaly (či potkávají) s existenciální reflexí – jako tomu bylo například i v díle malíře a básníka Mikuláše Medka, jenž se pro své dílo nejednou inspiroval zdánlivě nezajímavou všední situací, chápanou však jako situaci mezní. Dvorského poezie je právě z tohoto rodu: ve všedním či banálním detailu dokáže odhalit „šifru existence“ (Karl Jaspers), uvidět v něm cosi podstatného o sobě, o člověku, o světě – ačkoli tato „pravda“ nikdy nepřekračuje horizont osobního univerza, konkrétní subjektivity a nenárokuje si univerzální platnost.

Ukázka

Ztracená existence

vaše plíce bych mít nechtěl
 máte vypadlé zuby mandle zarudlé a lezete mi krkem
 v koleně máte výron semene
 ruka se vám vymkla z kloubů taková je dnes doba
 na oteklou hlavu si dávejte obklady s chlastem
 bolesti na srdce se za pár dní zmírní
 obě ruce noste na pásce
 kdyby se váš stav zhoršil napište mi dopis uveřejním ho
 v odborném tisku

zatím po mostě se pomalu šinula liduprázdná tramvaj
 (62)

Vydání

Oblast ticha, Knihovna Jana Drdy, Příbram – Nakladatelství Pavel Mervart, Červený Kostelec 2006.

Ceny

Magnesia Litera za poezii, 2007.

Reflexe

Dvorského básně představují podivně dramatickou hru, v níž se kritická nedůvěra k událostem i prostým věcem, ironická „diagnóza světa“ neustále střídá a doplňuje s jaksi až potrhými zcela svěbytnými a vpravdě básnickými objevy, která nám předhazuje se zneklidňující samozřejmostí a elegancí. [...] Dvorského poezie jakoby neustále rozrušovala své vlastní plynutí řeči až do té míry, že se stává téměř neuchopitelnou, ale možná o to víc fascinující, přitažlivou tím, co vlastně odkrývá. Jedinečnost básníkovy vidění, ona naléhavost se však nijak nevnucuje: její síla a inspirativní mohutnost je v citlivě, kdo ví jakými vnitřními vahami odměřované přesnosti.

Jan Gabriel: „Inspirace k vlastním, zcela soukromým závratím“, *Hospodářské noviny* 19. 1. 2007, s. 11.

Sbírka *Oblast ticha* však přináší hlavně poezii z poslední doby, uhrančivou, subtilní a přitom nesmlouvavou, náročnou ke světu i k sobě samé, přesto místy zázračně prostou. I v nových verších rozeznáváme příznačnou skepsi, temperovanou pozornou fascinací světem, opět za rozevlátou věcností i snově vícehlasým diskursem veršů vycítíme pevný existenciální podtón. A přece jsou nové verše v lecčems jiné. Jsou soustředěnější, minimalističtější, čistší – až mě to svádí říct – lidštější. Básník už nechce svůj materiál vršit jako kdysi, ale tentokrát své vize a formulace skládá dohromady ve volnějším, uvážlivějším tempu. Verše dovedou znít bizarně až vyšinitě, byť často jde jen o pečlivý „přepis“ skutečna, závratně posunutého do metafyzického kontextu.

Jan Štolba: „Vteřinový hotel Stanislava Dvorského“, *Lidové noviny* 10. 3. 2007 (příl. *Orientace*, s. VI).

Je třeba ale dodat, že sama *Oblast ticha* už není někdejší autorovým pseudoestetickým gestem. Dokonce se zdá, že v jejích třech oddílech [...] se sešly projevy čiré básnické *kontemplace*, něčeho, co v šedesátých letech podléhalo neustálému tlaku (i)racionálního násilí a materiální iritace. Plocha básně se uskromňuje až k sérii minimálních útvarů zredukovaných téměř na jakousi trest vši poezie, což je u Dvorského něco nečekaného. Ovšem na rozdíl od oproštěnosti, pro niž i v české lyrice zdomácněl pojem haiku, je za těmito momentkami skřípání, vrzání, jakotu cirkulárky či loupání v kloubech právě masa jeho dosavadního psaní, navíc opět přehlížená s několikanásobnou distancí sobě vlastní.

Ondřej Sýkora: „Dovnitř, ven, nikam“, *A2* 2007, č. 17, s. 6.

Úvodní básnická skladba *Oblast ticha* má velkolepou architekturu barokní fugy, avantgardní metoda střihu a montáže celou kompozici ještě umocňuje. [...] Baroko se nevztahuje pouze na některé formální prvky Dvorského poezie, skryté memento pomíjivosti neustále ochlazuje spod-

ní vody, relativizuje rozlety, dává básním existenciální rozměr. Tu a tam vyplavou na povrch dokonce barokní emblémy [...], ovšem autorova dikce nikdy pateticky neztěžkne [...].

Wanda Heinrichová: „Tříští nepolapitelných ozvěň až na samu mez“, *Tvar* 2007, č. 11, s. 2.

Dvorského monology se rodí v příšeří a z šepotu, vznikají ve „spodních vrstvách“: vzpomínky na drobné události z osobních dějin [...] jsou zvýznamňovány v proudu obrazů [...] a podstatně podbarvovány skepticko-ironickými tóny: skoro za každým příznakem marnosti [...] se ze stínu vynoří aspoň trochu rozšklebená huba. A tak je každá naléhavost vzápětí shozena, každý náběh k lyrickému patosu nebo moralismu po několika verších nemilosrdně zašlápnutý, každý popis zanechávající v textu čtenáři „chyty“, po nichž by mohl vyšplhat do bezpečí známého času a prostoru, hned rozvíklaný v základech.

Radim Kopáč: „Dvakrát poezie D: Jiří Dynka, Stanislav Dvorský“, *Psí víno* 2007, č. 41, s. 41.

Slovo autora

Poezii už téměř vůbec nepíšu. A i dřív jsem k ní většinou „sklouzl“ jako k neurovaným poznámkám na okraj soustředěnějších myšlenek. Z potřeby nechat myšlenku volněji tápat, ale zároveň ty skluzy zachytit. Dokonce i technicky tomu tak někdy bylo. Například část textu *Zborčené plochy*, který vyšel před lety ve stejnojmenné knížce v Torstu, byla psána na rubu jakéhosi pojednání o grafickém designu. Rukopis toho článku se mi pak už nepodařilo získat z tiskárny zpátky, a tak se mi ztratil i kus té básně. Ta pasáž mi tam chybí. Pro mě je tam místo spojené s jakýmsi soukromým tajemstvím a lítostí – s potřebou dozvědět se, jak to tam vlastně bylo. To ostatně je pro mě poezie a důvod k psaní vůbec: píšu málo a jen ze zvědavosti. Abych se něco o sobě a o světě dozvěděl. I o řeči jako takové.

„Neurované poznámky na okrajích soustředěných myšlenek“
(rozhovor vedl Radim Kopáč), *Nové knihy* 2001, č. 21, s. 29.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Havlíček, online: <http://web.natur.cuni.cz/filosof/images/stories/dvorsky-oblast-ticha.pdf> [přístup 5. 4. 2013].

RECENZE: J. Gabriel, *Hospodářské noviny* 19. 1. 2007; J. Štolba, *Lidové noviny* 10. 3. 2007 (příl. *Orientace*); Ondřej Sýkora, *A2* 2007, č. 17; W. Heinrichová, *Tvar* 2007, č. 11; J. Staněk, *Tvar* 2007, č. 11; R. Kopáč, *Psí víno*, č. 41.

Veronika Košnarová

JIŘÍ DYNKA: TAMPONÁDA

(2006)



Jiří Dynka (* 1959) debutoval roku 1986 pod pseudonymem Otík Bzenecký v samizdatovém časopisu *Host*. V bibliofilii *Povrchy form. A4* (1990) a především v knižní prvotině *Minimální okolí mrazícího boxu* (1997) se představil jako básnický i výtvarný experimentátor. Navázal na experimentální poezii šedesátých let, pozornost ovšem namířil k realitě současného světa, na jehož obraze se výrazně podílí agresivní pseudokultura reklamy a populární zábavy. V druhé sbírce *Wrong!* (1998) pokračoval v básnických průzkumech popkultury, když ji konformtoval s přírodou jako přirozeným prostorem lidského života. Dynkův výraz

se více přibližuje tradiční představě básně jako veršového a strofického útvaru až ve sbírce *Líviový lenkový* (2000), nicméně časté střídání typů a velikosti písma trvá. Dynkovo tematické zaměření se stále výrazněji orientuje k zobrazování postav, jež jsou zaměstnány svými bizarními rozkošemi – o existenciálních tématech vypovídá již jen jejich absence. Ve sbírce *Sussex Superstar* (2002) je grafické uspořádání textu zcela v intencích básnické tradice. Nikoli však už milostné téma, které v této sbírce dominuje. Lásky je zde představena jako záležitost živočišně tělesná, ale zároveň spojená s touhou „milovat abnormálně / nejenom souložit“.¹⁴¹ Téma tělesnosti Dynka rozvíjí novým směrem ve sbírce *Tamponáda*. V předchozích sbírkách Dynku zajímala tělesnost především v souvislosti s pudovostí a sexualitou, v *Tamponádě* se otevírá významové pole ohroženého těla, těla nemocného, které nepředstavuje jen možnost slasti, ale také nebezpečí bolesti a zániku.

Strach z nemoci a ze smrti se ale nakonec ukáže jako planý – důvod je totiž banální: „vyříznutí mateřského znaménka / a tamponáda – ucpání krvácející rány“ (49). Banalita v Dynkově světě proniká i tam, kde bychom čekali cosi závažnějšího. V tomto kontextu je tedy třeba hledat motivaci názvu sbírky. *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

¹⁴¹ Dynka, Jiří: *Sussex Superstar*, Brno 2002, s. 13.

i pozorování žen a dívek, radost z krásy jejich těl, tamponádou je radost z přírody a také z psaní. To je strategie, s níž Dynka buduje provokativní obraz světa – světa, z něhož zmizely velké události i patos lidství jako něco vznešeného a člověk je degradován na pudovou bytost bažící po slasti, hromadící věci, lhostejnou, uzavřenou ve svém teritoriu, ve svém nitru, nekomunikující a odcizenou.

Nemoc má v Dynkově sbírce ovšem ještě rozměr sociální a mravní. Je příležitostí k tomu, aby si člověk uvědomil, jak dosud přistupoval k bolesti druhých a jakého stupně empatie i soucitu byl schopen, respektive aby si byl nucen přiznat svou apatii, egoismus, cynismus či škodolibost. Dynkův lyrický subjekt otevřeně přiznává svou lhostejnost vůči trpícím; je zaměřen k sobě samému, ke svým slastem: „*Nepřispěji / o několik dní později na Květinový den / zaměřený na prevenci rakoviny prostaty. / Nepřispěji ani na děti narozené bez končetin. / Jaké by bylo milování v japonštině? / Zlatorůžové?*“ (18) Zápis takové všednodenní situace zprvu působí cize, vyšinutě, cynicky. Čtenáře ovšem vede k nepředpojaté konfrontaci s jeho vlastní žitou zkušeností – to, co působilo zprvu groteskně, jeví se posléze jako realistický obrázek existence v současném městském prostoru. Míjíme na ulici řadu lidí, kteří nás prosí o pomoc, nepřispějeme na každou dobročinnou akci, s níž se setkáme, vytěšňujeme tyto momenty z paměti, nechceme vnímat jejich význam a reálné souvislosti. Dynkovy lyrické záznamy těchto situací mají funkci apelu – vyzývají ke kritickému přehodnocení čtenářovy vlastní sebereflexe a k odvaze přiznat si, že onou groteskní a cynickou postavou, která míjí na ulici potřebné a spěchá za svými radostmi, je i on sám. Dynka jde ovšem ještě dál: „*ulehčí se mi, když vidím, / že na tom nejsem tak zle jako vozíčkáři.*“ (33) Představuje člověka egoisticky zaměřeného ke svému tělu, neschopného vykročit z kruhu tělesných slastí a obav o tělo. Člověka, který by mohl být typickým produktem mediálního diktátu tělesné krásy, zdraví a dokonalého sexu.

Podobně jako v předchozích sbírkách je i v *Tamponádě* sexualita jedním ze základních témat. Dynkův lyrický subjekt je zcela ovládán vlastní sexualitou, která ovlivňuje jeho způsob vnímání, hierarchii hodnot i schopnost překonávat zátěžové situace. Opět nastupuje nutnost dvojího čtení, tak typická pro Dynkovu poezii. Po prvním kontaktu s textem se zdá, že je čtenáři předložen obraz osoby sexuálně vyšinuté, postrádající schopnost ovládat se. Při návratech k básním a při jejich pozvolném dozívání v paměti čtenář ovšem dospívá k poznání, že se Dynka velmi přesně dotýká jistých obecně platných principů mužského vnímání, respektive mužské vizuálně založené sexuality: „*Jak plivanec se lepím / na hýžděvá ústa, na stydké zadky / cestovatele tramvají: v dopravní zácpě / přijímám průsvitné teplo jejich zadků / svým zadkem – překypuji tepelnými polibky.*“ (11) Dynka zde samozřejmě pracuje i se značnou stylizační nadsázkou a promyšleným komičnem, ale vedle toho opět apeluje k upřímnosti a přirozenosti. Dynkův lyrický mluvčí dokonce i vlastní dceru vnímá mužskou erotickou optikou, jsou tu náznaky incestního uvažování: „*Počáteční prsy /*

jedenáctileté dcery se chvějí, kdykoli se k ní přiblížím“ (13); „*zákaz sexu s dcerami*“ (52). Jindy zase deskripce pozorované dívky vyústí v myšlenku na znásilnění, je tu demonstrován „*mužský strach ze znásilnění*“ (14). Znásilnění a incest je vnímáno jako cosi zakázaného, cosi, co patří do morálně a sociálně neakceptovatelného způsobu chování, jako něco cizího. Dynka ukazuje, že i toto zakázané je přirozenou součástí vědomí či podvědomí „spořádaného“ muže – manžela a otce. Čtenář je postaven před úkol, aby posoudil, zde jde o pouhou provokativní nadsázku, nebo o přiznávání se k čemusi přísně tabuizovanému.

Veškerá sexualita v Dynkově *Tamponádě* má ovšem podobu představ a pozorování, Dynkův lyrický subjekt je voyeur v nejširším slova smyslu. Je maximálně zaujat ženským tělem, ale s podobnou pečlivostí a detailností pozoruje rovněž věci a prostory, v nichž se nachází, přírodu a konec konců i sám jazyk, v němž žije a jímž se vyjadřuje. Postupný přesun ke zmíněnému pozorovateli je možné vnímat jako vývojový motiv „příběhu“ Dynkovy lyriky. Od ryzích experimentů výše zmíněné prvotiny se pozvolně propracoval ke stylu, který je svéráznou varietou básnické věčnosti. Základy umělecké strategie Dynkovy *Tamponády* stojí na směřování čtenáře k poznatku, že křiklavé kontrasty a prudké paradoxy a absurdity nejsou pouhým výsledkem nadsázky a literární stylizace, ale vycházejí z přesného pozorování současné reality a z jejího věčného záznamu.

Další významný stavební prvek fikčního světa *Tamponády* tvoří přírodní motivický okruh. Dynkův lyrický subjekt je také citlivým pozorovatelem přírody: „*Vizuálně vonné – magnólie / vzbuzují bezkonkurenční pozornost.*“ (15) Chronologická kompozice prvního oddílu sbírky a sledování přírody v proměnách ročních období jsou odkazem k tradici kalendářových cyklů přírodní lyriky, ale to je jediné, co Dynkova lyrika z této tradice přejímá. Emblematickým pro tuto vrstvu Dynkovy motiviky je obraz z básně *Mateřské znaménko*: „*Igelitový sáček uvízlý ve větvích / hadího smrku.*“ (48) Krajina je zde viděná očima člověka zformovaného technickou civilizací: „*park funguje jako chladič.*“ (21) Četné rostlinné motivy se stávají v kontextu civilistního městského prostoru nositeli nostalgie po životě v souladu s přírodou. Člověk není v přírodě doma, dokáže v ní strávit prodloužený víkend, v jádru je jí však odcizený a závislý na prostoru města: „*týden na venkově zhoršuje moji psychiku.*“ (22) Území Prahy je pro mluvčího klíčové. Odváží se na jeho okraje, ale ne dál, neboť dál se nachází prostor nejistoty, cizí prostor. Jedním z apelů, se kterým se na čtenáře Dynkova sbírka obrací, je tedy i apel ekologický, zaměřený k člověku, který se stal cizincem v prostředí, ze kterého vzešel.

Ovšem ani prostředí města není prostorem domovským, s nímž by se mluvčí jednoduše identifikoval. Dynka vykresluje město jako labyrint přeplněný lidmi, v němž se jeho hypersenzitivní mluvčí ztrácí a má tendenci uzavírat se do samoty: „*Zabarikádován: nechodit lidem na oči!*“ (42) Pro mluvčího je charakteristická touha po absolutní izolaci, snad i trocha misantropie. Je odcizen světu za oknem, nestojí o něj,

je šťastný ve svém privátním prostoru. Značí se tu krize sociálních vazeb. Někdy má tato stylizace mluvčího až rysy sociální fobie: „*Kdekoli jsem, kontroloju si únikovou cestu, / omotávam se ostnatým drátem – odpuzovat.*“ (55) Bojí se lidí, může u nich totiž předpokládat stejný cynismus, jaký má sám v sobě. Vnímá je jako nebezpečí, jako „*bacilonosiče*“ (50). V neposlední řadě vyhledává samotou, aby mohl „*písemně pracovat pohlavně*“ (41), tedy se soustředěně věnovat poezii.

Pro jazyk Dynkovy *Tamponády* už není typický experiment – ten sbírku od sbírky slábne ve prospěch jemnější a detailnější psychologické kresby zobrazující mluvčího a ve prospěch věcnosti. Frekvence neologismů je sice nižší, ale přesto na zvolených místech plní svou funkci: „*ufotografovaný gigantdiant Hradčan.*“ (52) Trvá tu Dynkova typická zaujatost adjektivy, především označeními barev a přechodů mezi nimi (zlatorůžová, temně hnědá, šarlatová, švestková modř atd.). To je dáno strategií ostentativní povrchnosti – adjektivní přívlastky neoznačují nic podstatného, pouze dokreslují vlastnosti věcí, Dynkův mluvčí jim ale věnuje nebyvalou pozornost, jeho vnímání je k této povrchnosti zaměřené. Demonstruje tak skepsi nad dosažitelností transcendence v současném světě.

Výše popsaná technika věcných popisů se projevuje v jazyce jako tendence k nominálnímu vyjádření, určité slovesné tvary často absentují nebo jsou odsouvány (pro češtinu netypicky) do koncových pozic ve větě. Zde působí spíše samy o sobě než jako klíčový prvek větné skladby, nominální výrazy získávají obdobnou samostatnost: „*na dobrou noc / jsem její víčka pod mým obočím políbil.*“ (13) Věta není plynulá, je segmentována podle specifických potřeb významového členění. Dynka už neupozorňuje na klíčová slova textu například velikostí písma jako ve sbírce *líviový lenkový*, ale právě parcelací věty. Její zadržávající intonace evokuje neklid, nervozitu, rozdrážděnost smyslů. Přerývaná výpověď připomene techniku filmového klipu: rychlý, těkavý pohyb kamery, dynamický, rytmický střih.

Záměrné užívání a podvracení prostředků z jazyka médií je pro Dynkovu lyriku typické. Přijetím a jakoby nereflektovaným užíváním těchto prvků dociluje výrazného komického efektu: „*důchodci užívají vitamínové bomby.*“ (13) Přejímá „deviantní“ pravopis reklamy, respektive zkracování podmíněné jazykem zpráv SMS: *4fázovým, 2krát, 3krát, po ixté*. Provokativně parafrázuje známé formulky: „*Tajně testováno na ženách.*“ (17) Tyto odkazy k jazyku médií a reklamy ve sbírce čtenáři naznačují, kde má hledat příčiny onoho všudypřítomného zplošťování významů, banalizace a okorávání citů.

Dynka velmi přesně pozoruje posuny významů slov, která by měla označovat základní existenciální danosti: „*Neufinancovatelné – nereálné / je nevycházet z bytu!*“ (42) Realita a finance jsou postaveny na stejnou úroveň, de facto zde figurují jako synonyma. Ještě markantnějším příkladem degenerace jazyka a zplošťování významů je Dynkova reflexe slovesa *být*, které se v lyrice tradičně pojí s existenciálním významem: „*Nemohu být (kempovat) déle mimo Prahu!*“ (22)

Úpadek jazyka a komunikace je klíčovým motivem také v závěrečné básni, věnované úmrtí básníka Jiřího Veselského: „18. 4. 04 mi došla krátká textová zpráva o smrti. / *Aspoň mám o čem psát* [...] / *A není to dezinformace dráždicí slzné žlázy* / [...] 22. 4. 04 – *esemeska smrti vymazána (je mi líto)*“ (58–59) Komunikace prostřednictvím zpráv SMS se ukazuje jako naprosto povrchní: přijímáme zprávy a brzy je mažeme, ovládáme mechanicky paměť přístroje a redukuje svou vlastní paměť na jeho úroveň. Jsme v neustálé nejistotě o pravdivosti slov. Dynkův mluvčí z poslední básně není schopen vnímat smrt jako závažnou událost. Úmrtí člověka je pouze cenou inspirací k napsání básně. Zároveň píše o dívčích prsech a jídle. Absentuje zde soucit, dojetí. Na jejich místo nastoupila tvrdost, strohost, citová vyprahlost, do které jsme byli zahrnuti. Celou sbírku je pak možno vnímat jako volání po vytrácejícím se smyslu bolesti a mizející schopnosti soucitu, jako kritiku stavu člověka, jehož každá rána – řečeno v duchu titulní metafory – je okamžitě ucpána tampónem.

Svou kritičností, subverzivním přístupem k modelům současné kultury a poměrně komplikovanou komunikační strategií poezie Jiřího Dynky spadá do (celkem úzkého) kontextu českého básnického postmodernismu. Na rozdíl od jeho vůdčího představitele Lubora Kasala nepracuje Dynka s technikou přepisování kanonických textů ani nepoužívá aktuální politické invektivy. Jeho pozornost je zaměřena více do nitra subjektu zmítaného nejistotami současného světa. Stylové souvislosti se obtížně stanovují i vůči ostatním postmodernistickým básníkům, k nimž lze řadit Boženu Správcovou, Petra Odilla Stradického ze Strdic, Michala Šandu či Norberta Holuba. Jiří Dynka do tohoto kontextu spadá především svým úsilím o analýzu degenerativních projevů současné kultury. Provokativní stylizací cynika a devianta se Dynkova sbírka dostává do blízkosti poezie J. H. Krchovského, který rovněž pracuje s tímto rejstříkem stylizací. Originální stylová specifika jeho poezie nemají v současné české poezii obdoby a činí z Jiřího Dynky výrazného tvůrčího solitéra.

Ukázka

Nemoc

Jsem plný krve.

Buráky v lednových slevách,

na rtu nemoc! Tabletku

zapíjím Dobrou vodou, nechci trpět!

Stárne se v zimě,

kdy jsou mi stromy bližší – bezlisté.

Nikdy jsem nedaroval krev.

(9)

Vydání

Tamponáda, Druhé město, Brno 2006.

Reflexe

Dynka místy dosahuje všednodennosti až hruškovské, přestože celkovým laděním je obrácen radikálně jinam. Ačkoli – *Tamponáda* poskytuje víc než kterákoli předchozí sbírka prostor pro ne konflikt, ale *průnik* neosobního s osobním; pro setkávání, soucit a dotek. A to tak, že tomu člověk – na rozdíl od předchozí sbírky – věří. Dynka tak zúročuje všechno, co si na poezii dosud vydobyl, a zároveň své syntéze dává další rozměr, posunuje své básnické sdělení na další úroveň.

Simona Martínková-Racková: „Troufnout si na křehkost. Jiří Dynka sestupuje na zem“, *A2* 2007, č. 15, s. 7.

Jeho tvorba se dlouhodobě opírá o hledání nového výrazu, ale v *Tamponádě* je výsledný nález mimořádně podařený. Dynkův subjekt se zdánlivě zpovídá z povrchnosti, avšak hloubka vyznění této zповědi překvapí. Básník skládá působivé puzzle s obrazem muže ve středním věku: polykání tabletek, pohlavnost, vědomí, že pro -nátileté jsem už mrtvý a že se život opravdu krátí. To vše ve světě holých dívčích bříšek, mistrovství světa ve fitness a sms zpráv. Dynka to všechno svede napsat se smyslem pro hořkou komiku.

Jiří Koten: „Čepec dolů, prosil bych nízko“, *Host* 2007, č. 2, s. 65.

Dynka není jen básníkem tradičním, je zároveň moderním pěvcem Erotu a dumavým ohledávatelem možností, jak se potýkat s až perverzně nedýchatelným ovzduším přítomnosti. Na pozadí místy schizofrenně se zmítajícího mluvčího (autor rázně stvrzuje, že jím je on sám) a subjektů usiluje vymezit, co tu pro člověka zbývá, když to, co nechceme, aby bylo, je všude kolem nás.

Lukáš Neumann: „Šarlatová neudržitelnost s průkazem pojištěnce“, *Tvar* 2007, č. 1, s. 23.

Domnívám se, že jednou z hlavních příčin toho, že *Tamponáda* vzbudila v loňském roce zájem, je osobitost ekonomického jazyka a básníkovy pragmatické vidění, jež způsobují, že jeho významuplné sugestivní obrazy se přes svou neotřelost jeví něčím známé, ve svém výběru nutně a dovádějí do důsledku význam každodenní zkušenosti.

Petr Andreas: „Mezi pozorovatelem a voyerem“, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2007/DA08_07.pdf [přístup 28. 8. 2013].

Slovo autora

Vrchovatě mi [Praha] vyhovuje možností anonymity, psaní je být osamělý – možná že psát jsem začal proto, abych byl osamělý, že to byla pro mě jediná možnost, jak existovat. A taky mi Praha vyhovuje vizuálně, zář centrální Prahy koresponduje s mými nervovými centry, jsou pro mne důležitá ale i některá její okrajová místa jako Kunratický les nebo Modřanská rokle, ovšem velká část Prahy je odpudivá, panelová...

„S plechovým korýtkem osamělý“ (rozhovor vedl Ondřej Horák), *Tvar* 2003, č. 9, s. 4.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 29. 11. 2006; L. Neumann, *Tvar* 2007, č. 1; S. Martínková-Racková, *A2* 2007, č. 15; J. Koten, *Host* 2007, č. 2; P. Andreas, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2007/DAo8_07.pdf [přístup 28. 8. 2013]; R. Kopáč, *Psí víno* 2007, č. 41; K. Piorecký, *Host* 2008, č. 3.

Karel Piorecký

MIROSLAV FIŠMEISTER: TO OKNO JE MALÉ!

(2006)



Miroslav Fišmeister (* 1976) je básník-excentrik. Je vyznačavcem výrazně potlačené či zcela eliminované tvůrčí kontroly. Jeho tvorba je výlučně imaginativní, v podstatě vychází ze surrealistické metody automatického zápisu a volného asociování. Ve výsledku však tato poezie působí spíše poetisticky, pokusnický, odlehčeně a hravě. Básník nemá ambice vyvozovat z nekontrolovaného imaginativního automatismu příliš hlubinné závěry. Dokonce brzy získáme dojem, že je až programově proti vytváření jakýchkoli pevnějších významů, odhalování důsažnějších spojitostí, naznačování zřetelnějších vztahů. Jeho svět je originální, pestře nepřehledná imaginativní džungle.

Fišmeisterova tvorba je též příznačně extenzivní. V rozmezí let 2005–2013 vydal básník deset sbírek (mj. *Ten stolec je nízký*, 2005; *Pískoviště*, 2007; *Z*, 2009; *Barva času je žlutá*, 2011; *Nohy z Kalymnosu*, 2012). Nestrukturovaná šíře ve svém úhrnu vyvolává pocit inflace a zaměnitelnosti, celek se nivelizuje v nesouvislou tříšť. Básník sice píše mnoho, jednotlivé texty jsou však v drtivé většině kratičké, jakoby na místě „vyimprovizované“, formálně nevypracované, někdy jde o okamžitý letmý nápad, jediný verš. Nad Fišmeisterovými knihami máme pocit, že čteme dílčí poznámky z poetického zápisníku. Básně místy prokáží jiskřivý talent; vedle nečekaně ostrých vhlédů zde najdeme i místa s rozvolněností fantazie. Fišmeisterova tvorba v sobě však i přes jistou nestravitelnost skrývá cosi přitažlivého, dětinskou svěžest, nezáludnost, odhodlání.

Sbírka *To okno je malé!* se skládá z krátkých, formálně nestrukturovaných textů, rozdělených do několika poměrně nepřehledně vyznačených oddílů. Poznámka na záložce naznačuje, že knihu ve skutečnosti tvoří dvě rukopisné „sbírky“. Vnější matoucnost souvisí s neuspořádaností a rozvolněností vnitřní. Chvilí trvá, než se začneme v básníkově poetice orientovat, než přijmeme její hořlavý neklid, bájevou nezacílenost, ale také než odhalíme její paradoxní jednotvárnost, plynoucí z opakování stále stejného tvůrčího postupu. Texty sbírky jsou postaveny na fragmentárních zápisech volného toku nečekaných spojení, věcných, smyslových, ale třeba i „jen“ verbálních. Významy zde nehrají roli, alespoň texty významuplnost zjevně neimplikují. Básníkův svět se nám nabízí jako bezbřehý, netvarovaný prostor

nápadů, asociací nebo docela náhodných vzájemných střetů a zajiskření nabízejících řadu možných výkladů. Tento svět můžeme chápat jako nestálé, nespojitě bludiště. Téměř nic zde není výrazněji rozvíjeno, variováno, stavěno, promyšleno, dotahováno. Fišmeisterova poetika má prchavý, přelétavý charakter. Narazíme zde sice na osobní, intimní záblesky, které jsou však kratičké a neodkazují k žádnému soustavněji ustrojenému „vnitřnímu slunci“, jednotícímu osudovému zdroji. Tato poezie je „pasivně agresivní“ v tom, že nám neskýtá možnost jiného než tékavě imaginativního čtení. Jsme nuceni hrát básníkovu hru, hledání souvztažností či hlubší čtení významů je možné jen „na vlastní nebezpečí“. Takto rozvolněná a vysoce individualizovaná poezie v jistém smyslu vyřazuje ze hry zavedené charakterizující a hodnotící pojmy; kdyby sám básník označil své verše za nějakým novým, idiosynkratickým způsobem osobní, hlubinné či významuplné, těžko bychom to vyvraceli. Podobně bychom však i pochopili, kdyby šlo jen o velkolepou mystifikaci. Fišmeister je lyrický patafyzik.

Sbírka se tak do značné míry vzpírá běžné interpretaci. Básník nepracuje s reflexí vnějšího či vnitřního světa, ale vytváří si svůj vlastní, do sebe zacyklený svět. Ani metafory zde v původním smyslu neslouží přenosu představy za účelem odhalení hlubšího vztahu či obsahu, ale spojují nesourodé, nesouvztažné prvky v jakési nekončící „honbě za meteorem“. Do jaké míry tento svět odpovídá nějaké vnější skutečnosti, je otázkou spekulace, méně už interpretace.

Při značně uvolněné kompozici ztrácí smysl interpretovat sbírku lineárně. Fišmeister pracuje na principu množení a vršení dalších a dalších ozvlášťujících střetů a spojení. Přestože ve sbírce najdeme i velmi subtilní postřehy, převládá pojetí imaginace jako něčeho pestrého, dráždivého, oslnivého, bizarního; tomu odpovídá i „exotičnost“ materiálu, jímž je básník přitahován, a způsobů, jakými jej propojuje. Sbírka bezpočtukrát odkazuje k živočišné a rostlinné říši. Básník s oblibou využívá cizích, neznámých, nezvykle znějících slov („*asagaj*“, „*araraun*“, „*hesperornis*“, „*scink*“, „*propontida*“, ad.). Užívá kosmické odkazy či zapojuje do svých obrazných sítí živly nebo počasí. Prapodstatné motivy živlů jsou ovšem bez rozpaků uzemňovány třeba motivy sportovními či technicistními. Typické je pro básníka překvapivé, „neadekvátní“ použití barev: „*oranžová genialita*“ (105), „*ve zlatém zvuku už ztraceném*“ (114), „*Hněď slova daleko*“ (150). Téměř jediným setrvalým motivem je motiv moře a plavby, jenž do sbírky automaticky vnáší mytickou, próteovskou rovinu. Nopak potlačena se zdá být městská scenerie, ale také lidské tělo, jež se zde míhá spíš v cudných, imaginací rozmytých odkazech. Na jedno podmanivě mnohoznačné tvrzení („*Kámen tančí a zpívá, / jen není veselý*“, 44) připadá přehršle spojení poněkud vykloubených, násilných až ztřeštěných: „[...] *prorocství krkavce, / jenž zakrákorá děšť skřítkům*“ (49), „[...] *bílý plnovous, který / si nechaly narůst lyže, / začíná na ,p‘*“ (50) Některé své sentence Fišmeister vybalancuje na hraně dráždivé elegance, jež však nepřipouští mnoho otázek: „*Obkročné modrozelené šero.*“ (43) Zcela ojedinele se

objeví text připomínající pokus o tradiční pojmenování věci, kdy básník použije abstraktní pojem v jiné než bizarní, „vzpříčené“ poloze: „*Všichni jsme pravou nohou blíž / k páteři ohně / k bláznům a dětem / dětem a bláznům / k naprostému osamění.*“ (48) Je pozoruhodné, že jakmile básník opustí svůj exotický vesmír a uchýlí se k pojmům a věcem, jež mají zřetelnější významový potenciál, hned se do textu (v inverzně zopakovaném verši o „*dětech a bláznech*“) vloudí i fragment niterného rytmu, rudimentární hudby; jako by význam a hudba byly spolu uvnitř svázány...

Některé verše působí jako smyslové či pozorovací zkratky, šifry: „*(Čísi obličej: pěštní klín).*“ (63) Do nich si básník překládá sled životních chvil. Přitom tyto obrazné šifry se netváří jako hlubší metaforická nazření podstaty, ale tvoří paralelní vesmír jinak poskládaných spojitostí, valérů a vazeb, jež si můžeme, ale i nemusíme do reality dosadit. Toto je zvláštní poznání, jež vytane z Fišmeisterovy sbírky, nezávisle na autorově intenci: tento imaginativní paralelní vesmír, tak razantně básníkem rozehraný, s „naší“ skutečností nijak významně nesouvisí, nepřináší nový smysl, ozřejmení či transcendenci; jde jen o jednu z verzí kaleidoskopického poskládání věci, jíž se můžeme těšit a opájet, chceme-li.

Fišmeister tento „lhostejně“ pestrý kaleidoskopický princip přijímá a rozvíjí, přesto z něj dokáže v působivějších momentech i vystoupit, když zformuluje sentenci více osobní, niternou, obecněji sdělnou: „*Divoce žiji už jen tam*“ (63); „*Čím hlouběji se nořím / do jahodníků v lese, / tím méně jim rozumím.*“ (66) Podobná ojedinelá reflexivní místa mohou nabrat podobu sugestivní mlčenlivé epifanie, jako v básni uzavírající se tlumeným konstatováním: „*Děti už jsou z domu / Obloha rudne.*“ (20) Případně se rozpustí do smyslového vjemu, připomínajícího drobné prozření: „*rozsvítíš okraj polévky*“ (13); „*padá sníh v zubní pastě.*“ (69) Vnímání smyslových či vizuálních juxtapozicí může přerůst v enigmatický náznak příběhu: „*Chléb s máslem / na sněhu.*“ (79) Vzácně zde probleskne hravě sebeironický moment, básníkova vlastní diagnóza: „*Jsem sám sobě vábníčkou.*“ (94) Konečně dojde i na podstatný, pro básníka určující motiv dětství: „*Z dětských kostek zformovaná / dospělá zeď.*“ (105) Dětství a mořeplavba: kromě zkoumavého patafyzika je Fišmeister i skrytý donkichotský romantik, věčně si se světem hrající na dobrodružnou „*přebíranou*“ (140).

Fišmeisterově poetice vyhovují věcné mesaliance, tajemné, podivné, bizarní i lhostejné přesuny hmot: „*výměna zkamenělin za čokolády.*“ (112) Křečovitost se zde rychle stává normou, překvapivé střety novou všedností: „*Krumpác a škorpión / přesívají kaštanovou flétnu.*“ (113) Svět, jakkoli pestrobarevný, křivolace pospojovaný, plný jiskření a křísání, je vlastně též svého druhu poušť. „*Jazykem magmatu / prosíme o přídavek*“ (130), zazní v jedné básni. Fišmeisterova poezie ovšem není magmatická, z hloubi vyvěrající, ale kaleidoskopická. Každý obraz je jiný, v jednom každém se ale zračí týž „sklíčkovitý“ tvůrčí princip. Fišmeisterova poezie svou proměnlivostí upomíná na próteovský mýtus, který tkví v tom, že proměnlivé „zvířecí“ podoby světa jsou

zadrženy až k podobě jedinečné, pravé. U Fišmeistera je však samo měňavé vršení již podstatnou výpovědí o světě; básník zůstává Próteem paradoxním, neutišeným, věčně unikajícím.

Z celku knihy nakonec vyvstanou dva výraznější pocity, zvedající se nad pitoreskní efekt, jež jednotlivé básně v prvním plánu vyvolávají. Jednak je to pocit až dětinské, zvědavé a křehké, ale i hltavé a nestřídmé radosti ze světa proměn, touha a ochota vnímat svěžest věcí, počitků i slov, pohrávat si s jejich potenciálem, sát jejich energii. Přičemž dětinská hravost do sebe zahrnuje i destruktivní instinkt, potřebu vidět věci zdeformované, zhroutené a vyrušené, zalknuté sebou samými. Druhý pocit je subtilnější a poněkud protichůdný stavu hravé radosti, ale paradoxně se s ním snoubí. Jde o pocit usměvavého smutku, adolescentní melancholie, která „předbíhá svět“, nevyvěrá z ničeho konkrétního, ale tuší, že pestrost a plnost světa je též poněkud prázdná a marná, neutěšitelná, nepřehlušitelná žádnou mírou barevnosti, smyslovosti, extravagance. Tato jemná chandra, stesk za pravěkým dětstvím světa, je vyjadřována v jemných, snad až bezděčných enigmatických náznacích, omezených třeba jen na solitérní verš: „*Pláču nad pečlivostí pěny.*“ (166)

Fišmeisterova tvorba zůstává v dnešní české poezii osamoceným ostrůvkem, rezonujícím asi jen v omezeném kruhu spřízněných duší. Těžko si lze představit, že by doznala širší recepce, stala se zdrojem obecněji sdělné výpovědi. Lze se dokonce domnívat, že autor na podobný druh výpovědi, ať už vědomě, či intuitivně, rezignuje. Naopak staví na konceptu tvorby, v němž je autor neomezeným demiurgem svého světa, drží si pod kontrolou záhyby své imaginace – anebo se jí absolutně podrobuje. Rezignuje na rozlišování mezi záměrem, automatismem a svévolí a mísí tyto složky v jeden amalgám. Dílo se stává rezervoárem úžasných jednotlivostí, hodnotící, interpretační, ale i komunikační hlediska ustupují stranou, básník je na své osamělé stezce. Některé jeho objevy jsou však s to v pozadí za tvorbou naznačit originální pojetí světa jako absolutního, svébytného kontinua, koncept vzácně vzdálený navykale konvenčnímu vidění skutečnosti.

Autor vstoupil do básnického „kolbiště“ zhruba řečeno v době ústupu wernischovské české grotesky, a zároveň nasycení až stagnace novolyrických ambicí v české mladší poezii. Z obou poetických modů si Fišmeister bere zárodečný impuls, který však přetavuje do zcela osobité polohy. Jeho grotesknost je spíš latentní a hravě poetická, nikoli wernischovsky třeskutá, mrazivá a využívající absurdní logiku. Podobně básníková lyrická imaginace netíhne ani k funkci obrazné ožřejmujícího ornamentu, ani k metaforické významuplnosti, ale zůstává „bezohledně“ sebestředná, nijak se neomezuje a bez skrupulí samu sebe nabízí za svůj počátek i cíl. Fišmeisterova poezie bývá spojována (spíš namátkou nebo z nedostatku lepších příkladů) s poetikou Pavla Řezníčka, jindy Václava Ryčla (Dora Kaprálová), logicky také s pozdní poetikou Ivana Blatného (Ivo Harák), jejíž hlubinnou tragiku a rozpolcenost však zjevně postrádá. Nabízí se také vzdálené příbuzenství s meandrovitě „svévolnou“ poetikou

Jana Nováka, byť bez Novákova zralého ukotvení v pevném kontextu obrazně sublimované skutečnosti. Je možné si též představit Fišmeistera jako svého druhu antipoda raného Jaromíra Typlta. Ač oba v jádru vycházejí ze surrealismu, jejich tvorba se diametrálně liší: zatímco u raného Typlta v pozadí za tvůrčím automatismem cítíme patos a vzmach tvůrčího gesta, u Fišmeistera je velkolepost vystřídána přelétavostí zapisovatele, jenž „pouze“ intuitivně nabírá pel z náhodně navštívených úložišť. Na každý pád jde o těžko zařaditelného autora, který sice vychází ze surrealismu i novolyrické platformy, avšak jeho tvorba jako by současně byla výrazem radikální „únavy“ z obou způsobů básnické komunikace, na niž básník reaguje osobitým, radostně svěhlovým návratem ke kořenům tvůrčí svobody.

Ukázka

plout po moři v řetězu
(162)

Rejnok – panic ohmatává osamělost
Dotkl se
i hřbetu mé ruky
(103)

Antilopí kůže.
Ozvěna odpovídá mňoukáním.
(133)

Vydání

To okno je malé!, Carpe diem, Brumovice 2006.

Reflexe

Fišmeisterova sbírka je vývěva, která zřejmě vysála vědomí i nevědomí básníka a náhodným vírem vznikly básně. Pokud by šlo o hledání smyslu a podstaty, zřejmě by bylo třeba dodat jakousi interpretaci nebo inspirační návod k předporozumění. Anebo drobnou analýzu stavu básníkovy duše. [...] Dílo Miroslava Fišmeistera se příliš nevyvíjí. Prozrává, prokvétá vážnějšími tóny. Snad je třeba vyčkat. Možná, že básník nabídne další, ještě výraznější polohu [...].

Milena M. Marešová: „Malé okno a labutí tajemství“,
online: http://www.rozhlas.cz/kultura/literatura/_zprava/306991 [přístup 8. 11. 2013].

Dnešní slovník a životní rychlost se ve Fišmeisterových verších podobají dvojité ozvěně, někdy jako by se ta echa prolínala v protisměrech [...].

Zdenko Pavelka: „Miroslav Fišmeister“, *Právo* 22. 3. 2007 (příl. *Salon*, s. 2).

U Fišmeisterovy poetiky nelze hovořit o literární odvozenosti; na to se jeho básně příliš často hemží novotvary, hermetickými kejklemi, hříčkami či duchaplnými banalitami, což by si každý rozumněji uvažující poetus doctus či postmoderní formalista odpustil. Bude to jinak: Fišmeister se proboural za pomyslnou hradbu v našich stávajících básnických luzích tolik oblíbeného zemitého básnického civilismu typu Petra Hrušky, aniž ztratil přesnost a sdělnost vidění a smysl pro realitu. [...] Fišmeisterova poezie se i při expresivním minimalismu veršů valí na čtenáře jako jednolitá hmota z polámaného masomlejnku, jako rozkmitaná mechanická hračka, kterou je líto odložit.

Dora Kaprálová: „Potměšilý sprinter“, *Mladá fronta Dnes* 18. 10. 2006, (příl. *Jižní Morava*, s. B6).

A právě zde, mezi bláznovstvím a dětstvím se objevuje Fišmeisterovo dilema. Není to náhoda, že jsou blázni a děti na dvou řádcích prohození, jako by básník váhal, ke které ze skupin se přidá. V kterém ze světů číhá na něj naprosté osamění? V dětství nebo v šílenství? Na obhajobu zdravého rozumu je dobré říci, že básník si do jisté míry svůj svět volí a sám ho také utváří. To je i Fišmeisterův případ. Sám si vytyčuje hranici, v níž bude ohledávat prostor [...]. Fišmeisterovou samotou i domovem je svět hry a dětský způsob vnímání, což sám básník reflektuje.

Martin Švanda: „Vedlejší tratí do lesa“, *Rozrazil* 2006, č. 9, s. 79.

[...] během čtení tak vlastně probíhá souboj o čtenářovu zarputilost a ochotu nevzdat se. V *Okně* totiž už je třeba přijmout jako přirozenost znásobený výskyt nezvyklých obrazů, střemhlavé zákruty v ději i lomenou a tónovanou perspektivu autorova světa. Ber nebo nech být. [...] A naprosté osamění Fišmeisterovi opravdu hrozí. [...] Voyeury v básnickové životě se nestaneme, dokud nepřivykneme jeho světu, jeho obratnému převtělování do zvířat, žilvlů, do předmětů. Musíme se stát aspoň polovičními *fišmeistery*, abychom se tady neztratili – a odměnou za takové úsilí nám bude odhalená krajina za zrcadlem, kam bychom sami dozajista netrefili.

Jitka N. Srbová: „To okno je docela zastřené smutkem“, *Almanach Wagon*, online: www.almanachwagon.cz/magazin/inspekce/literatura/fismeister.htm, [přístup 8. 11. 2013].

Slovo autora

Máte nějaké oblíbené básníky?

Spíš vám řeknu, co nečtu: nečtu knihy o matematice a pornografii, protože tomu nerozumím – já nemám exaktní myšlení. Jinak čtu všechno. Všechno je zajímavé. Samozřejmě miluju poesii, historické knížky, dobrou beletrii, knížky o přírodě, čím víc je v nich latinských jmen fosilních ryb, tím jsem šťastnější. Dětskou literaturu miluju úplně stejně jako poesii. Já jsem vyrostl na Lindgrenové, to je geniální, to je fantazie. [...] Děti jsou bytosti z jiné planety.

„15 červených koulí“ (rozhovor vedl Petr Placák), *Babylon* 2007, č. 5, s. 1.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 18. 10. 2006; M. M. Marešová, online: http://www.rozhlas.cz/kultura/literatura/_zprava/306991 [přístup 8. 11. 2013]; Z. Pavelka, *Právo* 22. 3. 2007 (příl. *Salon*); J. N. Srbová, *Almanach Wagon*, online: www.almanachwagon.cz/magazin/inspekce/literatura/fismeister.htm, [přístup 8. 11. 2013]; M. Švanda, *Rozrazil* 2006, č. 9.

Jan Štolba

PAVEL PETR: ŘECKOŘÍM

(2006)



Jedenáctá básnická kniha Pavla Petra (* 1969), navazuje na linii zahájenou sbírkou *Srděčko skonči* (2000). Název skladby *Řeckořím* v sobě koncentruje zásobu autorem oblíbených motivů asociovaných antikou: slova z klasických jazyků, sochařství, víno, ale také homoerotismus a ideál kalokagathie. Ty pak ve svých textech propojuje s motivy moravskými a křesťanskými. Prvky svého básnického světa pak sám sebe nechává připomínat i na fotografiích, doprovázejících vydání sbírek (*S tebou tmavé louky roztroušených ostrovů*, 2004; *Apollonové s černými olivami*, 2010) či básnického deníku *Z Javoriny pro Filipa* (otiskovaného v *Revolver*

Revue v roce 2005). Básník je fotografován se sklenkou vína, nebo v moravském kroji a nebo také svlečený, jako by názorně dokládal fascinaci (sportem zušlechtěným) mužským tělem, a to i vlastním. Byť do tvorby Pavla Petra vstupuje i realita současnosti, autor jako by odmítal žít jen v ní a dodává jí na vznešenosti právě antickými motivy. Už v roce 1998 v rozhovoru pro časopis *Host* například řekl: „Vyučil jsem se pod patronací Hefaista – obráběčem kovů –“¹⁴² Název *Řeckořím* může tedy asociovat mužskou sílu a krásu, ale i vytoužený prostor, jakýsi pravý domov.

Osu skladby, podobně jako v dalších jmenovaných textech, vytváří na první pohled opozice mezi lyrickým subjektem a jeho homosexuálním milencem. Básnické „já“ a jím vzývané a oslovované „ty“ poskytují možnost autorovi postavy i vztahy metaforicky variovat v různých situacích. Je obtížné hledat ve skladbě jakýsi vývoj vzájemného vztahu. Už v úvodu básně se naznačuje (pro Petrovy texty typická) vratkost onoho vztahu: „*Dyas je řecky dvojice. / Stačí tak dlouho abys vydržel. / Jako neoklepávaný popel. / Řád věcí v odčinitelné budoucnosti.*“ (7) V dalších verších je však pomíjivost zpochybněna: „*Odejít nebylo možné // Neměli ke komu odcházet.*“ (8) Tak i při počátečním pocitu odcizení se naznačuje nemožnost vzájemného rozloučení. Oba stavy, rozdělení a vzájemná spjatost, se propojují v symbolu rozděleného portrétu. Vědomí odlišnosti a současně definitivní vzájemnosti obou prochází celou skladbou. Krátce po začátku skladby nabývá na síle pocit narůstající intenzity vztahu a jeho vzajem-

¹⁴² „Snoubení andělů“ (rozhovor vedla Šárka Nevidalová), *Host* 1998, č. 3, s. 6.

ného vzepětí až k nemožnosti a nevyslovitelnosti: „*Nemusíš se bát nakonec zbývá do závorky / umístit nečitelné. / Milující přece mají povinnost k nečitelnému: co zůstane.*“ (10); „*Okouzlení půvabem na který nemusíme nikdy dosáhnout.*“ (17) Tyto momenty však bývají vykoupeny okamžiky ztroskotání a pádu. S blížícím se závěrem znovu přichází nepochopení a vzdálenost: „*Čekání na tebe a ty jsi nebyl u břevnovského kláštera. [...] Nebyl jsi ani na Vápenkách. / Co na tom, že tě potřebuji. / Nechejme to tak. / Pamatuju si útržky.*“ (47) Připomenutím motivu popela se objevuje cosi jako náznak rezignace či hořkého přiznání: „*Nezaměnitelný popel. / Vezmi si ho k sobě. / [...] Začínal jsi mě mít rád / [...] Většinou jsme spolu nebyli.*“ (48) Nejde však o milostný debakl a zánik citu. Závěr básně může znamenat definitivní poznamenání vzájemným vztahem: „*Jeden chlapec z dvojice vždy je nesmrtelný. / Jeden z nich je Janeček. / Jeden z nich je Naxos. / Najdu tě stejně tak lehce pozorujícího v polospánku. [...]*“ (56) Naxos je jméno řeckého ostrova, na němž podle báje přistál hrdina Theseus s krétskou princeznou Ariadnou poté, co mu pomohla najít cestu z labyrintu. Byl ji na ostrově nucen opustit z příkazu bohyně Athény, která se Ariadně zjevila ve spánku; Theseus jí slibuje, že na ni nikdy nezapomene. A možný motiv odloučení je korigován i s posledními verši básně: „*Milování. / Jaká nad námi jsou rozepjatá křídla.*“ (56) Lze pochybovat, zda ve skladbě zobrazovaný vztah má vůbec nějaký vývoj. Mohou to být jen proměny nálad samotného lyrického subjektu, jen jakýsi vnitřní děj, který se proměňuje kolem trvalého, snad dokonce téměř metafyzického stavu.

Báseň lze navíc sotva číst jen jako milostnou lyriku, protože silně připomíná symbolistní poezii. Konkrétní motivy milostného vztahu odkazují k nějakému duchovnímu ději. Svět Petrovy poezie vzniká prolnutím různých prostorů a časů. Když píše „*Všechno musí být fyzické*“ (13), ruší tím protiklad mezi hmotným a duchovním světem. Jeho způsob vyjádření tíhne k alegoričnosti; přes konkrétní symbol odkazuje k abstraktnímu obsahu sdělení. Jako zcela konkrétní v básni vystupuje mužské tělo. V mnoha narážkách na svlékání se báseň přibližuje obvyklému chápání erotické poezie a opěvování těla může být čteno jako projev něžnosti k partnerovi. I tělo tu ale má důležitou schopnost stát se symbolem. Patří v básni k podobným motivům, jako je víno, tedy k objektům nevšední hodnoty, které symbolizují krásu. Už zmíněná vznešenost pak prostřednictvím těla dává zcela zřetelně najevo svou existenci v běžném světě. Je to především sport, který tuto příležitost poskytne. Pohled na fotbalisty ve Vizovicích vytvoří představu gladiátorů. Tělo je v básníkově pojetí krásné, když je nahé a v pohybu. Ztělesněním dokonalé krásy bývá socha, jejíž nahota je trvalá a ona se tak stává symbolem naprostého odhodlání vydat se sama: „*Ale já důvěřuji pouze sochám. / Odevdaným šikmému dešti.*“ (44)

Právě proměna v zobrazení motivu těla naznačuje i znejasnění motivu lásky. Ono oslované „ty“ nemusí být ve všech místech textu pouze milenec, ale možná také bytost ideální, nebo rovnou mystická. V každém případě však lyrické „já“ je bez onoho „ty“ neúplné a jeho hledání je projevem touhy po doplnění. Konvenční milostné

lyrice by nejspíše odpovídal vyčítavý tón, který se v textu také objevuje. Naříká se nad nepochopením nebo nepřítomností toho druhého. Mlhavost lyrického subjektu a ještě více objektu jeho uctívání však znemožňuje u podobného vnímání textu zůstat. Místy se dokonce narušuje hranice jejich identit: „*Cyklus na sobě odlišných hlav / a přitom do sebe zapletených vlasů. / Cyklus svatého Lukáše. / Usnul tváří na skle autobusu do Veselí nad Moravou / a ve vlaku kolem Blatnice nad Antonínkem / usnul mně na rameni.*“ (15) Verš „*Rozdělený portrét*“ (8) objevující se hned v úvodu ostatně také naznačuje dvojnícký motiv. Básnické obrazy tu tedy neznamenají pouhé pomůcky pro lepší, názornější, popřípadě estetičtější vyjevení vztahu, nýbrž jsou daleko více sérií „skutečných“ proměn obou lyrických hrdinů. I jakousi záměrnou hrou s různými rolemi: „*A všemu já uvěřím. / I tomu, že jsi Peršan.*“ (24)

Lyrický subjekt poukazuje na výtvarné umění. Místy si chce okolí nastylizovat do podoby klasického výtvarného ztvárnění a antických soch: „*Rotace, když se za mnou otočíš, ten letmý pohyb. / Nejmladší řecký atlet ti řekne jak se máš chovat.*“ (32) Jakoby vycházel z představy světa co svého vlastního uměleckého díla. A jeho vztah k protějšku bývá i mentorský – oslovení *Carrisime*, které Pavel Petr také v básni použije, ostatně znamená sice nejdražší, ale nepoužívá se v úzce milostném smyslu, nýbrž ve významu příteli a to ještě často s jistou blahosklonností nadřízeného vůči podřízenému. Není pak tedy divu, že některé verše mají téměř gnómický charakter: „*Znáš hodnotu ornamentální? / A rovnováha gradaci? / Vavřínové snítky zakryté jsou šedým pozadím.*“ (22)

Ani místopisné a zeměpisné názvy nejsou záznamem zkušenosti, ale opět spíše střípky stylizovaného světa. Jejich prostřednictvím se rozlišují místa všední a místa vznešenější, a tím jaksi skutečnější. Autor tak vytváří básnický schematizované prostory, které propojuje s duchovním stavem subjektu: „*Paradox fialového alkoholu. / [...] Zlomená klíčnická kost. Nos přeražený třikrát. / Podélně našťipnuté žebro. Roztržené obočí a zlomené prsty. / Jako bych byl z Ostravska. Stačilo.*“ (12) Ostravsko spojené s alkoholem, brutalitou a fyzickou poznamenaností je stavem deziluze z předchozího dojmu: „*Přisahal bych, že ležím ve sněhu na výšinách smrti / a volám na odcházející lásku.*“ (12) Sníh upomínající v kontextu Petrovy básně na horské scenerie je spojen s motivem lásky a smrti a jeho dojem je umenšen dalším upřesněním deziluze: „*To je pouze Pod stráněmi, pod Jižními svahy. / První druhý segment. / Šedý sníh funkcionalistického města. Snažím se, ano, ale moc mně to opravdu nejde.*“ (13) Posledním naznačeným prostorem je tu Zlín (kde se básník narodil a kde žije), Jižní svahy je název místního sídliště. „Funkcionalistické město“ jako by nebylo tím pravým domovem, jen jaksi trpěným místem pobytu, ztotožnitelným s profánním světem. Narážky na hory vyjadřují naopak hledaný směr ke vznešenosti: „*To přece je – sdílet bolest horských ohňů / které tolik let neexistují.*“ (21) Hory podobně jako u Ladislava Klímy či Friedricha Nietzscheho jsou svou majestátností prostorem, kam se uchylují vznešení duchové a odtrhávají se od všedního. V horách jako by se milostný vztah naplno

uskutečňoval: „*Jak vzácné tvoje jméno v hornatém království vyslovené.*“ (32) A hory jsou jedním z míst, která nejlépe odpovídají touze po heroickém gestu: „*Pouze silný vítr. / Vánek mě nemůže zajímat.*“ (11) Podobně do obývaného světa přináší vizi jiných světů antika („*Řečtí bohové vzdávají hold moravské zemi*“, 45) nebo východ („*Náznak slunce od Turčianského Martina*“, 21). Topografické narážky se někdy do skladby dostávají přes konkrétní místopisný detail a tedy bezprostřední zážitek (např. právě Zlín), někdy přes kulturní pověst a obecnou představu o *geniu loci* a někdy jako by místo vstupovalo do básně pouze svým jménem a subjektivně vnímanou fascinací či asociací, kterou jméno vyvolává v lyrickém subjektu: „*Budeme se pro sebe svlékat jako v markrabství. / Anebo jako bychom spolu byli ve Velké Británii*“, (10); „*Princ vinobraní. / Královské Vinohrady.*“ (42) Svět je vnímán nepřímou cestou přes umění a mytologii. Bezprostřední kontakt s okolní realitou je potlačen. Odtazítost vznešenosti („*Obsah se nesmí dotýkat stěn sklenice. / Podmínky modrého portugalů*“, 42) naopak zdůrazňuje svátečnost doteku („*Porušíme uctívou vzdálenost / jako se drží od divokých zvířat. / Až budeme chtít, tak se dotkneme*“, 18). Dotek je výsadou.

Čtenářovo porozumění je ztíženo útržkovitostí sdělení. Verš se tu často ztotožňuje s větou, bývá ukončen tečkou. Tečka je zvýrazněním uzavřenosti verše, přesto zůstává mezi verši náznak významového přesahu. Podobně fragmentárně působí i kompozice skladby, členěná spíše do odstavců než do strof. Básník verš v několika případech opouští a přechází k lyrické próze. I věty jsou neúplné – chybí jim subjekt nebo jde často o větné ekvivalenty bez sloves. To vše jako by reprezentovalo dosud nezformulovaný postřeh či vjem. Jakoby zůstalo u chvatného náčrtu. Či naopak se pokoušelo zachytit vjemů co nejvíce a spoléhalo se na významovou zatíženost jednotlivých slov řetězených vedle sebe, kdy je logická řada přerušována cizorodě působícími motivy. Možná se dokonce navzájem prostupují odlišné situace: „*Trochu si pomáháš, zabodáváš kružítko do papíru, linkuješ čistý sešit. Původní starorůžová barva omítky s prosvítající bílou a šedivou. To vyžaduje smrtelnou událost, aby ses objevil. Společnou krev jednotlivě nezvládneš usměrnit. To je o lásce? Řekni ano. Já to po tobě nebudu luštit. Jenom dýchat budu do rytmu. Dej si pozor, abys nebyl se sebou spokojený. Bazilika minor. Voníš terpentýnem. Cyklus obrazů. Dobrou noc, chlapče. [...]*“ (50) Zatímco básníkovo lexikum napomáhá atmosféře nadčasovosti a vznešenosti (objevují se latinské a řecké názvy, ale také označení chrámů, klasických hudebních nástrojů či drahých kamenů), větná stavba a řazení k ní podporují ještě dojem nevyslovitelnosti, který je ostatně významnou součástí tématu. Nevyslovenost a možná i nevyslovitelnost je podstatným rysem vztahu mezi lyrickým subjektem a jeho protějškem. A zároveň projevem jejich vzájemné iniciovanosti, která vytváří odstup od nezasvěcených, tedy i od čtenáře. Báseň si tak udržuje ráz téměř soukromého prostoru.

Poezie Pavla Petra vybízí ke srovnání mimo jiné s moderní poezií, lyrickou prózou a filozofií konce devatenáctého století. Je to dáno nejen okruhem motivů smiřujících

antiku, homosexualitu a křesťanství, ale také jakousi aristokratickou výlučností a ne sice úplným, ale přece jen zřetelným opomíjením každodennosti. Abstraktností dějů může kromě tvorby kupříkladu Otokara Březiny či Antonína Sovy připomenout z pozdějších básníků také Richarda Weinerja. Tendencí k filozofující průpovídce pak třeba i Vladimíra Holana, s nímž ho navíc, stejně jako s Ivanem Divišem, spojuje představa o nepochybném a mimořádném významu básnického slova. Motiv metamorfujících se milenců, jejichž vztah je povýšen téměř do náboženské roviny, podobá se motivu z pozdních próz Dominika Tatarky, zvláště z jeho díla *Písačky* (1984).

Ukázka

Jsi tak jemný a chvějivý.
Odtud daleko v Syrakusách.
Jemná práce dává smysl životu.
A každý pohyb hříbat.
Že kolem tebe úbočí jsou nezdolatelná.
Že vrcholy se tě snadno dotýkají.
Dávají možnost odrazit se.
Odraz ve tváři – chtěl bych to být já.
Dívat se do plujících mraků.
Že jsi Filip a Jakub.
Že tvá nejchudší příprava na noc je úsměv.

Že tvá nejchudší příprava na noc
je pouze dýchat mrazivý vzduch.

(41)

Vydání

Řeckořím, Větrné mlýny, Brno 2006.

Reflexe

Stěžejní téma skladby tvoří milostný vztah. „*Dyas je řecky dvojice.*“ (s. 7) Ve skutečnosti je ale vztahování se k druhému pseudodialogické. Adresát (již) není přítomný anebo nerozumí, lyrické já se obrací ke své nenaplněné představě. Existovat ve dvojici znamená existovat na šedém pozadí dočasnosti. Vzájemnost je iluzorní a blízkost jen pozicí v prostoru. Erotično je hmatatelné, avšak nedominuje. Tělo druhého představuje krásný vnějšek; lyrický subjekt se k němu vztahuje, zároveň chce však překročit jeho „hranici“. Hořkost, ale i absurditu údělu dobře vystihuje verš „*Jsem nejkrásnější nahý pro nikoho. / Jedním z nich je šumění větví stromů.*“ (s. 32) Homosexualita je u Petra drásavým žitím na periferii („*Nestejně pulsující zvířata / Která dejme tomu, že nemají na vybranou.*“ – s. 28; „*Chodíme kolem sebe, oba cítíme, jak máme / stejně*

úzké boky, jak jsou v nás jemné pěšiny, jak se / ztrácejí v samotě.“ – s. 51). Naštěstí nepracuje s prvoplánovou emocionalitou, ale tlumenějším existenciálním tónem.

Michala Lysoňková: „Vavřínové snítky na šedém pozadí“, *A2* 2007, č. 1, s. 6.

„*Ztracený jsem v první kapitole o renesanci,*“ vykřikne básník, aby vzápětí do labyrintu vstřebávané kultury vyslovil metafyzický, výsostně transcendentní obraz, v němž se utvrzuje, že i my „*jsme součástí odloženého roucha*“. Oblek, drapérie, to, co jemně zahaluje, je v Petrově interpretaci ostatkem umlčované antiky, které jako by hrozilo nebezpečí, že zkamení nebo se promění v dějinnou rekvizitu. Oživení ztraceného řecko-římského, ale i křesťanského prostoru může i dnešního člověka inspirovat k pokusu ještě jednou z hlubin „*zvednout moře*“, třebaže mramorově necitelný, dokonalý Apollon už o nás „*nemá zájem*“. Básnická kompozice *Řeckořím* je proto i téměř milostnou apoteózou světa modravých řeckých odlesků a červených akordů pompejských či římských fresek, vyznařujících do přítomnosti.

Jan Suk: „Pavel Petr *Řeckořím* (Větrné mlýny)“, *Lidové noviny* 13. 1. 2007 (příl. *Orientace*, s. 6).

S antickým jinošským ideálem souvisí napření Petrovy řeči k někomu druhému, sice nepojmenovanému, možná rozptýlenému mezi několik těl a duší, ale každopádně soustavně přizývanému k dialogu, k vzájemnému mnohasměrnému prolínání. [...] Petrovým krédem nyní je „*nikdy nemaluj abstraktní obrazy*“ čili zůstaň propojený s okolním hmotným světem, byť tato skutečnost je časoprostorově kotvená pouze v náznacích, avšak možná dostatečně, neboť jí „*nemusíš rozumět, když pro mě ses narodil*“.

Radim Kopáč: „Zvlášť prudké potoky“, *Psí víno* 2006, č. 37/38, s. 78.

Pak však jako by se Pavel Petr zašmodrchal v poetice, v níž se sám sobě ztrácí v kryptografické mnohomluvnosti a homosexuálně milostné expresivitě. Je tomu tak bohužel i v nejnovější sbírce *Řeckořím*, která navazuje na předloňskou elegii *S tebou tmavé louky roztroušených ostrovů*. S poezií milostnou, navíc výsostně intimní, je to vždy „o hubu“. Toho je si Pavel Petr vědom a i to je možný důvod, proč se uchyluje k přeestetizované zmrtnělé, někdy až lehce kýčovitě formě fragmentární skladby.

Dora Kaprálová: „Mizející síla zkratky“, *Mladá fronta Dnes* 7. 7. 2006, (příl. *Jižní Morava*, s. B7).

Slovo autora

Je pro vaši tvorbu podstatné místo, krajina a město, kde žijete? Jak a proč?

Většinu básní jsem napsal při procházkách mezi Zlínem a Kostelcem, ve štípském polesí. Samozřejmě, že bych se rád narodil podle legendy, ve Zlatém Jablku, ale narodil jsem se ve Zlíně, kde, jak jméno napovídá, zůstávají zlí lidé. Žiju ve městě, které je už od doby ušití prvních séglovek, botů z režného plátna, vyhlášeným pracovním táborem. Ve městě s fenoménem funkcionalismu, kde na prvním místě je účelovost.

A jaké je veřejné místo pro básníka, který toho má jen velmi málo, nebo nejlépe vůbec nic na práci? Jaké je veřejné místo pro básníka, který má za svůj pozemský život jen několik chvil nad sebou otevřené nebe, jen několik chvil slávy? Zlín v těchto otázkách může být transparentní.

Z přílišné pracovitosti se nutně musí občas vyloupnout chvíle šilenství. Jako z celé té geometrie musí se občas vynořit nějaká chiméra. Snad i pro to šilenství, pro ty vynořivší se chiméry mám ve Zlíně své místo – tak dlouho a umanutě pracuji, až nastane zkrat, až udělám něco příznačně pavlopetrovského, co pokud nevydělá své okolí, tak alespoň překvapí...

„Snoubení andělů“ (rozhovor vedla Šárka Nevidalová), *Host* 1998, č. 3, s. 5.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: I. Málková: *Prostor v současné české poezii*, in: *Prostor v jazyce a literatuře*. Sborník z mezinárodní konference, Univerzita J. E. Purkyně, Pedagogická fakulta, Katedra bohemistiky, Ústí nad Labem 2007, s. 359–361.

RECENZE: M. Lysoňková, *A2* 2007, č. 1; R. Kopáč, *Psí víno* 2006, č. 37/38; D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 7. 7. 2006 (příl. *Orientace*); J. Suk, *Lidové noviny* 13. 1. 2007.

Libor Magdoň

MARIE ŠŤASTNÁ: AKTY

(2006)



Třetí sbírka Marie Šťastné (* 1981) je typickým příkladem nové vlny ženské poezie, která se v českém literárním kontextu objevila poté, co se zklidnily vzrušené diskuse různých kritických táborů o postmoderně a autenticitě. Postmoderním přístupům k literatuře se Šťastná vzdaluje přinejmenším v tom ohledu, že zlehčování smyslu poezie je jí cizí a že tvorba pro ni není nezávaznou hrou se slovy a jejich významy, ale bytostně vážnou a smysluplnou činností, jež může umělce i čtenáře navést na dávno prošlapanou cestu k pochopení sebe sama i základních mezilidských vztahů.

V předchozích sbírkách (*Jarním pokrytcům*, 1999; *Krajina s Ofélií*, 2004) se autorka postupně dobírala k oproštěnému výrazu a promyšlenému strukturování textu – již v nich se soustřeďovala na citový svět ženy. Spolu s několika generačními vrstevnicemi Šťastná ve své poezii narušuje ustálená kliše o vztazích mezi pohlavími a o partnerském soužití. Poučena životní zkušeností soudobé mladé ženy a literárním feminismem v tematice svých básní obnažuje myšlenky a pocity bezprostředně související s prožíváním své vlastní ženské role a s jejími osobně motivovanými proměnami.

Na přebalu knihy je přetištěn fotografický, částečně aranžovaný dvojportrét, na němž si dospělá žena sebevědomým gestem upravuje vlasy a bezradné děvčátko v pečlivě zapnuté bílé čepičce neví, kam se má dívat. Název sbírky je dvojznačný – ve sbírce jsou tematizovány obrazy vlastní nahoty, či spíše obnaženosti, a to nejen v básních erotických. Slovu akty lze však také rozumět jako označení určitých dějství. Tomu odpovídá fotografie na přebalu, jež je znovu přetištěna před úvodní básní a v níž je ukrytý náznak toho, že v následujících textech nepůjde pouze o milostné akty, ale také o zobrazování různých etap v životě ženy. Titulní báseň (60–61) je nejrozsáhlejším textem sbírky a řadou popisných detailů se přímo váže ke zmíněné fotografii („*matčina matka na fotografii / okamžik / zástěra / jistě modrá*“). Návrtným motivem je zde barvení vlasů, tedy jeden z pokusů, jimiž člověk chce budít dojem, že stárne pomaleji, než tomu ve skutečnosti je. Lyrický subjekt mladé ženy odhaluje marnost vzpoury proti času („*šedý centimetrový pruh pěšinky / ji usvědčuje*“), avšak sama vstupuje do této hry („*barvím matce vlasy / a ona mi vypráví / co dnes dělala*“). Vyrovnávání se mladé ženy s procesem stárnutí je zachyceno pomocí tří momentek,

v nichž drobné každodenní děje náhle ustrnou a mikrosvět gest a detailů ožívá tajemným vnitřním napětím. Závěrečná strofa přináší zobecnění ženského údělu a smíření se s během času, který se cyklicky uzavírá. Staré ženy zde s jistou úlevou přestávají vnímat svou sexualitu, vracejí se k prvotní čistotě a nemají se už ani „z čeho zpovídat“. Podobně jako v řadě jiných básní i zde se objevují motivy časté v poezii psané ženami: česání vlasů a péče o zevnějšek, téměř rituálně vnímaného svlékání (i oblékání). Motiv česání je přítomen i ve vstupní básni sbírky („*Ona není dost pokorná / poslední měsíce / se česala dvakrát denně*“, 9) a i tím, že je gesto s hřebenem zobrazeno na titulní fotografii, se stává jakýsi rámcujícím motivem celé sbírky.

Lyrický svět sbírky *Akty* je mozaikovitě poskládan z drobných smyslových vjemů, které spíše výjimečně směřují k pointě vyznačující se racionálním odstupem či náznakem (sebe)ironie. Senzualita jednotlivých obrazů je založena hlavně na vizuálnosti – na zjiřtěně citlivém vnímání tvarů, barev a pohybů – avšak zvuky, doteky a chuťové vjemy rovněž podstatným způsobem dotvářejí prostor, v němž lyrický subjekt zažívá a zapisuje své pocity a útržky dějů: „*místo zvuků jen barva / jen nehlučný tón / trvání paměti / jahelník neslyšných sesuvů půdy*.“ (43) V básních líčících vztah mezi ženou a mužem je rozehrána celá škála tělesných, především hmatových vjemů, od těch spíše příjemných („*v mé kůži doznívá / noční kvartet doteků*“, 43) přes různé popáleniny a škrábance signalizující vyhasnutí milostného vzplanutí („*lčím zimní šrámy*“, 58) až po rozporuplné pocity, v nichž se prolíná libost s bolestí („*na jaře mi lámeš nohy*“, 40). Metaforika je sice často založena na zdůrazněné senzualitě, jde však spíše o osamocené, tlumené, tiše a dovnitř pronášené impresy než o oživování principů synestezie. Ačkoli se sbírka skládá především z krátkých, hutných lyrických básní, v kompozičním schématu lze rozpoznat dvě paralelní linie, jež se chvílemi přibližují a téměř splývají, ale jindy se vzdalují, vytvářejí kontrasty a jsou zdrojem napětí mezi jednotlivými lyrickými obrazy. V první linii, která má téměř mytologický charakter a v níž se čas odvíjí v neustálých cyklických návratech, se lyrický subjekt vyrovnává s vlastní ženskostí a hledá oporu u žen, které mu zasáhly či stále zasahují do života. V druhé linii, jež plyne lineárně a chronologicky, je z drobných až miniaturních útržků poskládan milostný příběh mladé ženy, která s partnerem prožívá rozporuplný vztah, v němž se chvíle erotického uspokojení střídají s pocity odcizení.

První linie je výraznější a stabilnější, její ústřední postavení je podpořeno volbou fotografie na přebalu a vrcholí básní *Akty* v samotném závěru sbírky. Lyrický subjekt se v básních pokouší vystihnout archetypální, neustále se vracející scény a situace v životě ženy. Básnické obrazy jsou nejčastěji stylizovány jako vnitřní promluvy svědka, který stojí na okraji scény a odehrávající se děje zároveň sleduje i prožívá. K vystižení ženské identity je užito jak silně subjektivizovaných sebereflexivních obrazů (např. báseň *Zrcadlo*), tak gnómicky vyznívajících veršů, v nichž se do popředí dostává hluboce prožívaný vztah žen k vlastnímu tělu, jehož vnitřní

prostory se otevírají erotice a mateřství: „*Ženy chtějí / zarazit ruce hluboko dovnitř / a roztrhnout si břicho bez krve // [...] Vyronit se z ran / a neubýt.*“ (13) Teprve v sedmé básni sbírky se objevuje mužský subjekt, baví se s partnerkou o neskrývané nahotě a čtenáři je zprostředkovaně naznačeno, co si o ní myslí: „*svlékáš se neochotně / a neumíš ani / pořádně roztáhnout nohy.*“ (15) Touha ženy po muži zde nemá rysy romantické lásky, jde spíše o bolestné odevzdání svého těla i své hrlosti muži, jehož síla je sice obdivována, avšak přetrvává zde vědomí toho, že při milostném aktu může být maskulinní síla také zdrojem násilí a ponížení. Genderové role mužů a žen jsou v některých básních groteskně zjednodušeny a zkarikovány („*Muži s kufříky / usedají do červených křesel / a dívky přes ulici / prolévají hrdlem horkou kávu*“, 24). Vlastnosti partnera jsou zredukovány na jeho posedlost sexem a neutuchající zájem o jiné ženy. Ačkoli se z potřeby milování postupně stává vyprázdňený a neuspokojivý rituál, v ženě stále přetrvává bytostná touha po mateřství („*Vedle tebe slyším tiché praskání / cítím jemný pach mládat*“, 20).

Matka a babička nejsou jedinými ženami, jimž jsou básně věnovány, byť je tato rodinná linie zdůrazňující cykličnost života základní. V kontrastu s mužským, najevo dávaným siláctvím je do první části sbírky zařazeno několik básní, v nichž jsou s velkou mírou empatie a obdivu zobrazeny dívky a mladé ženy. Několik básní tematizuje také milostný vztah ženy k ženě, například „*myslím na Evu / jaká byla / než poprvé svedla / svou nejlepší přítelkyni*“ (34). Třebaže i v těchto téměř lesbických básních občas zazní disharmonie, je jejich vyznění celkově bezstarostnější, ba dokonce veselejší, než je tomu v básních o heterosexuálním vztahu. Dívky a mladé ženy nejsou v těchto textech vnímány pouze na úrovni erotické tělesnosti, ale tvoří součást dávné tradice ženské duchovnosti, související s příklonem k ezoterickým naukám: „*Dívky sfingy chodí pomalu / a nikdy se neohlížejí*“, (26); „*pod prsy je čarodějka / a na bříše krasojezdkyně*“, (29); „*čaruješ / se sprostotou bab kořenářek / a elegancí Sybil.*“ (31) Tyto tradiční ženské archetypy jsou tedy přítomny nejen v rodinné linii tří generací, ale i v okruhu bývalých přítelkyň a náhodných známých. Tajemnost ženského světa související se zázrakem početí a mateřství je konfrontována se situacemi, kdy žena sdílí svou intimitu s mužem, kdy se ženská niternost otevírá nebezpečím a riskům vnějšího světa, který funguje podle schémat vytvořených dlouhodobou vládou mužů.

Zatímco u žen „*všechno jde ven přes prsty / ve stisku i v laskání*“ (13), od mužského subjektu básní je zpočátku očekávána vášnivá síla dobyvatele („*potřebuji muže / kteří mě potáhnou za ruce*“, 16), který ženské vlasy nelaská ani nečeše („*Dlouho jsi neohrnul ret / a nechtyl mě za vlasy*“, 17). Mužské svlékání není vnímáno jako součást milostného rituálu, ale je popsáno bez citového zaujetí a s mrazivou věcností: „*zvuky / odepínání koženého pásku / s kovovým koncem / lehké tukaní o knoflík.*“ (21) V následující básni *Války* je pak vztah mezi mužem a ženou, kteří spolu sdílejí lože, vnímán jako „*odvěké nepřátelství*“ a jde v něm pouze o „*vybouření*“, nikoli

o láskyplný vztah. Ženský subjekt básně, který se stylizuje do role Davida bojujícího proti Goliášovi, ráno zažívá pocit vítěze, kámen z praku klade vedle dalších kamenů jako symbol své lživosti a vaří si silnou černou kávu „*spokojenou až po okraj*“. Ačkoli je muž fyzicky silnější, žena odmítá podřídit se mu, považuje se za rovnocenného soupeře a vítězí pomocí jiné strategie, než jaká je typická pro mužské vedení válek. I tato malá vítězství se postupně vyčerpávají a do vztahu muže a ženy vstupuje nuda a únavný stereotyp („*setrvačnick vrčí // Modely skutečnosti / ztrácejí směr*“, 48). Vztah se rozměňuje a rozpadává, muž je odmítnut a žena se vrací jednak sama k sobě („*Při hledání dokonalého milence / jsem vlastně zapomněla / na sebe*“, 47), jednak k jistotám své rodové sounáležitosti. Ve shodě s vývojem „ženské linie“ sbírky a hlavně s gradací „mužské linie“ vrcholící krachem milostného příběhu se proměňuje způsob výstavby jednotlivých básní. Jejich pointy jsou v první polovině sbírky obvykle zhuštěny do konkrétního detailu („*už dlouho / jsi mne nekouzl do ramene*“, 17) či do groteskní gnómy („*jaro je bohyně / která si zapomněla / nasadit ňadra*“, 35). V závěrečných intimních básních však tato úsměvnost ustupuje bolestným absurditám všedního soužití muže a ženy („*včera to bylo nejhlob / a nejvíc po povrchu*“, 62). Poslední báseň je uvozena zprofanovanou mileneckou otázkou „*Jaké to bylo?*“, která je však pronesena se zjevnou ironií. Za ní následuje beznadějně smutné konstatování: „*stejně jako vždycky / jen aktéři se vymění / stejně / zpocené / upachtěné // A bude se to / do nekonečna opakovat.*“ (63) Nad příběhy mužů a žen se tedy vznáší přízrak fatálnosti a nevyhnutelných, stále se opakujících stereotypů, z nichž není úniku a jež partneři musí vždy znovu a znovu řešit. Toto bloudění v kruhu sice nabízí chvilkové radosti, ale ve sbírce Marie Šťastné jsou jednoznačně upřednostňovány životadárné ženské archetypy, které mají skrytý, tajemný až magický charakter.

Nápadným fenoménem mladší vrstvy české poezie na přelomu milénia byl nástup básníků, jejichž přístup k tvorbě a básnický jazyk sice nesjednocovalo vědomí skupinové sounáležitosti, ale způsob tematizace ženství nesl určité srovnatelné rysy, a to přinejmenším v přehodnocování tradičního básnického zobrazování vztahu mezi ženou a mužem, v intenzivním vnímání vlastního těla, v bohatě využívané smyslovosti a v buď otevřeně, nebo i cudně přiznávané smyslnosti. Tato nová vlna ženské poezie (Kateřina Rudčenkova, Tereza Riedlbauchová, Pavla Šuranská, Marie Šťastná, Irena Václavíková ad.) se značně liší od tvorby básníků z „generace“ osamělých běžců (ze sedmdesátých a osmdesátých let minulého století), které se často soustřeďovaly na tradičně pojímaná rodinná a společenská témata a na modelové stylizování vžitých způsobů básnického vyjádření (včetně dozvuků modernistického experimentování). I u nich se projevovala tendence otevřeně reflektovat ženský úděl a vyjadřovat ženskou senzibilitu (Jitka Stehlíková, Svatava Antošová, Dagmar Sedlická, Sylva Fischerová, Soňa Záchová ad.), avšak v porovnání s mladší generací, která je již alespoň částečně poučena o genderové problematice, šlo o přístup

opatrný, až krotký. Díla nové vlny ženské poezie se naopak vyznačují emotivností vyrůstající z intenzivního prožívání vlastní ženské role, pokusem o její co nejhlubší básnickou reflexi (často aspoň částečně vyrůstající z tradice holanovsky vyostřených paradoxů či skácelovského lyrického minimalismu) a nezjednodušeným výrazovým gestem.

Ukázka

Války

Až mrštím kamenem
 Goliáš ustoupí
 a pak spolu budeme spát
 odvěké nepřátelství
 se vybouří v pohybu beder
 bez ozvěny

Ráno kámen položím
 do řady na parapet
 a uvařím kávu
 černou
 silnou
 spokojenou až po okraj
 (22)

Vydání

Akty, Protis, Praha 2006.

Reflexe

Marie Šťastná má dar imprese a chvilkového zastavení, prohlédnutí určité situace proti světlu, dar táhlého vydělení této situace z hmoty času. Ony situace se přitom téměř výhradně týkají milostného vztahu, nehledě na to, zda jde o dvě ženy, ženu a muže, nehledě na to, zda subjekt básně právě touží, stává se objektem touhy, pouze sní nebo z odstupu reflektuje zkušenost. [...] Oproti *Krajině s Ofélií* jsou *Akty* soudržnější, průzračnější ve výraze, tematicky ovšem rozvíjejí to, co Šťastná přednesla už v předešlé sbírce. Výrazněji je zde tematizována zkušenost ženského těla jako těla podléhajícího nejen jiným tělům, ale také stárnutí: „*Co se mění / když ne prsy břicho a klín?*“ Stárnutí těla je přitom pouze zkratkou k proměně celkové životní zkušenosti.

Jan Němec: „Bytí, med a prázdnota“, *Host*, 2007, č. 5, s. 78.

Akty chtějí být především ženskou poezií, což se jim daří. Převážně prostřednictvím introspekce poodhalují taje a skrýše ženského uvažování, které vzápětí elegantně přiodívají nadlehčenou

všednodenní smyslovostí, citem pro decentní erotiku a životním přitakáním. V některých textech vytvářejí fragmenty jakési básnické typologie žen a dívek, jinde prostě konstatují, že „*ženy ztvrdnou ve výběru slov*“. Nehledejme v nich nic exotického: básně postávají a spočívají v běžném prostředí bytu a ulice, vyjadřují se pokorně a bez schválnosti, často v nevlastní přímé řeči. (Mluvenost je vůbec silnou stránkou autorčiny poetiky.) Jediný delší a zároveň titulní text, který je vlastně součtem čtyř kratších, nehovoří o žádných svůdných modelkách, nýbrž o ženách starých, které mají „*papírovou kůži*“.

Jonáš Hájek: „Po okraj spokojenosti“, *Tvar* 2007, č. 6, s. 20.

Akty Marie Šťastné náležejí [...] k harmonizující, sálající, ale také vtahující tvůrčí poloze: představují soubor rýmové i rytmicky uvolněných básní, které rády prodlévají, spočívají v zahlédnutích, zdržují se v okamžicích. Smysly se tu nederou brutálně na povrch a nezanechávají za sebou pustinu jako v šestákové pornografii, jsou v nejlepším slova smyslu erotické – skrzna-skrz plně živočišnosti, ale zároveň prostě exhibice; projevují se v mimice, trvají v nenápadných gestech, jejichž přirozenou součástí jsou pokora a starosvětská cudnost.

Radim Kopáč: „Taková vášnivá potřeba“ (doslov), in: *Akty*, Praha 2006, s. 66.

Najdeme tu poezii vnějškově gracilní, uvnitř však s pevnou, bytí útlou kostrou. Poezii možná trochu moc korektní, psanou jistou rukou – což dá textům pevnější tvar, ale také může zabránit, aby do básně vpadla ta pravá básnická „chyba“. Vidíme však, jak jsou básně hned zkraje pojednávány právě jako výpověď; co text, to jedno malé soustředění, pár zákmitů mezi konkrétními vjemy a obecnějším tvarem chvíle, sevřených do sporého bodu básně. Šťastná nepohrdne obrazem a průměrem, nenechá se jimi ale svést z cesty a vyrušit ze svých drobných průzkumů.

Jan Štolba: „Krok za krokem loňskými básnickými debuty“, *Host* 2008, č. 3, s. 15-16.

Detailní pozorování ženského světa a jeho vzdálenosti od světa mužů, smyslnost, ba živelnost jsou kvality, které z *Aktů* činí sbírku hodnou pozornosti. Intimními sondami zde autorka nezkoumá pouze sebe, ale ženu obecně, intimita přesahuje privátnost, což je dnes poměrně vzácná kombinace. Cenná jsou myslím její jemná pozorování ženského prožívání tělesnosti a nesmlouvavé demaskování odvrácené strany intimních vztahů. Čistá dikce krátkých veršů a až aforistická pevnost věty prozrazují, že Marie Šťastná je jedním z nepochybných talentů nejmladší básnické generace.

Karel Piorecký: „O poezii roku 2006“, *Tvar* 2007, č. 20, s. 8.

Je to poezie umírněně smyslovostí a racionálně dávkované smyslnosti, tj. dvou fenoménů, které jsou příznačné pro nejmladší českou ženskou lyriku – a Radim Kopáč, kritik a editor tohoto titulu, zdůraznil, že autorčiny *Akty* jsou v první řadě holdem „*ženskému tělu – impresi, rozechvěné soustavě linií a barev, která lační po dotyku, touží se vydat a být uchopena, stejně jako v ní spočívá symbolické odhodlání popálit si dlaně*“. Dá se konstatovat, že nová sbírka Marie

Šťastné signalizuje zjevný ústup či odklon mladých autorů od postmoderního způsobu psaní a že mezi nimi vzniká jakoby básnický kult Kateřiny Rudčenkové a její krystalické poetiky.

Vladimír Novotný: „Básnické a prozaické novinky III“, *Český jazyk a literatura* 2006/2007, č. 3, s. 139.

Slovo autora

Vystudovala jste dějiny umění, vnímáte tělo také coby umělecký objekt? Rodí se třeba některé vaše texty z intenzivních vizuálních vjemů?

Nejen z vizuálních, nejucelenější obraz skládají všechny smysly dohromady. Vznikají tak překvapivé a vlastně přirozené asociace. Když třeba posloucháte v rádiu rozhlasovou hru, něco při ní děláte – v mém případě šperky – a pijete kávu nebo ukusujete chleba se sýrem, dlouho potom budete mít *Bratry Karamazovy* spojené s korálky vínové barvy a chutí sýra. Chuť sýra se vám vybaví nejintenzivněji, a je tedy nejdůležitější. Stejně to je s vnímáním těla jako uměleckého objektu. Když se to řekne jen takhle, zní to dost tvrdě a nepřirozeně. Samotné lidské tělo na mě působí spíš neutrálně. Je potřeba určité situace, určitých vzpomínek, pocitů, chutí, slov a dalších mnoha a mnoha věcí, aby se stalo uměním.

„Slovo osud nemám ráda“ (rozhovor vedl Radim Kopáč), *Právo* 8. 8. 2006, s. 14.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: R. Kopáč, in: Marie Šťastná: *Akty*, Praha 2006, s. 65–67.

RECENZE: O. Horák, *Lidové noviny* 19. 10. 2006; J. Hájek, *Tvar* 2007, č. 6; M. Jareš, P. Motýl, K. Piorecký, J. Zizler, *Tvar* 2007, č. 20; J. Němec, *Host* 2007, č. 5; V. Novotný, *Český jazyk a literatura* 2006/2007, č. 3; M. Hrabal, *Psí víno* 2007, č. 40; J. Štolba, *Host* 2008, č. 3.

Martin Pilař

JONÁŠ HÁJEK: SUŤ

(2007)



Název knižního debutu Jonáše Hájka (* 1984) je dráždivě lakonický a sugeruje dojem čehosi, co dříve mělo tvar, ale pak se rozsypalo na malé kousky. Podle slovníkových výkladů označuje „suť“ horninovou drť pokrývající horské svahy, stavební suť pak tvoří základ rumiště po zbořeném domu. Útlá sbírka je poskládána ze 43 krátkých básní v rozsahu od dvou do šestnácti veršů, není členěna do oddílů, nelze v ní rozpoznat vědomé rozvíjení opakujících se témat a motivů. Jde vskutku o básně jakoby náhodně sesypané na jedno místo, výsledkem čehož je, že všechny texty mají stejnou důležitost, jsou paralelní a všechny ustrnulý v onom tichém

okamžiku, který nastává po pádu. Jde tedy o lyriku v dávném slova smyslu, kdy se od lyrika očekávalo, že bude hlavně zpívat, nikoli sestavovat zpěvníky. Slovo „suť“ však není Hájkem vnímáno pouze jako výsledek pádu či drobení se něčeho velkého, tedy jako výsledek dějů, jež bývají chápány jako tragické. V úvodní strofě básně *Velikonoce* jsou popsány jarní svátky na moravském venkově: v sobotu víno, v neděli mše, vajíčka, nařezané pruty. V následující strofě jsou tyto rituály přehodnoceny z pozice městského člověka, který po chvilkovém pokusu o idylu opět pospíchá domů: „*Chci něco říci, jak bych to jen vystih... / K ránu připluly ledy. Spousta němé suti.*“ (19) Obě čtyřveršové strofy jsou úzce propojeny dnes poměrně zřídka užívaným postupným rýmem, významově však tvoří kontrast – poklid je přemožen a zastřen tajemnem. Lyrický subjekt přiznává, že se mu nedaří vystihnout, co cítí, a proto nechává mlčet ledovou suť, která tiše plyne vedle zmechanizovaných lidských rituálů. Tato suť tedy není pozůstatkem pádu, ale znakem paralelního, silnějšího a přirozenějšího života, než do jakého člověk často zabředává.

Podobné, avšak jinak uchopené téma nabízí báseň *Předjaří*, v níž se lyrický subjekt osamoceně prochází u soutoku řek. Místo tradičních, spíše radostných vizí blížícího se jara však prožívá pocit prázdnoty a úzkosti („*Poblíž se semkla jako v někom plachém / neznámá úzkost labutí a kachen*“, 43) a v závěru básně loví z vody pohozené PET lahve. Dramatický kontrast mezi venkovem a městem (na obecnější úrovni mezi přírodou a technickou civilizací) Jonáše Hájka přitahuje, a podobné významové kontrasty proto využil v závěru celé řady básní své prvotiny. Filozofující báseň o uplývání vody však může být zasazena i do dokonale zcivilizovaného prostředí

benzinky – i v tomto případě má jednoslovná pointa obecnější přesah: „*Vyndat špunt, pustit vodu. Líně / zkoumat svůj obraz na hladině. / Vír poznání tě pije ze všech stran. / Jak stojíš na dálnici. Vyčerpán.*“ (24) Básník si připouští, že je do groteskně fungujících mechanismů městského života dokonale zapleten a že se při vycházkách do přírody ani při výjezdech na chalupu nedokáže chovat se samozřejmě, nezkaženou přirozeností. Tento rozpor intenzivně prociťuje a prožívá – pyšnou lidskou přehlíživost ve vztahu ke skutečně hlubokému poznání rozkrývá i v nejkratší básni sbírky: „*Tři kachny ještě tvoří pravdu – nebo ne? / Vesla jsou příbor, kterým rozumíme hladině.*“ (28) Řeka symbolizující plynutí a tajemné hlubiny je pro Hájka důležitým návratným motivem, který je rozvíjen hlavně v básních, jež nesou hlubší myšlenkové poselství a v nichž autor pečlivě zvažoval volbu slov, rytmu a souzvuků. Tato vrstva básní z nahodile, mozaikovitě komponované prvotiny vyčnívá a upozorňuje na sebe tradičními přírodními a venkovskými tématy, jež jsou pojata bez sentimentu, spíše antiromanticky a s vsudypřítomným jemným smyslem pro sebeironii. Touha po soubytí s přirozeným stavem věcí ztroskotává na konvenčnosti, jíž se lyrický subjekt nedokáže zbavit, byť se o to pokouší drobnými spontánními gesty (např. lovení PET lahví z řeky) a byť je schopen vnímat sebe sama z kritického odstupu. Hledání prostoru pro autentické bytí je pro něho mučivým procesem, neboť s archetypálními danostmi opravdového venkovského života již nedokáže splynout a ve městě se rovněž necítí úplně doma. Kontrapunkt přírody a technické civilizace se pokouší zharmonizovat v nepojmenované čtyřveršové básni, v rámci sbírky jde však spíše o výjimku: „*Na břehu vězí plno skrytých drátů. / Plody i trny překážejí blátu. / Výpověď všemu, aspoň na hodinu! / Podivná změť se zatím změní v hlínu.*“ (18) Básně zasazené do městského prostředí jsou oproti tomu většinou souhrnem chvilkových impresí a jejich myšlenková i formální výstavba bývá mnohem více nahodilá.

Svět civilizačních vymožeností je ve sbírce také přítomen v několika básních, v nichž je tematizována jízda autem. I tyto básně jsou plné kontrastů, neboť auto může člověka odvézt ven z města, ale může se mu také stát pohyblivým vězením. V jedné básni lyrický subjekt vyvážá svou milou do lesa, kde se s ní miluje, a dokonce zde nachází zapomenuté brýle. Šestiveršová báseň je završena výjimečně radostně vyznívajícím pointou: „*Byli jsme, tak přirozeně!*“ (20) Naopak v básni *Autoškola* je lyrický subjekt naprosto pohlcen městskou divočinou, ocitá se ve světě imperativů. Zoufalou bezvýchodnost této situace si však stále uvědomuje: „*Načteno v postřikovačích, jedeš aspoň stem / po dálnici s jedním exitem.*“ (17) Báseň nazvaná *V tvoří z hlediska* tematické výstavby a formální kázně ten nejkratší možný protiklad ostatních textů, především těch o marné touze po naplnění ideálů přirozeného života. Nejde totiž o ucelený text, ale mnohem spíše o pět minimalistických básní, které se jakousi souhrou okolností sesunuly na jednu stránku. Toto jakoby náhodné setkání textů je částečně zdůvodněno datací v závěru: 23. 12. – 1. 1. Jde tedy o rekapitulaci drobných impresí, kratičký básnický deník z doby vánoční, jehož hlavním tématem je vyčpělost

původního významu Vánoc, marnost pokusů o obyčejné lidské sblížení a reflexe pocitu bezmoci a jakési rezignující únavy, kvůli níž člověk nedokáže vystoupit z vyjetých kolejí, byť po tom vnitřně touží: „[...] *Napadl. / Věci trnou ve výkladech. // Vlak razí les. // Chůze / stopami auta, / každý jednou, / stejným směrem, spolu, zcela odděleně.*“ (37) Radikálnost, jakou je v této básni rozložen básnický tvar, zřejmě není náhodná. Je-li celá sbírka založena na tematických kontrastech, pak je i použití takovéhoho extrému formální uvolněnosti pochopitelné.

Návratným motivem v několika městských básních je bezdomovectví, a to ve svém konkrétním i obecnějším významu. Bezdomovec ze stejnojmenné básně si na lavičce zapisuje: „*Prolnutí se sebou samým, mlel si, / já – totožnost... aspoň na chvíli...*“ A lyrický subjekt dodává: „*Jó, pravdy püllitru a jejich dna, / čísi smrad, ulice – domovy naruby.*“ (13) Také v následující básni nazvané *Nokturno* je alkohol – v rozporu s modernistickou tradicí opojení, odpoutání a plného nekonvenčního žití – vnímán jako droga, která člověka sráží a odebírá mu přirozenou radost: „*U stolu sedí piják, jenž si právě / pěstuje tragédii jako fazoli. / Dřív brankářem na vnitřním hřišti – / znavený genitiv schne opodál / a nebolí.*“ (14) Bezdomovectví ovšem není v Hájkových verších spojováno pouze s podobnými útěky před tlakem reality pomocí alkoholu. Mnohem více je návratným motivem nenaplněné touhy po klidném spočinutí v místě, kde se člověk může cítit doma, které může cítit jako ústřední prostor svého bytí a v němž se lze bránit před dotírajícími mučivými nejistotami.

V Hájkově prvotinně poněkud paradoxně platí zásada, že nejméně traumatizujícím prostorem jsou města v cizině, což je možná dáno i tím, že tato města (Budapešť, Lipsko) reflektuje jako hudebník (autor vystudoval teorii hudby a hraje na violoncello), který odjíždí koncertovat do blíže neznámých končin, v nichž žije především hudbou, nikoli každodenními starostmi. Budapešťská báseň nazvaná *Překlady* je uvozena mottem A. Józsefa: „*Nadarmo se vždy v sobě samém koupáš, / jen v jiných můžeš omýti si tvář.*“ (39) Na rozdíl od tohoto myšlenkově ambiciózního motta je nejdelší báseň sbírky spíše hrstkou cestopisných impresí z výletu do ciziny. Jinak tomu je v básni *Koncert v Thomaskirche*, v jejíž pointě je opět učiněn pokus o překlenutí dvou neslučitelných světů: „*Zůstávám v předsíni: / zevnitř jde renesanční zpěv, / zpoza vrat kašlání žebráků. // Být mezi tím a hlídat kasičku.*“ (42) Při hledání možnosti smíření rozporu mezi touhou a realitou Hájek místy naznačuje potřebu duchovního přesahu a odkazuje se přitom k antickým a křesťanským tradicím zdejšího kulturního prostoru. Báseň *Plavba* popisuje situaci, kdy „*naše loďstvo, stlučené řeckými nýty*“ uvízlo v bezvětrí, Bůh není schopen pomoci „*a z nebes plandá rozstříhnutý vzduch*“ (12). V básni *Příběh jezírka* si lyrický subjekt náhle „*vzpomněl na nebesa. / Vykřikl: ‚Bože! Utonu!‘*“ (10), ale i zde je ponechán osudu. Větší naděje je přítomna v textech, v nichž lyrický subjekt opouští město, jako je tomu například v básni *Večer*, jež zakončuje dvojverší „*vždyť občas, po kapkách, už prosakuje zdáli / akvadukt milosti*“ (35) nebo v básni *Pohled*, kde tón řeky „*zůstal stejný, / jak bzukot*

z kazatelny. / To luční Písmo znát!“ (32) Cosi posvátného je přítomno, je to však třeba hledat mimo zapouzdřený a částečně odcizený svět lidských konvencí.

Za poslední básní sbírky následuje autorovo poděkování Janu Šplíchalovi, jehož fotomontáže byly inspirací k napsání tří básní (*Příběh jezírka*, *Krajina s obráceným stromem* a *Imaginární krajina*). I bez tohoto upozornění je zřejmé, že se uvedené texty z celku sbírky vymykají. Na rozdíl od ostatních básní je jejich obraznost téměř surreálně snová a bez znalosti fotografií jen těžko dešifrovatelná. Mnohem důležitější než tato výtvarná inspirace je Hájkův blízký vztah k hudbě, v textech se objeví téma koncertu, Mozart či konzervatoř, výjimečně též označení z hudební terminologie (např. dvojí použití termínu „klamný spoj“ z teorie kompozice). Hudba je však v Hájkových verších mnohem více přítomna jako vnitřní skladebný princip a jako způsob práce se zvukovými prostředky češtiny. Podstatná část sbírky se skládá z básní rozčleněných do dvou-, tří- a hlavně čtyřveršových strof. Formální sevřenost však básníkovi nikterak nebrání v porušování této pravidelnosti především prostřednictvím hojného užívání básnického přesahu, popřípadě překvapivými změnami v délce verše. Pravidelné členění do strof může u čtenáře navozovat dojem, že v nich bude převažovat užití pravidelného metra, popřípadě i rýmu, ale i toto očekávání je poměrně často zklamáno. Hájek dokáže napsat tradiční italský sonet (4-4-3-3), ale hned v následující básni toto schéma naruší (4-3-3-4) (12 a 13). Rýmování není pouze naplňováním básnické tradice, ale mnohem spíše vyjádřením radosti z faktu, že se v rýmu může dotýkat zvuková shoda s významovým kontrastem, že při komplikovanějších rýmových schématech (například u postupného rýmu) vlastně básník předem neví, k jakým významům ho zvukové shody dovedou. Vedle běžného (a občas i vnitřního) rýmu je pro Hájka typické užívání aliterace (čili náslovného rýmu). Aliterace je v básních přítomna buď méně nápadně, spíše rozptýleně (např. ve výše citované básni *Koncert v Thomaskirche*), nebo velmi pravidelně a promyšleně. V některých básních se dokonce verš skládá ze dvou poloveršů, v nichž je aliterace symetricky rozmístěna – jde tedy o aliteranční verš ve staré skandinávské a staroanglické podobě, která se v současné české poezii vyskytuje zřídka. V závěrečné, značně sebeironické básni sbírky se oba typy aliterace prolínají: „*Vestojes to měl nějak radši. // Vleže se vlečeš s prázdným pytle, / odněkud slyšíš – ten má výtlem... / Vtíravý pocit, že to stačí.*“ (49) V druhé básni sbírky je členění na poloverše ještě důslednější: „*Hrbí se v hruškách. Chtěl by ke kamnům. [...] Po cestě zemře. Padne podchlazením. / Ve sklepe nový se sklem v ruce zraje.*“ (8) Fikční svět Hájkových veršů je plný citlivě vnímaných zvuků: „*Slyšíš to pnutí? Obzor puká*“ (46), „*Její tón zůstal stejný, / jak bzukot z kazatelny*“ (32), „*V mokré trávě / plave pod nohama / chřestýš ořechů.*“ (33) V básni *Sám?*, ale i jinde je pak stejně důležitým zvukem ticho: „*Plyn 2x zkontrolován. / Uši mi zaléhají. / Až vstanem, zítřek dá jim / někoho slyšet znova.*“ (29) Ticho je ostatně přítomno i v četných zámlkách a porušování rytmu – i v případech, kdy není tematizováno, tvoří často podstatný prvek zvukové výstavby verše.

Hájkova sbírka je uvozena tímto čtyřverším: „*Se mnou se do brnění schováš / v náruči starých, zplstnatělých dek – / do básně, jež jak pevný podpalovač / zahoří bíle. Na plný úvazek.*“ (7) Po přečtení celé sbírky lze potvrdit, že básník svému slibu dostál: vrátil se ke starým způsobům básnické tvorby, zkusil je oživit novými impulsy a snažil se přitom vyhýbat líbivé povrchnosti. Jakožto debutant zaujal nejen aktualizováním polozapomenutých básnických tradic, ale také ne zcela obvyklou schopností využívat zvukových (melodických i rytmických) vlastností češtiny. Svou prvotinou vstoupil Hájek do literárního prostoru, který má pradávno a v minulosti bohatě rozvíjené tradice, avšak pokud jde o tvorbu jeho generačních vrstevníků a básníků jen o málo starších, je poměrně řídké obydlí. K tradičnímu vázanému verši využívajícímu rýmová schémata lnou v poslední době spíše osamocené básnické osobnosti, a proto lze také v případě Jonáše Hájka těžko hovořit o jeho sounáležitosti s některou volnou skupinou, jež se formují okolo literárních časopisů, o přímém následování nějaké soudobé tendence či o jeho sympatiích k některému dřívějšímu uměleckému směru. Pokud jde o český poetický kontext posledního čtvrtstoleť, pak byl návrat k hudebním kvalitám verše programově přítomen v poezii undergroundových neodekadentů (J. H. Krchovský, Luděk Marks). Formálně vytříbenými, krátkými rýmovanými básněmi na sebe později upozornil také Radek Malý. Syrovost a vypjatá sebeironičnost zmíněných neodekadentů je však Hájkovi cizí, stejně jako sevřená expresivnost veršů Radka Malého. Zdroje zvukových kvalit Hájkovy poezie lze hledat spíše v jeho přirozené hudebnosti a hudební erudici než v tradicích české lyriky. Nabízí se proto srovnání s tvorbou generačně staršího Jana Riedlbauha, významného flétnisty, který píše imaginativní a formálně propracované verše, v nichž je hudba přítomna jako zdroj básnické tvorby i jako její téma.

Ukázka

Pod Ledovými slujemi

Přišli jsme na louku, den sušil dobromysl,
rod tažných ptáků lekal ve stínu.
Na vlhkém místě, kdes to sotva čekal,
byl v Dyji brod, jenž rozdělával tmou.

Oddání proudu jako vodní tráva,
stojíme uprostřed a nohy mrznou nám.
To nevadí, vždyť není přesně ono,
vždyť není *úplně* a možná ani kam.

(27)

Vydání

Suť, Agite/Fra, Praha 2007.

Ceny

Cena Jiřího Ortena, 2007.

Reflexe

Hájkovy básně nespolehají na náhodu, nepoužívají metodu pokus-omyl a netěží z pouhé asociativnosti. Jeho texty jsou jakoby z jednoho kusu, minuciózně vybroušené a vytříbené, vždy klenou oblouk završeného gesta, jež je přítom ale významově otevřené, vybízející k dalšímu čtení. Pracují s rýmem s umností u debutantů málokdy vídanou, ať už s tím náslovným (aliterací), či všemi druhy rýmů klasických, dokonce i s dnes vymírajícím rýmem postupným. Rým je magický souzvuk, vytvářející opozice i unie vzdálených významů, a autorova záliba v nevšedním rýmování souvisí i s jeho hravostí, s potřebou skládat vedle sebe obrazy sameťově vylehčené a ostře hranaté.

Jiří Zizler: „Letná zpráva o mladé literatuře“, *Souvislosti* 2007, č. 4, s. 20.

Jaký je tedy básnický svět Jonáše Hájka? Kdybych jej měl charakterizovat, tak mě napadá jediné – obyčejný. A to v tom nejlepší slova smyslu. Nenajdeme tu žádná velká gesta, pózy či vyhrocené situace. Autor těží z nejběžnějších životních okamžiků a všedních zkušeností (autoškola, nález mrtvolky holuba, pobyt na chalupě, výlet autem...). Mnohdy může jít o pouhý detail, nijak výrazný, ale v Hájkově vnímání nesamozřejmý, a proto i jedinečný. A právě to je na jeho poezii to nejpoutavější. Autorovi nechybí schopnost zachytit často až banální zážitek či zkušenost a dodat mu nádech pomíjivé neopakovatelnosti a tajuplnosti, která odhaluje zneklidňující povahu reality. Sympatické je, že Hájek dokáže do svých básní včlenit i trochu humoru, hravosti či ironie, vždy ale nenuceně a jen tak na okraj jako připomínku toho, že se nebere příliš vážně [...].

Jan Hejk: „Děravou kapsou všednosti“, *Tvar* 2007, č. 15, s. 21.

Cítím tu rozpor mezi vyjadřovací preciozitou a vnitřní, obsahovou nevyhraněností. A zasteskne se mi po dědictví undergroundu, který šel na hrboly a nerovnosti, nepsal stylistické etudy na téma sychravost či blátivost, ale sychravý a blátivý beze všeho byl. Jehož étos zněl: neshlazovat, neuhlazovat. Dal bych přednost nedotaženosti na úkor perfekce, místo vnější symetrie bych uvítal niternou výchylku. Co vlastně tato formální začistištěnost říká o dnešku? Jde o vnitřní azyl, sofistikovaný stesk, podvracení dneška, nostalgický odstup – nevím. Snad reakce na všelijaké postmoderní „kecanice“ [...]? Ale ty, ač divoce rozbředlé, mohou být výrazem přílišné senzibility. Jakou citlivost skrývá Hájkovo formální cizelérství? Snad jde o rokokovou distanci vůči realitě, prozrazující vůli k formě – a zároveň kradmou zvlí vůči obsahu, jež nemá předem daný tvar, zpěčuje se, aby o něm bylo řečeno cokoliv nového.

Jan Štolba: „Klamné spoje a struna k rozeznění“, *Lidové noviny* 26. 5. 2007
(přil. *Orientace*, s. VI).

Hájek je ve sbírce v mnoha ohledech podobný hledačům ztracených časů: ozkušuje zdánlivě nahodilě vjemy ne proto, aby z nich udělal báseň, ale aby se alespoň pro tuto chvíli pokusil

zastavit čas, lépe: na moment uvážnout uprostřed času, v jakési deliciózní chvílce, kdy všechno je tu s námi. Jistě: výsledkem je pak mlhavé dobírání se tvarů, ale v tom průzkumu odcházejícího je cosi hrdinského. [...] Jinou částí tušené stavby jsou básně, které se vidí uprostřed lidí, hledají si tu jakési místo k životu. Někdy tu ale hra s jazykem jde příliš daleko. Jsou básně, které mi připomínají dren v poraněné noze: určený k tomu, aby jím vytékala bolest, je sice často skutečností ušpiněný, ale málokdy znamenáný, protože – umělohmotný. To jsou básně, se kterými se neumím potkat, připomíná mně to řeč spíše chtěnou než nutnou.

Jakub Chrobák: „Být mezi tím a hlídat kasičku“, *Weles* 2008, č. 34, s. 156.

V těch krátkých (někdy i kratších než čtyřverší) má každý výraz své opodstatnění, žádný není navíc, žádný nechybí. Těmito básněmi pak v dále příjemně zní hlas Jana Skácela. Skácelova poetika je přítomna i v jiných vrstvách Hájkovy poezie. Mám na mysli především rovinu motivů – příroda, venkov, rituály, ticho, samota, které autor opakovaně používá. Avšak každý z těchto básníků pochopitelně vychází z jiné zkušenosti. Skácelovo nitro bylo přeplněné intenzivními prožitky. Hájkovo nitro po prožitcích touží a hledá je „všude možně“ a bohužel někdy i za každou cenu – v tichu podzimního venkova i ve zmatku u benzinové pumpy.

Klára Listopadová: „Chtěla bych, aby mi Jonáš Hájek napsal báseň“, *Nový Prostor* 2007, č. 290, s. 24.

Dobře se tahle poezie čte. Jenže to, co Jonáš Hájek získává s múzičností svého výrazu a bravurou textového tvaru, ztrácí v rovině výpovědi. Jeho všednodenní impresy, vteřiny zvýrazněné během procházky sadem, řízení auta, koupání v bazénu či poslechu muziky zůstávají jen samy sebou – ničím víc. Nedaří se jim průměrnost, ba mnohdy banalitu metafyzicky zvýznamnit a obnažit její temné kořeny. Nedaří se jim stroze vykreslené prchavé situace rozzářit jedinečnými obrazy. Nedaří se jim z jemného poetického přediva vyloupnout krystal autentické poezie.

Radim Kopáč: „Hájek je slibný, ale nehotový autor“, *Mladá fronta Dnes* 14. 11. 2007 (přil. *Kultura*, s. B4).

Slovo autora

Často je s tvou tvorbou spojováno to, že máš hudební vzdělání, hraješ na violoncello, studoval jsi hudební vědu na FF UK. Myslím, že při čtení tvých básní se této myšlence nejde ubránit. Minimálně to navozuje tvůj cit pro rytmus, melodii. Dají se nějak ze studia hudební vědy odvozovat postupy/prvky/návody pro psaní tvé poezie? Pracuješ s tím nějak vědomě?

Já jsem o tohle propojení nikdy neusiloval. Ale už nějakou dobu si myslím, že to hlavní, co může hudební vzdělání básníku přinést, je sluch pro jazyk, slyšení, které ale nesouvisí s rýmy nebo s eufonií. Neříkám, že ho mám víc než ostatní, ale v tomhle mi to mohlo trochu přihrát. [...] Osobně jsem si nedělal žádné velké plány, že budu studovat hudbu a pak toho využiju v básních. Ona ta hudební věda vylpynula z určité setrvačnosti a zase v něčem mě spíš inhibuje. Mně se líbí hudba, která je jenom hudba. Mám rád skladatele, kteří nemají potřebu sdělování filozofických obsahů, poselství. Baví mě hudba, která chce být hudbou: Ligeti, Dvořák

nebo Martinů. A i z toho důvodu se mi líbí poezie, která je hlavně hudbou. Nevadí mi nesrozumitelnost. Dobrý stupeň dobré nesrozumitelnosti je nejlepším předpokladem hlubokého zájmu. Líbí se mi zvuk slov.

„Poezie není panenka Maria“ (rozhovor vedl Luboš Svoboda), *Literární.cz*,
online: http://www.literarni.cz/rubriky/zive/rozhovory/jonas-hajek-poezie-neni-panenka-maria_8442.html [přístup 1. 5. 2013].

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Štolba, *Lidové noviny* 26. 5. 2007; J. Hejk, *Tvar* 2007, č. 15; M. Krajčovičová, *A2* 2007, č. 38; R. Kopáč, *Mladá fronta Dnes* 14. 11. 2007; J. Zizler, *Souvislosti* 2007, č. 4; M. Fucimanová, *Host* 2008, č. 6; J. Chrobák, *Weles* 2008, č. 34; S. Arnsteinová, *LitENky* 2008, č. 2/3; K. Listopadová, *Nový Prostor* 2007, č. 290.

Martin Pilař

PETR HRUŠKA: AUTA VJÍŽDĚJÍ DO LODÍ

(2007)



Když Petr Hruška (* 1964) vydal svou čtvrtou básnickou sbírku, měl už za sebou první shrnující vydání svého díla s názvem *Zelený svetr* (2004), které kromě předchozích sbírek (*Obývací nepokoje*, 1995; *Měsíce*, 1998; *Vždycky se ty dveře zavíraly*, 2002) obsahovalo také soubor dosud knižně nepublikovaných prozaických textů *Odstavce*, pohybujících se žánrově mezi poezií a publicistikou. Básníkovi se ve svých textech dařilo působivě znovu tematizovat soukromé lidské vztahy, včetně vztahu milostného, a přitom udržovat autorský odstup a vytvářet přesah z ryze soukromých témat do obecně existenciální tematiky. Čtvrtou sbírku *Auta vjíždějí do lodí* však

někteří interpreti chápou jako přechod k nové fázi autorovy tvorby. Zůstává řada motivů (třeba postava Adama), zároveň se však rozšiřuje autorův tematický záběr. Autor také ustupuje částečně od svého minimalismu. Básním totiž předchází jakási „předmluva“, prozaický text, podobající se některým prózám v *Odstavcích*. Tato básnická konfese vyjadřuje fascinaci motivy označovanými jako „*neznámé usilování lidí*“. Autor tak začíná komentovat svou tvorbu, hlásit se k inspiračním zdrojům.

Sbírka obsahuje 60 básní psaných volným veršem a je rozdělena do čtyř oddílů uvozených vždy autorským prozaickým mottem, jakousi básní v próze. V první části s názvem *V prudké blízkosti* má lyrický subjekt vždy partnera. Anonymní dvojice, muž a žena, dále nijak blíže nespecifikovaná, prožívá situace, které vyvolávají (někdy si možná přímo vynucují) prožitek intimity. Kromě prostředí bytu, které hrálo takovou roli v předchozích Hruškových sbírkách, vzniká vzájemný, náhle nalezený vztah na cestách: v autě, na benzinových pumpách, ve veřejných čekárnách, bistroch. Cizí místo někdy jako by vytvářelo šanci na nové sblížení. V básni *Alky* si dvojice opakovaně dává schůzky na neutrálním území bister a barů, přestože má někde poblíž společný byt: „*v ty dny kdy / vlhký beton byl pořád zasviněn / kousky z odkvétajících stromů / jsme se několikrát sešli / v nezvyklé denní době / v nějakém bistro nebo baru / nedaleko od našeho společného bytu / přicházeli jsme každý / odjinud / sedávali naproti sobě / pozorovali své vystupující tváře / dnem nasvícené*“ (14)

Ještě ve druhém oddíle s názvem *Nocovina* se objevují ve dvou básních náznaky dialogu. Ale v jednom případě už jde o dialog básnického subjektu se sebou samým. V jiných básních k sobě lyrický subjekt vůbec neodkazuje. Svět noci je už

světem méně důvěrným. Slova přestávají být bezpečným komunikačním prostředkem. Večerní prodejny, noční tramvaje a útroby nočních trajektů jsou spíše místem pro tiché pozorování ostatních. I noční dotek na soukromém území ložnice nemusí být spolehlivým nástrojem dorozumění.

Básně třetího oddílu *Ruce v krmítku* propojuje téma bezmocnosti. Snahy postav se komicky či tragikomicky vymykají z rukou konajících. Jsou to postavy outsiderů, které chtějí udělat něco záslužného, vyhovět obecnému mínění či společenské objednávce, outsiderů snažících se o silácké gesto, jejich aktivita ale končí bezradností. Postava Adama známá z předchozích sbírek se tu znovu pouští do nových a marných pokusů o kariéru: „*Po letech postávání v prolukách / a řvaní v průjezdech / sehnal místo / jenomže komu to říct [...] a těm co ho kopali to říkat nebude / takže nikdo / ani netuší / že Adam je hlídač.*“ (45) Touhu po nějakém činu při současném vědomí marnosti a vlastní omezenosti cítí i lyrický subjekt, který se výrazněji připomíná až ve dvou básních na konci oddílu. Nejde tu jen o soukromý pocit nenaplněnosti, ale bezmocností je zasažen i svět: „*Bože chraň, / at nezbloudím v místech, / kde se potulují jen / ti beznozí lvi.*“ (50)

Název čtvrtého oddílu *Neznámé úsilí* naznačuje důraz na jeden z ústředních motivů, akcentovaný v prologu. Lidské činy mají znejasněnou motivaci. Před čtenáře jsou stavěny téměř etnografické či archeologické střípky ze společnosti, kterou by měl důvěrně znát, ale která najednou nabývá nepochopitelnosti neznámé civilizace. Například v úvodních verších tohoto oddílu leží na chrámové dlažbě *převržená piksla* s bílou barvou. Pro lyrický subjekt je skutečně jakousi nalezenou „vykopávkou“, která vybízí k interpretačnímu znovuoživení: „*Hledám toho natěrače s bílými prsty, ten nešikovný lidský pohyb.*“ (55) Sbíрку završuje báseň *Po neštěstí*. Naznačuje téměř dějové vyvrcholení. Po blíže neurčeném zvratu dva anonymní ztroskotanci nacházejí nové útočiště, byť opět dočasné. Snad se tak shledávají znovu dva partneři, povědomí si už z počátku sbírky. Všechna nejistota noci a odcizení z předchozích básní je tu překonávána náznakem nově zažité blízkosti.

Básně zahrnuté do sbírky se blíží epice. Často vycházejí z jedné konkrétní situace, která naznačuje zlom v nevyprávěném příběhu. Jde o jakési epické minimum, pro něž se používá termín epifanie, okamžik prozření. Ten je typický třeba pro úvodní oddíl zachycující mezní situace v lidském vztahu, okamžiky náhle pocítěné solidarity. Kontrast vůči tomuto mezníku nevytváří předchozí dějový vývoj vztahu, ale spíše syrovost a pustota okolního světa. Texty *Hlídač*, *Stěhovák*, *Volat Jarka* jsou zase téměř jakoby zhuštěnými romány shrnujícími individuální lidský život.

Řada textů má svou inspiraci ve skutečných událostech, reálný předobraz mají například postavy Adama i Jarka. Dějový kontext bývá ale v básni maximálně oslabený. Čtenáři je nabízena perspektiva, z níž má možnost zachytit jen malý útržek děje bez znalosti kontextu, a tím se situace hrdinů mění na básnický obraz s obecnější platností, poskytující pak čtenáři i větší svobodu vlastní konkretizace. Básník se snaží

tajemství neporušit, ostatně, jak říká ve své autorské předmluvě, jemu samotnému je tajemství lidského jednání a jeho motivace pramenem estetického zážitku. Lyrický subjekt je proto ve stejné výchozí situaci jako čtenář. Typickými situacemi jsou tu okamžiky, kdy se věci vymykají chápání, kdy lidská vůle začíná být bezmocná, ale taky možná nedůležitá. Subjekt básně často nechápe a nerozumí, i když je sám hlavním aktérem evokované situace (např. v citované básni *Alky*). Tajemství však nemusí představovat jen zdroj fascinace, ale také zdroj osobní bolesti. A tak přestože se autor vzdává interpretace, některé situace si vynucují soucit a pokus o navázání rozhovoru či pomoc. Tak se v noční tramvaji pokouší žena domluvit s chlapcem, který působí ztraceně, i když vedle něj klimbají jeho rodiče. A zpráva o sebevraždě, kterou oběšením vykoná polská školačka, vyvolá dokonce i (jinak u Hrušky poměrně vzácné) patetické deklarativní gesto: „*Nemohu se tam dostat / přes další přicházející zprávy, / abych ji objal v kolenou. / A / malinko pozdvihnul.*“ (51) Tady o sobě lyrický subjekt dává výrazně vědět. Spíše se však stahuje do pozadí a místy se hranice jeho identity rozostřují. V závěru básně *Den* zazní výkřik „*a kdyby někdo sáhnul na moje děcka / zabiju*“ (46). Kdo to vykřikl? Z povzdálí pozorovaný cizí opilec nebo subjekt, který se při pití vodky ztrácí sám sobě?

Někdy autorská stylizace připomíná pozici cestovatele v cizí zemi. A je lhostejné, kde se zrovna pohybuje. Zcela konkrétně sice bývají v básních uváděny některé ostravské lokality (sídlíště Kamenec, čtvrtě Zábřeh, Mariánské Hory), toto prostředí je však ve sbírce často opouštěno častými narážkami na motiv putování. Je ale jedno, zda jde o prostor vlastního bytu, nebo kterýkoli jiný. Hruškova kuchyň, zdůrazňovaná tolik u předchozích sbírek, nepředstavuje v pravém slova smyslu protiklad vlakových kupé, hotelových pokojů, nočních trajektů či benzinových pump. Kuchyň a prostředí domova tu nebývá místem pohody, jistoty, bezpečí, ale naopak místem tajemným, znepokojujícím. Vždyť i rodinné společenství je kvůli proměnám svých členů neudržitelné: „*Chlapcům plápolají košile / jak ujíždějí touze dospělých / nadělat z nich / smysl života.*“ (43) Právě snaha některých postav ujmout se před dětmi role dospělého nejvíce demaskuje jakousi obecnou nejistotu. Naopak zase kabiny dopravních prostředků či hotelová ubytování coby prostory náhlé vynucené intimity vytvářejí jakýsi podobně vratký domov: „*volala jsi na mne cenu / pokoje pro dva / [...] Berlín Krakov Terst všechno / bylo za náma / nikdy jsem neviděl / tak úzký pokoj / když jsme se chtěli otočit / museli jsme se obejmut.*“ (18)

Pro působivost příběhu hraje důležitou roli formální stránka básně. Verš je často spíše kratší, někdy opomíjející interpunkci. Tím se evokovaná situace zaostřuje na drobné úlomky, které by v delším verši mohly být přehlédnuty. Například v básni *Na okraji* krátké verše třídí vjemy zprostředkovatele, který téměř v roli archeologa z nálezu rekonstruuje momentálně zaniklý život periferie: „*Zahradní chatky, / bažantnice a rybářské boudy, / autobusové čekárny, / všechny ty banálně podepřené střechy / flikované plechem. [...] Někdo tu u štěrkovny dělal jakýsi vor.*“ (58) Tříšť z detailů zahradnické

kolonie přerůstá v obraz kulturního světa před tušeným zánikem, nebo možná už po něm. Ještě než v souvislosti s hospodářskou krizí a některými magickými daty vypukla v médiích vlna módní apokalyptičnosti, přinesla Hruškova sbírka opět připomenutí pomíjivosti civilizace. I uprostřed zalidněného prostoru se objevují předměty, které už ztratily svůj původní smysl a jaksi předčasně se staly vykopávkami, nad jejichž smyslem se musí dumat: „*Tolik zimních bot ve vietnamské tržnici / až to vysiluje / přespříliš bot i na velké severní město.*“ (31) Někdy subjekt přímo veden touhou po tajemství hledá alternativu k momentálně obývanému světu. Svět nedalekých hor, kam se odskaňuje „*na otočku*“, představuje osvobození od civilizace, od města, „*kde je všechno tak domluvené*“ (20). Civilizace, která si hraje na spořádanou klec (*K horám, Planika*), se ukazuje vratká a jejím obrazem prosvítá návrat divočiny (*Oheň*). K relativizaci civilizačního obalu přispívají i motivy Marsu a Saturnova měsíce Titanu: „*Mars je velmi blízko / nelze vyloučit / kryptoendolitotrofní mikroorganismy / tam pod kameny / někdo u pumpy má narozeniny / igelitová taška / střídavě se zvedají hlavy / nelze vyloučit / že skvrny na některých kamenech / znamenají život.*“ (34) Dva prostory – zdánlivě známý a neznámý – se prolínají. Především se však v člověkem nedotčené přírodě objevuje začátek nového života. Ve chvíli, kdy je lyrický subjekt jako člověk ignorován světem přírody, zažívá zároveň další ze svých zření, vizi nového začátku světa: „*a hrozivé bílé světlo odpoledne / jak po dokončení světa / Potom našla / prvního ryzce / [...] Stáli / v dokončeném světě / sežehnutí oranžovým nadbytkem / podzemních ryzců.*“ (21) Být ignorován světem přináší zrovna tak nepříjemné pocity znejistění, jako pocity úlevy.

Petr Hruška podobně jako Jan Balabán vychází z ostravských reálií, oběma autorům se ovšem už v debutech podařilo překročit úzce regionální omezení. Hruškova tematizace Ostravy z obvyklých motivů zahrnuje především hrubé pijáctví, jinak tu město ztrácí své regionální významy. Spíše se stává obrazem celé civilizace, která naráží na své meze. Surovost prostředí propojuje s jiným typem patosu, než bývalo v regionální literatuře obvyklé – nevychází z města samotného (kupř. z města hrdinské práce), ale spíše se objevuje v motivech, které atmosféře města vzdorují. Petr Hruška, svým občanským povoláním literární historik, se v básnické tvorbě neprojevuje jako „poeta doctus“ a svou literární erudici nedává okázale najevo. Jeho texty ale pochopitelně aktualizují řadu básnických postupů z široké tradice světové poezie. Úzké propojení osobního pocitu lyrického hrdiny s přírodním motivem (báseň *Alky*) upomene například na klasickou čínskou a japonskou lyriku. Touha najít „*mezi papundekly a vodami města*“ (64) kež zahlédnutý v knize přírodopisu může být analogická důležitosti přírodních motivů třeba u Ivana Martina Jirouse nebo vůbec v takzvané vězeňské poezii (Hruškovo město je přece také svého druhu vězením). Především však básníkovy texty mají blízko k americké moderně či v domácí literatuře ke Skupině 42. Adamovy příběhy jakoby svým původem odkazovaly až k *Spoonriverské antologii* (1924) Edgara Lee Masterse. Některé pasáže z Chalupeckého manifestu *Svět, v němž žijeme* (1940) by mohly vystihovat i Hruškův poetický

záměr: „*Nejste-li pomocníky, alespoň svědky jste. Tam od vás někde se ozývá odvaha, na níž se bude musit lidské dílo asi dohodnout: odvaha být a nerozumět, neboť toto jest právě život.*“¹⁴³ Mezi Hruškovi generačně blízkými básníky najdeme částečný průnik s jeho poetikou – například využití rodinných motivů k obecně existenciální výpovědi u Pavla Kolmačky a Petra Halmaye nebo strohé zachycení jakoby samovypovídajícího přírodního či lidského výjevu u Jaroslava Žily.

Ukázka

OHEŇ

Strašlivý nůž,
že by medvěda zabil.
Polévka rezavá jak čtyřcet let.
Vlhké sirky v pracovní rukavici.
Žebrota klestí z listnáčů.

Všechno to vypadá dramaticky
a je to přitom pár stovek metrů
od garáží.
Člověk,
zdálky jednoduchý jak na jeskynní malbě,
stojí tu, kurvuje,
shýbá se a narovnává.

Remíz se chvíli zapomněl
v okounění,
ale už taky táhne odpolednem pryč.
Nic se nerozhodlo.
Jako něžný plevel
roste tu bledý oheň,
nakonec rozdělaný
uprostřed pracovního týdne
pár stovek metrů za garážemi.
(62)

Vydání

Auta vjíždějí do lodí, Host, Brno 2007.

¹⁴³ Chalupecký, Jindřich: „*Svět, v němž žijeme*“, in: Pešat, Zdeněk – Petrová, Eva (eds.): *Skupina 42*, Brno 2000, s. 84.

Ceny

Cena Jana Skácela, 2008.

Překlady

Německy (2008): *Jarek anrufen*, (výběr ze sbírky), přel. Reiner Kunze, Edition Toni Pongratz, Hauenberg.

Reflexe

Při četbě nové básnické sbírky Petra Hrušky ihned zaujme, kolik v ní přibylo pohybu: „*vít bere slova / tráva u plotu běží pryč chlápek [...] gestikuluje něco o životnosti / vlasy ukazují každou chvíli jinak*“ – čtete v básni *Opel*. Všechno někam letí, ubíhá, svědivě se rozbíhá, sype se písek světla, hlasů, písek ženiny ruky. Všecko ožívá: tlupy stromů se poflakují, tiráky hlukem připomínají hladovou zvěř.

Jonáš Hájek: „Nová důležitost rozlišovaného světa“, *Souvislosti* 2008, č. 1, s. 221.

A jedním z důležitých témat, která procházejí celou Hruškovou tvorbou a znova se ozývají i v poslední sbírce, je právě tělo. Ale je to najednou tělo jako torzo, jako synekdocha. Tak v básni *Kšiltovky* čtete působivý odlesk zbídačeného světa, který se vykloubil, světa, ve kterém ubývá prostoru pro lidské rozumění. Ale toto vše se dozvídáme skrze dva zdánlivě nepatrné obrazy – nejprve jsou to hlavy rodičů v kšiltovkách, které tlučou o noční okna tramvaje – ne o tramvajová okna v noci, ani noční tramvajová okna, ale noční okna tramvaje – ta okna už jako by nepatřila do tohoto obrazu, stávají se jakýmsi průhledem, dovnitř, do těla toho druhého. A potom se znova vrací tělo ve své fyzičnosti – znova se tu vrací rodičovské hlavy, ale tentokrát – už ne jako motivy, jako položky uvnitř světa básně, ale jako strašlivé metafory našeho odcizování. Hlavy jako fantómy zbídačeného, protože neprožívaného života, fantomy zbídačeného, protože nevzrušujícího těla – ze všech těch teplých lidských vůní, kontaktů a pohledů zůstávají jakési odtržené, tupě dopadající hlavy.

Jakub Chrobák: „Komplikace s hledáním těla. Nad poezií Petra Hrušky a jejím kritickým přijetím“, in: Matusiaková, A. – Gwóźdź-Szewczenková, I. – Kochová, M. – Komisaruková, J. – Rysiczová, J. – Ursulenková, A. (red.): *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich* 9, Wrocław 2011, s. 810–811.

V básních Petra Hrušky často dochází k repetici lehce pozměněného počátečního verše znova na konci básně. Během několika veršů dojde k vystřídání několika perspektiv, k nasvícení tématu z různých stran a ve chvíli, kdy básník variuje počáteční verš na konci, dává podnět k tomu, aby čtenář nastolenou situaci z básně už vnímal jako změněnou, pootočenou. Jinými slovy: Podstata Hruškových básní, krom asketičnosti výrazu, je pro mě právě v nepatrné a mnohdy obtížně postřehnutelné „změně osvětlení“, která během básně nastane.

Jakub Řehák: „Změna osvětlení“, *Tvar* 2008, č. 2, s. 2.

I Hruškova nová sbírka se skládá z drobných zázračných epifanií, avšak nestojí na nich a nepadá s nimi. Mnohem důležitěji tu básník průběžně odhaluje dva světy, připouští je k sobě, ať se perou. Jeden je svět již „dokončený“, a už tím dokonalý, zázračný a bájný svět našich tichých všedních prozření, svět, k němuž není co přidat, ani naši lásku a něhu ne: už v něm jsou. Druhý je svět cizí, řvoucí, nařvaný, hamižný, beztvaře přetékající, avšak dál se plnící břemenem sebe sama. Z něj lze ubírat – právě jen naši něhu a lásku, jež mu nepatří. Tyto dva světy se podivně zadírají jeden do druhého, přežívají v sobě jeden druhému navzdory, přestože by se logicky měly vylučovat. Ale podobná aritmetika básníka nezajímá. Jako by tentokrát nechtěl znovu křehce vyvažovat svět skrytý za světem, odhalovat to „zázračnější“ kdesi za děravostí pustého nezázračna. Teď jsou tu dva světy ponechány ve své nesouměrnosti, ve svém vzájemném „*neutuchajícím provizoriu*“.

Jan Štolba: „Trajekt“, *Host* 2008, č. 2, s. 23.

Kdyby pro básníka byl aspoň nějaký svatý nebo jakýsi pánbů, hned by měl kam to své břímě na chvíli položit. Není. Nebyl a nebude. Těžká hodina přišla na básníka a trvat bude asi dost dlouho. Z bezmoci a vědomí nemožnosti dělat věci jinak a dál, než jak jsou, by se mohl časem otevřít asi nejhlubinnější existenciální prostor, který jsme v české poezii za posledních 15 let vůbec měli. Hruška k němu má vykročeno jako nikdy předtím, a i když je jeho sbírka poskládaná všelijak neskladně a trčí z ní tu a tam ještě odkazy dozadu k teplíčku zabydlených místnůstek, zdá se, že skrze bezmoc začíná propadat do prostoru tak úzkostného, až v něm přestanou platit všechny věci.

Michal Jareš: „Bezmocnost“, *Tvar* 2008, č. 2, s. 2.

Slovo autora

Hloubky oceánů i vesmírné prostory jsou pro mne dostupné jen nepřímo... Něco z jejich podstaty se však může *zpřítomnit* právě intenzivním prožitím a konfrontací s tím, co nás obklopuje.

Ve chvíli, kdy se ke mně dostane vzrušující informace, že na měsíci Titanu je divoké metanové moře, jako by mě to najednou o to víc uvrhlo do přítomnosti tady a teď. Jsem jenom s tou podivnou informací, kterou nemůžu k ničemu praktickému použít, protože co já s Titanovým mořem – tam se asi nikdy nebudu ani plavit, ani stát na břehu. Jsem ale vystaven jeho existenci, a teď dostat ji do sebe, zapracovat do svého života, vyrovnat se s ní, v tom je něco úchvatného. Najednou vás to vrátí zpátky přímo doprostřed vašeho obýváku, který jako by byl jinak ostrý od chvíle, kdy jste se dozvěděli o tak šíleně vzdálené a nepotřebné věci, jako je metanové moře Saturnova měsíce. Pocítíte, že všechno je pořád tady, i Titanova moře jsou tu s námi. A když si je uvědomíme, je to pro nás úžasný náraz skutečností. V tu chvíli třeba i důvod k básni.

„Fascinuje mě podivná vystrčenost zátylku do světa“
(rozhovor vedl Petr Šrámek), *Souvislosti* 2007, č. 2, s. 94,
též in: Šrámek, P. a kol.: *Pod cizím nebem bloudili jsme spolu*, Praha 2009.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Chrobák, in: Matusiaková, A. – Gwóźdź-Szewczenková, I. – Kochová, M. – Komisaruková, J. – Rysiczová, J. – Ursulenkova, A. (red.): *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich* 9, Wrocław 2011, s. 805–811; J. Štolba, *Host* 2008, č. 2, s. 22–23.

RECENZE: J. Řehák, M. Jareš, *Tvar* 2008, č. 2; J. Hájek, *Souvislosti* 2008, č. 1; M. Lysoňková, *A2* 2009, č. 14; J. Hájek, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/22075/hruska-petr-auta-vjizdeji-do-lodi-komentar> [přístup 1. 2. 2008]; J. Havlíček, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/22633/hruska-petr-auta-vjizdeji-do-lodi> [přístup 19. 5. 2008]; D. Kaprálová, *iDnes.cz*, online: <http://kultura.idnes.cz/az-krajni-vykriky-zraleho-naftare-slov-petra-hrusky-f97-> [přístup 18. 7. 2008]; T. Čada, *H_Aluze*, online: <http://backup.h-aluze.cz/h-aluze/2008/08/nac-premyslet-jestli-venku-ci-uvnitř-vsude-je-hezky/index.html> [přístup 22. 8. 2008]; O. Horák, *Lidové noviny* 28. 2. 2008; R. Kopáč, M. Chocholetý, *Weles* 2008, č. 32–33.

Libor Magdoň

IVAN MARTIN JIROUS: OKUJE

(2007)



Už první samizdatově vydaná sbírka básní Ivana Martina Jirouse (1944–2011) známého pod přezdívkou Magor, která se jmenuje *Magorův ranní zpěv* (1975), ukazuje základní rozkmit, ve kterém se Jirousova poezie bude pohybovat – je jím barokní provázanost mezi tělesnými a tělesně prožívanými danostmi člověka na jedné straně a tajemným, neprohlédnutelným zázrakem božího stvoření na straně druhé. I když první sbírky se významově koncentrují spíše kolem prvního pólu a strhávají na sebe pozornost především pro svůj břitký vtip a odvážné vyděděnecké i bouřlivácké gesto, postupně sílí také motivy související s druhým pólem.

Akcent náboženský, nijak ale neobrušující existenciální brutalitu lidského údělu, se v koncentrované podobě projevuje v asi nejslavnější Jirousově sbírce, vydané nejprve v exilových nakladatelstvích, v *Magorových labutích písních* (1986), a to zejména tam, kde je Bůh se svým stvořitelským záměrem konfrontován s kvintesenčí zla, jak ji představují komunistické lágry: „Víš ty, Bože, vůbec o mně, / žes mě zavřel v tomhle domě? / Vzpomeneš si někdy na mě, / jak tu sedím v hnojné jámě? / Stvořils vavříny i oměj, / co z toho jsi schystal pro mě? / Odsoudils mě k marné slávě / nebo pojdu někde v slámě? // S kůží v ruce Bartoloměj / pokorně tě prosím, Pane: / Už mě nenech vězet marně / v Leviatanově tlamě.“¹⁴⁴ Zároveň s tím roste důraz na lidskou odpovědnost a roli člověka v tomto světě, s jeho pólem tragickým i komickým, sakrálním i profánním, milostným duchovně i bouřlivě tělesně. Vrcholem tvorby po roce 1989 se nadlouho zdála být *Magorova vanitas* (1999).

Okuje (vydané pod jménem Ivan Magor Jirous) znamenají v jistém smyslu dovršení Jirousovy dosavadní básnické tvorby a zároveň vykročení novým směrem, které se stvrdilo v následující sbírce *Rok krysy* (2008). Důsledné básnické „já“, známé už z předchozích textů, „já“ autenticky svědčící o sobě a ručící za své slovo, je tu konfrontováno se základními lidskými danostmi. Ústředním tématem *Okují* je smrt a především vědomí smrtelnosti, prociťované v souvislosti s vlastní existencí a odloučením od těch druhých, odešlých z tohoto světa. Báseň s incipitem *Nechci už psát*

¹⁴⁴ Jirous, Ivan Martin: *Magorova summa*, Praha 1997, s. 321.

nekrology (14–15) dedikovaná Zdeňku Urbánkovi je složena ze dvou rovin: v jedné je cítit uhrančivá vůle vzdorovat smrti, druhou pak představuje strašlivý smrtný seznam. Obě polohy se v textu střídají, začíná se poněkud hurónským gestem, odmítajícím existenci pouze podřizovat faktu všudypřítomné smrti: „*Nechci už psát nekrology / nebudu psát už nekrology vždyť / život není tak dlouhý / abych všechny stihnul jsem / napsat*“. Tady si ještě subjekt ulevuje, také využitím okřídleného spojení „*život není tak dlouhý*“, pak ale přichází první zdrcující výčet: „*Napsal jsem nekrolog / Dobrovi Zborníkovi / Mejlovi / Marcele Mašině / Neprašovi a na pohřbu mluvil / jsem Kubovi Němcovi / rakev s Kukalem uvnitř pomáhal / jsem nést nesl jsem / a tolik dalších umřelo / Alice Číhalová / Irena Gerová*.“ Tady se začíná zadržávat syntax, v *Okujích* rozvolněná i díky absenci interpunkčních znamének, a dostává se do vratkého nesouladu s členěním veršovým. Jako bychom slyšeli přerývaný dech, ve kterém se výčet slévá do velikého, nenaplnitelného prázdna. Následuje další zdánlivý „oddech“, fakt smrti a především pohřbu (pro křesťana velice podstatný) je prosvětlen málem anekdotou, vyvěrající z privátního zážitku: „*Na pohřbu / Josky Hiršala / řekl jsem kdyby teď sem někdo / bombu hodil / kulturní elita našeho národa / by zahynula*.“ Pak přichází opět připomenutí seznamu mrtvých a poprvé také zmínka o Bohu: „*Nechci vás strašit / umírají další / i moje sestra Zorka je už na / pravdě Boží*.“ Až nyní přichází závěr, ve kterém do světa smrtelného prorůstá svět jiný. Nikoli ovšem zřetelně jako rozhršení, zůstáváme spoutáni daností smrti bez zjevné naděje: „*Nechci se ani podívat z okna / třeba za ním není nic nebo tam / jemně mží*.“ (15) „*Nechci už psát nekrology, nechci vás strašit, nechci se ani podívat z okna*“ – nejprve jde o odmítnutí téměř rouhavé (napsat nekrolog není méně než poskytnutí poslední služby), v závěru pak už jen tiše úzkostné (smrt přišla až k oknům mých nejbližších, tedy i k oknům mým).

Podobně jsou smrt a odcházení přítomny v básni *Za Natalii Schettnerovou*, která jakoby předchozí báseň doplňovala o další nekrolog (těch je ostatně ve sbírce víc). Prostý obraz, klasický hospodský výjev či momentka, v níž sedící a upíjející žena už ví o blížící se smrti, je obrácena „jinam“. Text je vypjatý zvukově, dominující je samohláska „i“ (evokující úsečné, ostré zakvílení) a souhláska „j“ zaznívající jako úzkostné zajíknutí: „*A u Bulinů / uviděl jsem / Natašku něžně a pomalu / slivovici upíjející / opatrně pije ji / neboť ví že z panáka jejího / vůně tújí hřbitovních // line se*.“ (18) *Okuje* jsou vlastně sbírkou bilanční. Není to jen smrt, co tu vrhá svůj dominantní stín, je zde přítomna též chvíle ohlédnutí a ohledávání. Tragické polohy jsou zintimňovány i zduchovňovány. Motiv pánve, na níž nic nezůstane, výjev z hospodského prostředí, konotující ale také erotické obrazy, náhle báseň kotví v důvěrném, protože prožitým okamžiku: „*Hospoda Pod komínem / bůček posypaný kmínem / má lásko / což z pánve vylízané / nezůstane už nic // nevím / z jasanů opadává listí / z javorů taky / hodinky dělají / tiky tiky // Už nikdy nechci mít / s tebou noc společnou / ležet nebudeme v / podzimmím listí / v listí podzimmím // Veverky / houby / houby a / veverky // Tolik lásky / a tolik nenávisť / ze stromů listí sviští / veverky okusují / oříšky // A přesto*.“ (12)

Na této básni je zřetelně vidět Jirousova typická práce s veršem i rýmem. Rým a asonance patřily dříve k základním stavebním postupům jeho poezie, ale s postupem času (v *Okujích* nabývá tato tendence vrcholu) je jejich rozmístění v textu omezeno tak, že dominuje rým epizodický, střídavý rým bývá často umístěn v pointách nebo obecně v závěrech básní, asonance se často zakládají na shodách především slovesných tvarů; úlohu rýmu a asonance přebírá epifora. Stále důsledněji také dochází k motivickému propojování či spojování – na jedné straně je tu kraj se svým podzemním pohasináním, na straně druhé nachýlený čas lidský i s hrozbou odcizování.

Jednu ze základních linií *Okují* tvoří básně, které se věnují zásadnímu tématu: lásce ve všech jejích podobách. Je to láska v krajních chvílích, ve chvílích zvláštního duševního vypětí, kdy se lidské osudy lámou. Jirous touží navždy zpřítomnit a tím jako definitivní kříž také přijmout tyto chvíle. Někdy je to až zběsilé třesení tím druhým, které paradoxně končí v jakémsi procesu tuhnutí citové lávy – ta tu sice jako struska či peří zůstává, ovšem zároveň zakrývá živost prvotního výbuchu: „*Miláčku / vzpamatuj se // Vzpamatuj se / chci tě // Vysypané vychladlé peří / poránu z peřin vysypané vychladlé peří.*“ (13) Z ukázky je patrný typický rys, který jde s Jirousovou poezií de facto od jejich počátků – opakování slov i celých veršů stupňující naléhavost a dodávající textu až modlitební úpěnlivost. V jiném případě láska nabývá své důsažné síly až ex post, teprve tam, kde je vše ochromeno mrazivým odcizením a konečností: „*Teprve tehdy / když zůstali jsme sami / pocítili jsme / jak jsme osamělí // A v háji / zpíval nám pušník / zpíval nám píseň těchto slov: // Já vím že mne opustíš / Já vím že opustíš ty mne // Miláčku můj, ach, vidíš snad / aspoň / jak břečtan po kmeni se vine?*“ (14)

Svět *Okují* je zabydlen deminutivy, spojenými zejména s přírodními motivy – těmi nejdrobnějšími, jako jsou pavouci, mouchy, mimózy či prosté podzemní listí. Lyrický subjekt neustále ví o těch druhých, laskavě se k nim sklání. Pořád žijeme v nějakých komunitách, v úzkém sepětí s ptáky, zvířaty, rostlinami i lidmi. Autor se obrací ve svých promluvách k blízkým osobám, velmi často označovaným svými celými jmény, ale také tak k lidskému společenství jako takovému – jen ona dřívější hlasitost se značně ztišila. Ocitáme se v lidském privatissimu, kde je prokletí i štěstí nějak blíž. Osobní vzpomínka je tu najednou, jako v básni *Veltrusy*, postavena do samého středu, ze kterého lze obmyslet svůj život. Žádná chlácholivá sentimentalita milostných ztrát, prostá, přímá sebeobžaloba, ukrytá v epickém jádru básně – v obrazu muže opouštějícího ženu s kyticí v ruce a spěchajícího k jiné, podruhé pak v detailu vzdouvajících se peřin. A přece se k této bolestné situaci obrácíme jako k tomu, co – ve srovnání s dneškem – s náhlou rozhodností platí: „*V tom pavilonu / kde přes noc jsme byli / ráno / yucca filamentosa / a bělotrn kulatohlavý // S kyticí vzdaloval jsem se od tebe / k jiné / s níž nikdy nemiloval jsem se / s níž nikdy peřiny společně / se nevzdouvaly // V mokřinách parku / tlely kmeny / stromů // Budu už psát / jen o vzpomínkách / co nyní žiju / nestojí za to / abych o tom psal / natož vzpomínal.*“ (38) Jiným příkladem toho, jak se z konkrétní situace rodí obecný postoj k životu a tvorbě,

je báseň *Pokus se milovat znovu*, která celá jakoby stojí na jediném slově, na souloví. Gesto lásky je tu ozkušováno několikerým opakováním, jednak epiforickým, kdy se obraz květiny jakoby promítá do naší představivosti a v tomto těžkavém stínu se rozplývají iluze zceleného, „zahojeného“ a vyrovnaného života. Ale jsou tu také opakování anaforická, která v sobě nesou apel, naléhavou výzvu. Ve výsledku vnímáme člověka obnaženého v jeho rozjitřené potřebě zabydlet, zaplnit prostor kolem sebe, člověka zmítajícího se napospas mezi možnou blízkostí a prokletím osamělosti. Takto se rodí základní imperativy celé Jirousovy tvorby: citové napření (v závěrečné výzvě) a citová tápavost (zde v motivu tápavě trčících rukou): „*Pokus se milovat znovu / tu která v chvějícím se stínu / mimóz / třese se že nic neděje se už / že nic se neudá / že chudá zůstane a sama / s rukama trčícíma do / chvějivého stínu mimóz // Přesto pokus se milovat ji znova / v chvějivém stínu mimóz // Chci od tebe tolik? / chci od tebe tolik? // Chci od tebe všechno / v chvějícím se stínu mimóz.*“ (39)

Stejně jako tyto úzkostné apely lásky jsou typické obrazy, v nichž je barokně všudypřítomný motiv Boha, ruku v ruce s všudypřítomností ztrát a odcházení. Dokladem může být báseň *Immaculata*, která prozrazuje mimo jiné Jirousovo kunsthistorické vzdělání. Tradiční ikonografický obraz Panny Marie je tu vylíčen výtvarně, se svými detaily (had, svatozář, salamandři), a zároveň je důsledně přichýlen k profánní skutečnosti – vsazen do hospody, do tohoto času; ovšem oproti barokní jistotě rozdíl mezi nicotným lidským „já“ a velikým božským „On“ tady zůstává spíš nejistota a zlomek naděje vykupovaný trvalým utrpením. Obraz Bohorodičky je vzdálen kamsi do tajemného světa za slzou, o kterém můžeme už pouze věřit, že se nás týká. Není to tedy jen prostý protiklad sakrálního a profánního, hostinská se tu skutečně stává *Immaculata*, je to přízračně horoucí vyznání víry: „*Z kamen šlehal oheň / paní v červené zástěře / motala okolo se // Au! / zavyl jsem jako vlkodlak / cožpak něco normálního / můžu uvídnout / už jenom v hospodě? // [...] Olízaly ji plameny svatozáře / ovanul ji kouř z huby hada // Nepopsatelná / neporovnatelná zašlapávala jedovaté zuby / do prachu země // Salamandři se milovali / v náruči ohně // To co se stalo / v jiném čase / zmizelo zas / tam / kam slza skane.*“ (24–25) Podobně připomínka krále Davida, jeho žal a dívka ocucávající žalud v básni s incipitem *Vždyť přece* nebo rytmicky střídáný motiv andělů a králíků v básni *Ty*, to všecko jakoby připomínalo zjitřenou, divokou a tělesnou barokní zbožnost. Té se občas podřizuje i jinak mluvní, intonačně organizovaný Jirousův verš. Tak je tomu ve vyznání, které se aluzivně váže na Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Přísný daktylský rytmus vydrží jen první dvojverší, pak se verš zadrhne, jednoslabičná slova jej rytmicky rozpohybují, zůstává jen ustálený počet slabik a sestupný ráz veršů. Závěrečné dvojverší má blízko k ironii i patosu, atakujíc na jedné straně katolickou tradici s její liturgií, na druhé straně morální vlažnost „bez vyznání“: „*Srdce své ukryl jsem / do cysty // Srdce své pře nimi / jsem schoval // City své před nimi / jsem schoval // Však teď jsem si jistý / i před vámi jsem / srdce své schoval // Někde v dáli za mnou / samozřejmě zní chorál.*“ (47)

V *Okujích* se velice výrazně ozývá ještě jedna závažná poloha, opět přítomná v celé Jirousově tvorbě, tady však silně zostřená – reflexe samotného psaní. V žádné jiné sbírce nenajdeme tolik doslovného tázání po smyslu psaní, po tom, co je či má být tématem básní, co je, či není úkolem básníka. Ostatně je celá sbírka rámována dnes již proslulým obrazem: „*Tam jsem to uviděl když zved jsem víka: / účtenky s mými básněmi / zasypané lógreem vajglama a vším / svinstvem hospody / vším svinstvem světa / [...] Zved se mi žaludek // Ne řekl jsem / v tom hrabat se nebudu / napíšu si jiný.*“ (10–11) a končí vyznáním: „*Řekl M. M. v Pokladu pokorných: / cokoli kdy bylo napsáno / trvá kdesi v čase / a věčnosti / nezávisle na fyzickém zachování // Snad tedy na tom / co jsem nenapsal nezáleží / ani.*“ (48) To není jen fanfarónské gesto undergroundového barda nebo výraz křesťanského prozření, to je trýznivý průzkum základů, na kterých založil Ivan Martin Magor Jirous svou existenci. Detailně a ve zřetelných konturách zopakovaná hrůza zjištění: i když vlastně nevím, jestli to celé k něčemu je či bylo, nemohu jinak.

V horečnatých chvílích samoty a až mystických okamžicích prozření, kdy se svět zjevuje zřejměji, přesněji a konkrétněji, tehdy se zklidňuje i verš, nabývá pevnějších rytmických tvarů. Tady má Jirousova poezie nejbliže (minimálně od *Labutích písní*) ke svému trvale přítomnému duchovnímu podloží, katolicismu barokního ražení, ve kterém je Bůh všudypřítomný v obraze svého stvořitelského díla. Všechna ta zvířátka, rostliny, krajina, světlo, stín i tma, smrt stejně jako osamění, to vše je Božím dílem, které se Magor Jirous snaží přijmout. Ubylo onoho dříve typického rouhavého pření, s Bohem se sice stále vede hovor, ale najednou spíše pokorně zklidněný.

Okuje jsou sbírkou bilanční, ve které lze poprvé zřetelně cítit, že život se naklonil ke svému závěru. A přestože Bůh je tu neotřesitelnou jistotou, zůstává stále stejně neproniknutelný, jako stálá otázka, neboť jeho záměry se nijak uspokojivě člověku nevyjevily. Pořád se tu ozývá výrazný lidský apel, velická výzva k životu bouřlivácky žitému, ne pouze básnický reflektovanému, čímž Jirous nadále trvá na jednom z rysů českého literárního undergroundu, jak jej v generačně starší podobě reprezentoval Egon Bondy. V textech je přítomen smysl pro syrovou realitu a její vulgární hovorovost, která upomíná na poezii Jiřího Koláře a stejně *Okuje* nabízejí až barokní vyznání zbožnosti v propojení duchovního vzepětí a tělesné radosti (spíše než rozkoše) i horečnatých stavů zachycujících vědomí marnosti a malosti lidského počínání. Ve zklidněných polohách, kdy jaksi intenzivněji, nebo spíš slyšitelněji zaznívají existenciální traumata (vědomí lidské smrtelnosti), vedou *Okuje* dialog s částí české spirituální poezie (Jakub Deml, Bohuslav Reynek). Ve verších se zpřítomňuje bezmoc i milost, které jsou rovnocenně obsažené v aktu lásky, a také naléhavá potřeba vědomí Božské existence, známá v české literatuře především z poválečné tvorby Jana Zahradníčka.

Český literární underground posledních desetiletí jakoby tu zároveň dostal svůj erb i epitaf. *Okujemi* Jirous ještě jednou prokázal, jakou pádnost obsahuje ostrá osobní poloha poezie, která bezprostředně vyrůstala z autentického zachycení autorova života.

Ukázka

Ty

Zorce Ságlové

Skla v oknech
slabá zprohýbaná
tvá tvář v okně
zprohýbaná

Na úsvitu tmy
tvé tváře v okně ptám se
jseš to ještě ty

Tvář stará
zprohýbaná
co jsem neviděl
okolo přeletěl anděl
králíčci chroustají zrní
chrostící kamínky pečlivě do obalů
larev svých
ukládají

A čejky zoufalé křičí

Uí! Uí! Uí!
(22)

Vydání

Okuje, Gallery, Praha 2007, dotisk 2008; 2. vydání, Torst, Praha 2008.

Adaptace

Magorovi ptáci a jiné příběhy, záznam autorských čtení doplněný o nahrávky ptáků a jiných, Guerilla records, Louny 2012.

Reflexe

Ale jak už řečeno, možná, že žádný klíč k Jirousově sbírce není třeba. Možná se v *Okujích* dveře nezamykají. Verše jsou totiž psány tak lidsky přímočaře, že k nim vskutku nelze nic moc přidávat. Básně řeknou vše, co potřebovaly, a další poznámky se zdají být zbytečné. Nadto sám autor zůstává rezervovaný k tomu, co řekl; neměl raději mlčet? I tady ale rozpoznáme něžnou dialektiku. Protože zároveň se skepsí k řečenému je nám jasné, že právě Magorovy texty,

o nichž dobře víme, že by je básník dokázal zarecitovat v intelektuálské kavárně i v zapadlé vesnické hospodě, jsou jako málokteré neseny touhou komunikovat, sdílet, otevřít se. Byť zase: otevřít se tu znamená učinit tak cudně, ztišeně, s odvráceným zrakem.

Jan Štolba: „Okuje Ivana Jirouse“, *A2* 2008, č. 12, s. 31.

Je zbytečné rozebírat význam a smysl hříchu v souvislosti s ostatním autorovým dílem. Je nabíledni, že je to poezie plná modlitby i rouhání, obětavé zbožnosti i hříchu. Dílo rozeklané mezi těmito dvěma póly s takovou intenzitou jejich zobrazení a znázornění je už jen z tohoto důvodu nepřehlédnutelné.

Igor Fic: „Smíření, ne smířlivost“, *Tvar* 2009, č. 7, s. 20.

„*Však teď jsem si jistý / i před vámi jsem / srdce své schoval,*“ píše Jirous. Básně v jeho poslední sbírce *Okuje* však manifestují pravý opak: v nich před námi leží Magorovo srdce zcela nepokrytě. A je to srdce překvapivě čisté, neopotřebované. Taková srdce mívají dospívající, proto jim (stejně jako Jirousovi) projde i patos a kýč. Jak si ho ale dokázal zachovat člověk po šedesátce, který prošel v životě snad skoro vším? „*Chci od tebe tolik? Chci od tebe tolik? Chci od tebe všechno...*“, odpovídá nám Magor v jedné z nejkrásnějších básní sbírky. Je o ženě, která „*třeše se že nic neděje se už / že se nic neudá / že chudá zůstane a sama / s rukama trčícíma do / chvějivého stínu mimózy*“. Tématem *Okují* je hlavně loučení. Jsou to zpěvy za mrtvé miláčky, minulost, která se vrací „*s vůní tújí hřbitovních*“. I láska je tu vždy nějak vztažena ke vzpomínkám.

Magdaléna Platzová: „Magorovo srdce“, *Respekt* 2008, č. 22, s. 48.

Jeho poezie se vyznačuje nebyvalou prostotou, s níž reflektuje každodennost. Pocit stárnutí i s ním spojený motiv smrti dává sbírce zvláštní ladění. V básních se opět setkáváme s ústředním prostorem hospody, v níž se mísí příběh se vzpomínkami. Básník vzpomíná na zemřelé přátele, ožívají mu zde příběhy a prožitky. [...] Jako by jazyk paralelně s životem meandroval, zpomaloval svůj tok a zdvojoval vyřčené do jakýchsi slepých ramen řeči.

Miroslav ChochoLATý: „V zajetí slov a stylizace“, *Host* 2008, č. 10, s. 68.

Slovo autora

Hleďte si tam, co chcete, pro mě to nemá žádný symbolický význam. Je to slovo [okuje], které se mi líbí, možná že tam podvědomě něco je, ale nevím co. Jmenuje se to podle jedné básně, kterou jsem napsal už dřív a pak ji vyhrabal v lejtrech. Říkám tomu „archlív“, chaos papírů, který se pokouším jednou za čas trochu uspořádat, což se mi obvykle nepodaří. [...] Co musí mít dobré básně? Hlavně rytmus. Myšlenka může být básni dokonce i na škodu. Báseň, pokud mám vůbec právo o tom mluvit, má vlastní zákonitosti. Nej přesněji to řekl francouzský básník Stéphane Mallarmé: básně se nepíše z pocitů, ale ze slov. Každá báseň by měla být jako stavba, kde všechno drží pohromadě.

„Jestli já jsem ještě nějaký rocker“ (rozhovor vedla Alice Horáčková),
Mladá fronta Dnes 7. 4. 2008, s. B6.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Havlíček, *iLiteratura.cz*, online: <http://iliteratura.cz/Clanek/22637/jirous-ivan-martin-okuje> [přístup 5. 4. 2013]; M. Platzová, *Respekt* 2008, č. 22; J. Štolba, *A2* 2008, č. 12; J. Zbořil, *A tempo revue*, online: http://www.atemporevue.cz/?go=recenze&det=080422-jirous_okuje&show=1 [přístup 13. 6. 2012]; M. Chocholatý, *Host* 2008, č. 10; J. Chrobák, *Aluze* 2008, č. 2; I. Fic, *Tvar* 2009, č. 7.

Jakub Chrobák

JAN ŠTOLBA: HŘEBENY

(2007)



Poetika básníka, prozaika a literárního kritika Jana Štolby (* 1957) se postupně obohacuje o nové postupy a perspektivy, jak je zjevné například v jeho druhé sbírce *Bez hnutí křídel* (1996). Starší básně v ní umístěné jsou především do veršů zachycenými situacemi, záznamy postřehů a pocitů chodce a pozorovatele; v další části sbírky, jež zahrnuje později vzniklé texty, se svět básně mění, objekty, které by dříve byly pouze registrovány, teď pomocí personifikace ožívají, motiv zrcadlení problematizuje pozorovatelovu perspektivu, prostorovou i časovou. K popisu Štolbovy básnické poetiky mohou být východiskem i jeho prózy. Autobiograficky laděný román

Město za (1997) a zvláště pak útlá novela *Provazochodcův sen* (1995) jsou navzdory vyhoceným a efektním dějovým zakončením v podstatě neepické prózy, postavené na výrazném úsilí poeticky vnímat všední svět. Jeho hrdina nebo lyrický subjekt se pohybuje ve světě, který má svůj původ v nejjednodušší realitě (i když se objevují i motivy exotické a cestovatelské), tato realita ale nečekaně ožívá (*Nic nemít*, 2001). Leccos abstraktního, optického nebo zvukového má ve Štolbově rozvinutém básnickém světě fyzickou tíhu. *Nic nemít* přidává i další nové téma – vztah otce a dětí pokračující až do znovuoobjevení dětského vnímání a dětské fascinaci zvuky a jazykovou hrou.

Pátá Štolbova básnická kniha *Hřebeny* (následující po sbírce *Den disk*, 2002) je nápadná už svou relativní rozsáhlostí: na bezmála 120 stranách zahrnuje 64 básní a umožňuje autorovi vystřídat široké spektrum motivů, tvůrčích postupů i nálad už dříve využitých. Daleko výraznější je v *Hřebenech* oživení naivistické hry s jazykem a využití dětské slovesnosti, především se však nově objevují básně, které deklarují inspiraci jinými díly, výtvarnými, literárními, hudebními a kinematografickými. Naivní stylizace a odkazy na cizí tvorbu napomáhají dojmu, že dílo nemá jediného lyrického mluvčího. K záměrně oslabené subjektivnosti napomáhá i projev u Štolby předtím nevídaný – příležitostně básně, jak dokládají některé podtituly (*Po 11. září 2001*, 86; *Povodeň 2002*, 121). Téma katastrofy však prostupuje celou knihou a výrazně napomáhá kompozici, která zde proti jiným autorovým sbírkám působí zřetelněji a promyšleněji.

Hřebeny otevírá motiv deště v odkazu na dětskou písničku Prší prší. Počátek jakoby signalizuje hravost, život motivů vytržených z obvyklé své existence. I samotný název

první básně o deseti částech *V kredenci anděl* naznačuje odlehčený tón, a tak jestliže se v textu mluví o „*události dobrodružné*“ (9), lze očekávat spíše nonsensové dobrodružství (např. rohožky zamilované do lijáku). Následně se ale emocionální ladění sbírky mění do vážnějšího a melancholičtějšího tónu. Označení prvního oddílu *Mizím vnitrozemím (básně od moře)* má svůj význam spíše jako couvání před mořem, které „*unavuje jako pískot / v uších*“ (27). Poprvé se tu přihlásí lyrický subjekt unavený cizotou a exotičností, s pocitem ztracenosti a hledáním „*svých nedočkavých ostrovů*“ (31).

Název druhé části *Příčesky* koresponduje s básněmi v ní zahrnutými: vyvolává podobný dojem torzovitosti. Jsou tu texty útržkovité, rezignující na jednoznačně formulované sdělení. Básník už na začátku relativizuje obvyklou představu prostoru. Vnímaná krajina se stylizací mění v pouhou dekoraci, jež nemá svou původní iluzivní sílu. Za tuto dekoraci už je jaksí vidět: „*krajina zadním vchodem povrzává.*“ (35) Svět o sobě dává vědět způsoby, které se vzpírají vizuálnímu popisu. Jedním z nich může být zvukovost a zvukomalebnost („*Přítomnost pastýře působkem slunce / do písku vtiskne / stín*“, 39) nebo třeba synestezie („*Vrůtky – / to úzké jméno*“, 47). Především se však básnická zpráva o světě mění v jakési mnohohlasí, stává se koláží. Možný lyrický subjekt se postupně vytrácí, případně slouží jen jako reproduktor. Oddíl zahrnuje dva texty s nástupním ostrůvkem v názvu. Refýž – místo dočasného setkávání a tedy jen nedořečených promluv. *Nástupní ostrůvek I.* ještě svádí k hledání nějaké ústřední tematické linie, snad hlasu lyrického hrdiny, který znovu a znovu připomíná sám sebe poukazem na těkání své mysli, na prostorovou a orientační nejistotu: „*Byl jsem tam a sem tam / zase nebyl.*“ (36) Tuto linii ale už zde přerušují jakoby nikomu nepatřící slovní fragmenty: obecně používaná spojení (*plovoucí podlahy, skleněný pilníček*) nebo citace odposlechnutých promluv („*...sem měla strach, aby na mě / neuhodila tma –*“, 37), které svou izolovaností mohou vyznívat absurdně, mohou ale také nabývat poetického půvabu, stávat se jakýmsi minimálními básněmi. V textu *Nástupní ostrůvek II* už jazyková a významová fragmentárnost zcela převládá, náznak jednotícího hlasu tu nenajdeme.

Ve druhém oddíle najdeme nejvíce básní, které svými podtituly odkazují k výtvarnému umění, k hudbě a filmu – i tak lyrický subjekt omezuje své postavení, ubírá na své výjimečnosti. Někdy je odkaz neúplný (např. poukazuje jen k bližší nespecifikované rytině německého barokního malíře Joachima von Sandrarta nebo nejmenované fotografii Václava Chocholy), jindy se inspirující dílo uvádí i s názvem. Míra inspirace je pravděpodobně různá. Text vycházející z avantgardního filmu Alexandra Hackenschmieda *Bezúčelná procházka* (1930) může zcela konkrétně využívat některé scény, například výskok z tramvaje, nebo narážet na dvojnický motiv a motiv zrcadlení („*I za okrajem obrazu / ta tvář bude zas tvář*“, 50). Kamera v Hackenschmiedově filmu ostatně odrazu v okně či na vodní hladině využívá velmi výrazně a musí tak konvenovat Štolbově oblíbené hře s perspektivou. Naopak narážka na Jarní vítr od Jaroslava Ježka může vycházet z jen velmi subjektivního prožitku skladby, která

se pak stává v básni samostatným symbolem: „*být člověkem jak naplocho / k vodě plachtící kámen // šťastný a ztracený / jak Ježkův Jarní vítr.*“ (43)

Titul třetí části, který je zároveň i titulem celé sbírky, těží z polysémie slova hřebeny. Hřebeny jsou tu zrovna tak jednoduchým nástrojem k česání jakož i horskými vrcholy. Odlišné významy vytvářejí sice kontrast něčeho důvěrně blízkého, všedního, „nízkého“ (hřeben na česání) s něčím vzdáleným, „svátečním“, velebně vysokým (vrchy hor). Obojí však může napomoci zážitku lidské blízkosti a důvěrnosti: společný výstup přátel na horský hřeben („*A přespali jsme na hřebeni*“, 65) i česání dcery („*rozčesat ti vlásky tu pohádkovou / hrůzu*“, 78). Teď o sobě lyrický subjekt dává vědět mnohem výrazněji, má obrysy konkrétního člověka s rodinnými a přátelskými vztahy. V porovnání s předchozími oddíly se tu překvapivě často usiluje o tradičněji pojatou intimní a jednoznačně srozumitelnou lyriku, o otcovská, milostná či přátelská vyznání („*jdeš mu dát rychlou rozespalou / pusy / a pak ho tam necháš v dusném pokoji / schouleného / a nepřikrytého stejně by se / odkopal*“, 56; „*Milenka ve snu štíhlá a vlahá voňavě známá*“, 80).

Charakter poslední, čtvrté části *Samá Praha* je určen pojmem impromptu (improvizace, spatra), opakujícím se v názvech textů. Ono impromptu jakoby vysvětlovalo uvolněnější, asociativnější a „nehotovější“ podobu básní, které se tak opět částečně vracejí ke dřívějšímu Štolbovu tvůrčímu postupu, autorem označovaném za spontánní městský kubismus: verš se prodlužuje, vstřebává a hromadí postřehy, mající evokovat atmosféru daného místa. Celý závěrečný oddíl lze chápat jako novou verzi pražského mýtu. Úvodní báseň naznačuje postapokalyptickou situaci („*do příští vojny / všechno zaroste křovím // a nevím už / k čemu bylo kolo [...] táto co byl oheň?*“, 83), teprve potom získává pražské „vnitrozemí“ tradičnější tvář. Je to Praha konkrétních čtvrtí, hospod s vikslajvantovými ubrusy a hracími automaty, kde vznešené je poníženo a uzemněno („*Anděl / zde pouze hokynářské jméno*“, 114). Je to ale i Praha magická: vnitrozemí je zároveň místo s otevřenými a do sebe zasunutými prostory: „*vracíš se ještě jednou / do podpalubí Lucerny snad se tu choulí další skrytá / krajina (kajuta) / máš rád ten svět uvnitř světa.*“ (84) Národní muzeum se svými depozitáři je synekdochou celého města, jehož „*kabinety, podzemní dvorany, vyhořelá kina*“ (109) představují zásobárnu exotičnosti a tajemnosti i důvěrné prostředí. Tady lyrický subjekt z básně *Sbohem a kel* může zažívat své soukromé objevy daleko od lidí: „*Vycpaná zvířata v sobě mají smutek jenž si nezaslouží být okukován dav.*“ (108) Zdánlivě nelogicky se objevuje i postava Ōtziho (přírodní lidská mumie z období neolitu nalezená v alpském ledovci). Ta by spolu s vycpaným slonem z Národního muzea mohla evokovat kurióznost dávných rudolfinských sbírek, především však obě zakonzervované bytosti ztělesňují cosi vzdorujícího změnám, vzpouru proti současnosti: „*[...] křehkým škrtem paže se / Ōtziho mumie brání celému světu / [...] otevřená okna jsou plavby nikam / nový kontinent je na dosah ale ty / radši zas umřeš / málem jako by ses nenarodil.*“ (119, 120) V některých impromptu se básně znovu mění v zdánlivě nezávaznější improvizace, aniž se však zbaví čehosi výstražného. Tak třeba hříčce v *Impromptu dům hrůzy* (118)

se opět objeví bezúčelná procházka, která ale přichází o svou bezúčelnost, hned následující verš začíná a zároveň končí spojkou „a“, která naznačuje pokračování, vyznívá však do prázdna a navazuje na ni jen neurčitá fráze: „(Snad by teď dokonce šlo / dořict i / b)“. Pak se rozbíhá jakoby asociativní hra s písmeny, která ale pokaždé končí naznačeným mementem: „*Dům hrůzy / čekající na den / D // [...] (Trasou C navždy / cepenět –)*.“ I ve čtvrtém oddílu se odbíhá od apokalyptického tématu, ale zmar je stále nějak přítomen. Už v názvu dalšího textu se objevuje téměř oxymoron: *Podzimní scherzo*. Scherzo – pojem pro spíše žertovnou, rozmarnou hudební skladbu je doplněn přívlastkem podzimní, který sugeruje náladu nostalgie a pomíjivosti.

Titulní básni posledního oddílu vrcholí celá sbírka a je ji možno vnímat jako efektní pointu (opět vybízející ke srovnání se stavbou Štolbových próz). Báseň *Samá Praha* má podtitul *Povodeň 2002* a znovu se s ní vrací apokalyptický motiv z úvodu. „*Voda špinavá jako ruka co právě rozhrabala hrob [...]*“ (121) při devastaci obnažila a na světlo vytáhla spoustu ukrytých věcí; snad tak vyzradila původní tajemství, ale zároveň obnovila cosi počátečního. Otevření hrobů (tak trochu v *Hřebenech* předjímaného už postavou Ůtziho) odpovídá tradiční představě soudného dne. Svět původní magičnosti byl možná dětsky přitažlivý, ale je také odmítnut jako „*džungle dětinsky perverzní*“ (122) a nyní je smeten. A řeka „*starší než můj strach*“ přináší katarzní prozření, že „*příště / už budem vědět co a jak [...] / připraveni na vše vším svatě zaskočení [...]*“ (128). Nástupní ostrůvek se v epilogu knížky znovu objevuje jako útočiště pro skupinu postav, které ze záhadného důvodu nejdou domů. Po výjevech povodňové zkázy působí opravdu jako ostrov, jako útočiště trosečníků.

Na začátku celé sbírky se čtenář v hravé podobě setkává s „*oceánem včerejším slušňákem*“, který, když vystoupí z břehů, předstírá „*skromně že ho zas šupem pošlou domů*“ (10). Je to mírná, polidštěná podoba živlu. Jeho síla je autorskou ironií sotva naznačena. Zároveň se však před mořem v úvodu utíká. Vltava na konci ztrácí svůj dosud pochopitelný rozměr a vedle znejistění vyvolává v mluvčím i pocity osobní uraženosti a je častována prvoplánovými metaforami („*krabatá shrbená hajzlbába sedřená jako máry / ospalá v líných zátočinách ale uprostřed / dravá jako kurva*“, 126). Složitá metaforika, roztržštěnost a mlhavost lyrického hlasu či střídání témat (často ovšem propojených), všechno je odsunuto právě intenzitou tématu povodní. Některé verše jsou v podstatě reportážního charakteru: „*Gumový člun sykl o asfalt / uprostřed přechodu pro pěší přirazil ke břehu / trosečníci vystupovat všichni se unaveně / smějou*“ (121); „*Výletní nafukovací kajak líně míjí zhaslý / uliční semafor Úplně neznámý suchozemec se mi / dlouze svěřuje zda zůstat další noc jestli má dost zásob*“ (125); „*tramvaje zdarma poslední šance / jak proklouznout na druhý břeh*.“ (126) A lyrický subjekt dříve mnohdy nerozpoznatelný se náhle stává i kolektivním mluvčím: „*Stržený mokrý sval moje řeka / co s ní / co s námi bude / Nebudem*.“ (126–127)

Sbírka *Hřebeny* při bohatství témat a motivů představuje souhrn pestrých pokusů s možnostmi poezie. Těká mezi různými inspiracemi a poetikami, mnohdy

zřetelně přiznávanými. V závěrečné části se objeví téměř metatextový poukaz na metodu: citace známého textu Reného Magritta „*Toto není dýmka*“ (87) napsaného pod obrázkem dýmky naznačuje nejen vnějškové přihlášení se k určitým principům surrealismu, ale je možno ji číst i jako zpochybnění obvyklých pojmových významů, což je vlastní celé moderní poezii. „Příběhy“ se zamilovanou rohožkou či cukřenkou připomenou dílo Ivana Wernische (ve světové literatuře popřípadě Jacquesa Préverta). Podobně jako členové Skupiny 42 a jejich vzory z angloamerické literatury využívá i Jan Štolba útržků hovorů k vytvoření textových koláží. Mini-příběhy o vztahu k synovi, dceři či otci zase upomínají na soukromá dramata v poezii Petra Hrušky, Petra Halmaye a dalších. Tematizací konkrétních míst a zároveň směřováním k zobecňující abstraktnosti či jakési snové mytičnosti má Štolbova poezie blízko k tvorbě Petra Krále, jeho poetice „*básně-události, syčené zážitky z procházek a spočívající v dramatizaci všedních fakt [...] básně z konkrétních zážitků, převáděných tu do jakýchsi magických šifer a formulí pro tajemství světa vůbec*“.¹⁴⁵ Tematizací Prahy a objevováním její magičnosti pak *Hřebeny* zapadají do širokého proudu zahrnujícího tvorbu Vítězslava Nezvala, Bohumila Hrabala, Michala Ajvaze a nejnověji třeba také Víta Janotu s jeho skladbou *Praha zničená deštěm* (2006), v níž se rovněž objevuje motiv pustošivých povodní. A svět Štolbovy obraznosti, svět plný živelných hybatelů vybízí ke srovnání s proměnlivým světem slovenské básnické skupiny Osamelí běžci, zvláště s poezií Ivana Štrpky a jeho oblíbenými motivy dun, vln a kaluží.

Ukázka

X X X

Na foto Václava Chocholy

Proč nejdou domů drží se jeden druhého
na nástupním ostrůvku v šeru před směnou
podupávají a dýchají si do pěstí na hlavě zimní
čepice a pomalu jdou ke dnu Proč nejdou domů
pod jemným kolísáním nebe Ještě tak plodovou
vodu zastření teplou srstí dřeva sametem
ohrad obstavení ale zároveň už nelítostně od všeho
odpižlávání skalpelem zatáčejících kolejí Proč
si to nerozmyslí Proč nepláčou Proč nejdou
domů

(129)

¹⁴⁵ Král, Petr: *Med zatáček*, Praha 1992, s. 5.

Vydání

Hřebeňy, H&H, Praha 2007.

Reflexe

Tematické a koncepční bohatství knihy by jistě samo o sobě nic neznamenalo, kdyby se nevtělilo do jedinečných nálezů, nestalo se objevným viděním a nezaměnitelnou hudbou. Pokud jde o tu, „zní“ Štolbova poslední kniha jako snad žádná předtím, její bohatá a důsledná orchestrace [...] je stejně motivická jako jazyková, zvuková realizace významů je také jejich součástí a podstatnou vrstvou – jak to příkladně ukazují báseň *Hra* a vibrace, jimiž v ní klíčové slovo „brána“ postupně rozdrní ozvěny příbuzných výrazů „podebrané“, „zabrané“, „zabránit“, „zedraná“, „zabraná“, až k závěrečnému „*Kde není pomoci jsou brány nebes / rozebrány*“. Vyznění jiného působivého textu, *K plavbě*, se opírá o významové obměny jediného slovesa – „*zůstávat*“ –, které tak v závěru básně vyvstane s novou silou, doslova nabitě mocným mnohovrstevným smyslem; některé verše jsou objevně čistě tvaroslovně nebo zvukově, jako „*rubáše / říčních den rubáše lněných zim medvědích / tem*“ (str. 22), kde první substantivum označuje „dna“ a třetí „tmy“ ... Básník, jenž je jak známo, i hráčem na tenor (zejména), v *Hřebeňech* také jako nikdy jazzuje, mimo jiné proto, že tu do svého výrazu vnesl novou ráznost a „hubatost, nadlehčenou místy až do perfidního popěvku („*čas vypršel / čas nese pytel mouky*“, str. 13).

Petr Král: „Význam Hřebeňů. Nad sbírkou Jana Štolby“, *Host* 2008, č. 6, s. 39.

Štolbovo psaní je přitahováno mnohými bludičkami; básník mezi nimi těká, přechází, povlává: svádí do jednoho textového koryta odkazy k literatuře beat generation (podobně jako právě půlstoletí starý Kerouakův román i Štolba, resp. jeho lyrický subjekt má svůj příbytek „*na cestě*“ – a v pohybu hledá existenciální vytržení, z nichž snová své básně), dále surrealismu (texty Hřebeňů mnohdy rovnají se chrlení, psaní takřka automatickému, jež pomijí zákony gramatiky i syntaxe; proti nim však stojí básně pečlivě rytmizované, dokonale pracující s prázdnou dobou, pauzou, jež trhá řeč) a také městského civilismu (některé Štolbovy básně se stávají „ústý“, která jen deklamují řeč druhých; rodinných blízkých i cizích lidí). Nakonec to do sebe vše podivuhodně přesně zapadá a propojuje se v dokonalý obraz: rychlý tok básnického textu, kolísajícího mezi úsečností a rozvítím, oscilace tvůrce mezi rozdílnými inspiracemi, motivický pohyb textového hrdiny napříč kontinenty, ze břehu moře na vrchol hory.

Radim Kopáč: „On najednou neměl, co by dodal“, *UNI (kulturní magazín)* 2008, č. 1, s. 27.

Kriticko-básnické (anebo básnicko-kritické) myšlení Jana Štolby je orientované na logos. Hovoří o vidění, které však nabízí v jednoduchém prvočtení. Vidění, spojené s tradičním konceptem autenticity, je nahlédnutím skutečnosti a jejím převedením do – sémanticky nabitě – básně. Štolba postuluje dualitu předtextového a textu, přičemž text je pouhým médiem. Vidění vylučuje určitý typ obrazu a v posledku gesto, neboť gesto více či méně směřuje k fikčnímu, do sebe se propadajícímu světu či jazyku odkazujícímu k sobě, překrývajícímu poznání a rozostřujícímu vidění. Text tedy není autonomní, neexistuje sám o sobě, ale vždy jakožto odkazující

mimo sebe, resp. *před* sebe. Jeho svébytnost autor označuje přílehlavým výrazem demiurgičnost: slovo nesmí být demiurgem světa – text nesmí být (s)tvořený. Jazyk nabývá estetickou funkci jen tehdy, má-li zároveň funkci pojmenovací a poznávací.

Michala Lysoňková: „Báseň jako ornament skutečnosti“, *A2* 2008, č. 4, s. 8.

Ve své poezii jako by ale Jan Štolba čerpal úplně z jiných zdrojů své osobnosti, nežli z těch, které se projevují v činnosti kritické. Zatímco kritik vášnivě klade na papír své hutné a inspirované sentence, jako básník je Štolba zdrženlivější, ne tak nápadný či výrazný. Básník Štolba se jeví být zaujatým chodcem, který ve svých básních nechává protékat nejrůznější impulsy: řetězce zvuků, zahlédnutá torza městské krajiny, letmo registrovaný šepot lidí, myšlenky vynořující se odkudsi z paměti a zase tam pozvolna mizící.

Básně z *Hřebenů* na mě působí velmi mluvně, přímo orálně – jako by byly určeny pro hlasitý přednes, byť vjemy zachycují jemně a strukturovaně.

Jakub Řehák: „Jsi jen náповědou okolnímu trvání“, *Tvar* 2008, č. 15, s. 21.

Slovo autora

Čím se vaše texty inspirují, odkud se rodí? Ve vašich básních zní nejen hudba, ale citujete také fotografie, filmy. Musí být na počátku nějaký objev, údiv?

Já bych rovnou řekl, že na začátku musí být srážka, zážeh, jímž je spuštěn řetězec vizí a obrazů. To vše prohnáno skrz slova a jejich tvárnou, asociativní energii. Výsledek vnímám jako slitinu, věc kujnou a tažnou, ustavičný pohyb v určitém momentu náhle zakalený do třeba ne ideálního, avšak definitivního tvaru. Mnohé z mých textů vznikají na ulici, jako pouliční film zachycující střípkovitý „děj“ kolem. V cizích městech jsem často psal na mapy, jediný smysluplný papír, který jsem měl po kapsách. Klíčem k odvíjení textu je první verš, pak vzniká vír, do něhož může být strženo vše, nápis na zdi, nahodilá asociace, vzpomínka, pohled stranou, sumarizující sentence anebo nějaký výkřik z hloubi. Jde o spontánní městský kubismus: věci se vynořují „zpoza rohu“ či zas za roh zahýbají, vrší se tu na sebe různě rozsekané úhly pohledu, věci vytržené z kontextu vplouvají do kontextů jiných, věcně se dialekticky proplétá s verbálním, jedno rodí druhé, jedno si s druhým pohrává. Do této skrumáže se pak zákonitě velne nějaké důležité osobní téma, podstatné rozpoložení psýchy. V poslední sbírce *Hřeben*y jsem ale, trochu tím městským kubismem unaven, zkusil i něco jiného a z některých textů mi vyšly jakési experimenty na půl cesty: sice zůstávám věrný reálné životní materii, naordinoval jsem si ale umělé formy, skrz něž chci věci uchopit. Třeba v básni *Vrůtky* jsem důsledně verš za veršem ‚parafrázoval‘ báseň Edwarda Thomase – s tím, že jsem na „kopyto“ jeho zážitek narazil svůj vlastní dávný zážitek. A co tu bylo „na počátku“, to je ve hvězdách: skrz nápad-hříčku se dostala ke slovu dávno zasutá, přitom na kost reálná vidina nádraží... [...] Případně jsem, také pod vlivem různých okolností, jako byly třeba povodně, zkusil v textech promluvit čitelněji a víc zpřímá, dokonce nejen za sebe, ale za celé společenství, což mi není zrovna vlastní.

„Pro mě je osobní ručení podstatné“ II.část (rozhovor vedl Radim Kopáček),

UNI 2007, č. 4, s. 28–31.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Král, *Host* 2008, č. 6, s. 37–41.

RECENZE: M. Lysoňková, *A2* 2008, č. 4; J. Řehák, *Tvar* 2008, č. 15; V. Novotný, *Psí víno* 2008, č. 43; R. Kopáč, *UNI* 2008, č. 1; P. Motýl, *Host* 2008, č. 5.

Libor Magdoň

JAROMÍR TYPLT: STISK

(2007)



Enfant terrible české poezie první poloviny devadesátých let Jaromír Typlt (* 1973) debutoval už jako sedmnáctiletý sbírkou *Koncerto grosso* (1990) a zapojil se intenzivně do soudobých literárních diskusí a polemik, v nichž se uplatnil provokativním gestem, (de)mystifikační snahou a vůlí k „přehodnocování hodnot“. Svůj přístup k umění a životu programně formuloval ve „vratifestu“ *Rozžhavená kra* (1993, knižně 1996). Autorský výběr z rané tvorby *Ztracené peklo* (1994) ukazoval především na příklon k surrealismu. V následujícím desetiletí ustoupil Typlt načas do pozadí a začal se věnovat artistním experimentům v oblasti hud-

by, výtvarného umění, filmu (a jejich syntetickému propojení); inklinoval k performancím a tvorbě exkluzivně pojatých „autorských knih“ (zvláště ve spolupráci s grafikem Janem Měříčkou – *že ne zas až*, 2003), jež charakterizuje slovní alchymie poetických fragmentů a enigmatičnost.

Jednotlivé texty sbírky *Stisk* vznikaly v letech 1993–2007 a vycházely v různých časopisech (*Revolver Revue*, *Host*, *Psí víno*) a bibliofilských edicích. Kniha se skládá ze tří prozaizovaných útvarů (*V tu ránu*, *Omamneto*, *Michal přes noc*) a tří cyklů básní (*Sotva*, *Kabinou vzhůru*, *Zajetí*). Ovlivnění moderními výrazovými koncepty (kromě jmenovaného se zde promítá též vliv art brut, videoartu, performance atd.) se projevuje i přímými vstupy reálných zážitků a zkušeností – text *Omamneto* (*Mitternacht*) je věnovaný avantgardnímu hudebníku Petru Kofroňovi, s nímž Typlt spolupracoval; objevují se v něm úvahy obou protagonistů o hudbě, hudebnosti a popisy hudebních pokusů a happeningů. Fragment *Michal v noci* zase specificky odráží a transformuje autorovy dotyky se světem filmového umění (prózu můžeme číst i jako jistou karikaturu filmových postupů a prostředí). Nejde zde však tolik o předmětnou tematizaci, ale o hledání inspirace, výchozího bodu, odraziště a materiálu pro kreativní a originální „crossover“, k němuž přispívá i grafický rozměr, akcentující možnosti zvýznamnění segmentů básně či jejího celkového tvaru.

Stisk otevírá klíčový text knihy, rozsáhlejší próza *V tu ránu*. Spletité, obtížně srozumitelné a čtenářsky náročné dílo buduje fantaskní, magický svět, který je navozován ve vlnách a atacích, rezignujících na relevantní utváření významu, ale akcentující především rytmus a pohyb, mnohdy přerývaný, trhaný či rychloposuvný.

Autor se zde pokouší snad až o jakousi jazykovou analogii ke kosmické energii, ke genezi a rozplozování času, hmoty, člověka, lidstva. Textem prochází jeho hybatel: zrozený, inhibovaný, revokovaný a opět do času (bezčasi) mizící Sterš: temně neuchopitelná bytost, protočlověk a postčlověk zároveň, dílem připomínající děsivé monstrum z hororů H. P. Lovecrafta, dílem jakousi znepokojivou metaforu, model osudu člověka v času, nebezpečný a destruktivní infekční působilý od nepaměti. Pokus o bagatelizaci této bytosti odsunem na pole pouhé archeologie končí pro aktéry tragicky. Steršova „emanace“, jeho nalezení jako artefaktu je dílem archeologů, možná jen jejich hypertrofované fantazie, jež se ale nějak napojuje na Steršovu bytnost ve vesmíru; následné dění autor zobrazuje surrealisticky, jako střet s neuchopitelným tajemstvím. Pro samotné jeho zrcadlení chybějí pojmy i způsoby nazírání. Do života postav, jednoho z archeologů a jeho sestry, se rozlévají pouze devastující následky v podobě záhuby a zmrzačení, způsobené konfrontací s neznámým. Paralelně s tím Typlt konstruuje obraz jakési praenergie, z níž vyvstává smršť, základní pohyb, veliký třesk. Pochází z něj podoba života a tvorby, na kterou nelze přiložit standardní rastr. S tím koresponduje i stvořitelská funkce slova – ze slova se rodí vesmír vztahů, skutečných i fiktivních (možná tu autor navazuje i na fascinující počátek semignostického Janova evangelia). Smršť je primárně záležitost zvuková, zvuky vytvářejí svůj řád, prolamují se do jiných světů, nesou energii a i jakousi informaci, strhávají k sobě významy, iniciují další akce a dění. Jejich obsahem a následkem je i rozpoutání entropie, v níž je smysl jakoby uzávorkován, uvězněn, nepočítá se s ním – proniká do světa záhadně a bezděčně: „*Celé lidstvo je krátké na jediný sebekratší souzvuk s tím, čím je proniknut skrz naskrz.*“ (12) U Typlta se zvukové sugesce prolínají s jejich deskripcí („*smršťená smršť, vymršťená, přemršťená*“, 13), mají podobu exploze, nájezdu, ofenzívy nějaké záhadné mocnosti spočívající v prázkladu bytí na lidské vnímání, které je zde spíše intuitivní. Čas, věčnost, hmota a vývoj jsou ohledávány v bizarní atmosféře všeobecného rozvolnění příčinných vztahů a jejich „smršťení“ do jazyka. Z něj vyrůstá neurčitý, rozplzlý, roztříštěný, náznakovitý a jen tušený příběh lidské pouti časem a ztracenosti v jeho neexistujících souřadnicích. Hrdinové se vynořují z (ne)času a opět se do něj vrací, aniž by mohli pochopit svoje místo v něm a aniž by tato otázka vůbec mohla být položena; věci se ustanovují ve smršti cizorodé a neurčité energie, která je posléze zase anihiluje. Zbývá nesourodá tříšť náhodných vjemů a asociací, v kterých lze zahlédnout fascinující obraz či souvislost, prožít dotek hrůzy či mámení, jež jsou však paralelní k „normální“ lidské existenci.

Typlťův text buduje atmosféru rozjitřené a psychoticky rozechvělé nejistoty a disociace, k níž přispívá rozbití veškeré kauzality a suspendování běžné logiky v zájmu logiky a reality jiné a vyšší („*Vír zatočil s časem, co mělo být nejprv, přišlo teprve následně, takže se dalo předem spatřit i to, co mělo být až po všem – před příštím se řítilo přísti přes přísti*“, 13), jejichž přirozenou součástí jsou i naturalistické či groteskní symbolické

obrazy (lidstvo pronásledované jezevcem). Cesta zpět i dopředu v dějinách lidstva a vesmíru ukazuje k rozkladu: „Svět se náhle vyjevil jako cosi, co se drolí, rozpadá.“ (48) Důležitým motivem je prach, který poukazuje k věčnosti, pohlcující prázdnotě, charakteru bytí („*nádoba, právě tak jako tahle krajina a lidé v ní, jakož i povětří a země, celý svět, když tohle vše vlastně nebylo nic než poprašek, co unikl průrvou a rozprostřel se, rozptýlil. A ještě neusadil*“, 34), a písek, konotující jinobytí nekonečně odlišštěné, kosmické pouště. Zmíněný Sterš zároveň zosobňuje temnou, spodní, odvrácenou tvář lidství či jeho alternativu ukrytou v bytí a vtrhávající občas do dějin: „*To steršské: minulost přeplněná zničenými těly a zvěrstvy tak otřesnými, že připomenout z nich jen zlomek a už by nikdo neunesl ani pouhou představu, že by po tom všem mělo ještě cokoliv přijít.*“ (49) V závěru textu, když autor líčí nevysvětlitelné zmrazení jedné z postav, konstatuje: „*Stará Steršovka by se pak po celý zbytek života ptala, jak se jí to stalo. Znásobeno nespočetnými pokoleními těch po ní a před ní, minulých, přítomných i budoucích, kteří by prožili svoje životy bez sebemenšího ponětí, jak se to stalo jim.*“ (50) Tuto událost můžeme chápat jako vrženost do bytí a času, v nichž začíná působit a projevovat se individuální mysl; člověk se stává příběhem a sám se zrcadlí v myslích druhých, aniž by tomu rozuměl a byl schopen to vřadit do souvislostí svého života.

Některé další prozaické texty sbírky vycházejí z inspirace významnými umělci a kontaktů s nimi; v případě textu *Omamneto* jde o progresivního hudebního skladatele Petra Kofroně, v próze *Michal přes noc* o významného českého filmového režiséra, v jehož filmu subjekt vyprávění aspiroval na roli. První povídku lze číst jako záběr tvůrčího zanícení a atmosféry, z níž se rodí umění. Výchozím, „nulovým“ stavem hudby je ticho („*kam až paměť sahá, bylo jen ticho*“, 57), z něhož teprve vznikají zvuky („*drolení skal, prorážení kořenů, syčení vodních par, dozvuky ozvěn, směs všeho živého i neživého, co hýbe přírodou*“, 60). *Michal přes noc* působí jako záznam o setkání-nesetkání dvou osobností, jež se minuly, výpověď o uměleckém karambolu a zhrzených ambicích mluvčího (skutečné pozadí děje ovšem zůstává majetkem autora). V zobrazení okolností vzniku filmu a doprovodných jevů, též „tvůrčí atmosféry“ generované osobitým režisérem, můžeme rozpoznat jak karikaturu postupů moderního umění, tak i naléhavou otázku po odhalení jeho alchymie.

Je evidentní, že klíčový text *V tu ránu* svou strukturou a halucinatorním rázem evokuje úzkostné stavy schizofreniků, s nimiž autor pracoval během náhradní vojenské služby. Próza sama vytváří pulzující organismus s odstředivým a dostředivým pohybem a ostrými střihy s totální obměnou témat a motivů, jakož i celkového nastavení. Typlť zde stejně jako v dalších částech své sbírky spíše konstituuje jazykové prostředí, v němž může dojít k „výbojům“, jež formují nové kontexty a konstelace, vynořující se a opět mizející v časoprostoru. Jazyk představuje svého druhu neomezený a svobodný prostor, ve svém plném rozsahu nedostupný; o jeho neuchopitelném zdroji a jeho materii se zde říká: „*jako by se v tu chvíli nacházela v nejhlubším podzemí, bez přístupu světla, takže ten, kdo se na ni dívá, zírá vlastně někam, kam se nedá zrakem*“

proniknout.“ (112) Do základu tvůrčích možností a tvůrčího přístupu je tedy vloženo ztroskotání kognitivní, kreativní i interpretační. Typltovým cílem však vůbec není apartní nesrozumitelnost, jen důsledně rezignuje na simplifikace, ale i efekty. Text není šifrou, ale aktem, energií, kosmem; proti „domýšlení“ a snadnému výkladu jej autor imunizuje. Před kosmickou (fyzikální) skutečností neobstojí běžný jazyk, nýbrž řeč souladná se „smrští“, která dává vyvstat příběhu: „*Vír zatočil s časem, co mělo být nejprv, přišlo teprv následně, takže se dalo předem spatřit i to, co mělo být až po všem – před příštím se řítilo příští přes příští. Ale teď už je zřejmě příliš pozdě o něm vůbec cokoli říkat. Příliš, příliš pozdě, protože on je teď už daleko za tou nedohlednou chvílí, v níž se ukončí tok těchto vět.*“ (13); „*Slova se k němu vztahují jako ruce prosebníků, zaslibují se mu, nabízejí, rozevírají se.*“ (14) Jazyk se ukazuje jako absolutní nástroj, čisté mystérium, jež může svět stvořit i zničit, splynout s ním či se od něj odtrhnout. V jazyce lze zabloudit nebo v něm uvíznout, být do něj začarován či jeho prostřednictvím čarovat. Jazyk umožňuje splétat děje, konat smyčky v čase, zápasit o nemožné. Reálně stvořitelská moc slova, o níž nelze pochybovat (jeho zaklínačství není příměrem, ale opravdovou schopností), se zde nadřazuje hmotě i času. Autor často užívá paradoxy či jakési aporie („*to se ti stalo ještě / zaživa?*“, 73; „*V budoucnosti to ještě nebude*“, 14), kolem kterých se text ovíjí. Jindy spíše inklinuje k taoistickému „znehynění“ slov a situací, usiluje báseň ustanovit jako artefakt. Umění se tak ukazuje jako věčně neukončený a zneklidňující dialog s přírodou a vnitřním puzením, vlastním daimonem. Svět se skrývá v jednotlivých asociacích a performancích, které nevyžadují dešifrování a působí svou magickou a sugestivní nesrozumitelností.

Autor zároveň znejiřtuje perspektivu, z níž vlastně slova do textu přicházejí, otázka po smyslu uměleckého díla se zde navozuje novým způsobem. Klade se tu v duchu myšlení filozofa Ladislava Klímy otázka po „smyslu smyslu“. Z toho je zřejmé, že Typltovy texty jsou ke čtenáři někdy poněkud (bezpříznakově řečeno) bezohledné, nelze v nich objevit příliš opěrných bodů, které by zprostředkovaly konvenční porozumění – mnohé pasáže působí spíše jako útržky blouznění, snů, vizí či zůstávají hádankou.

Sám Typlt se hlásí k pojetí slova jako uzlu („*Uzel / zase jedno z těch slov / sotva se za nějakým takovým pustím / už na jeho místě začne číhat něco / s čím jsem si nikdy neměl začínat*“, 74), slova jsou jakými tunely do jiných světů, vodiči, transformátory. Tvorba textu, výpovědi je vyladování na ideální frekvenci, vyčkávání, až autor upadne do pasti nastražených vjemů. Jde o setkání s nezbytným a nevyhnutelným: „*Z trávy mě sledovala černobílá / kočka / Byl to můj konec / najednou jsem viděl že k ní všechno vede / a že se jí / jak tam sedí / nedokážu vyhnout.*“ (73) Lyrický subjekt si též pohrává s vlastní sebestylizací do rozleptávače zacházejícího s jedy, ba v jed se proměňujícího („*podívat zpříma / uvidět / do jedů / a jedech / JEN TO NEJJEDOVATĚJŠÍ*“, 129–130), související s voluntaristickým a radikálním vztahem k umění a postavením v něm.

Samotný „stisk“ představuje autorovi moment iniciace, kdy se cosi nezadržitelně uvádí do chodu a rozbíhá, načež tato nepatrná chvíle v sobě již zahrnuje nedozírnost budoucích nevratných procesů, nepředstavitelných, nejistých a všeobšáhlých. Pro Typlta je typické jakési zcizování obrazů, sugestivita nesrozumitelnosti; svět se zde skrývá v jazykových performancích, které nevyžadují rozluštění. Výsledný pocit z textu může být i znejistění a dezorientace. Tvůrce a svědek si (tak jako v povídce *Michal přes noc*) však mohou vyměnit role, zdánlivá bezmoc se náhle mění v moc. Přebývání v prostoru umění a básně vždy vydává subjekt samotě a nejistotě. Snaha jemně odkrýt podstatu a principy tvořivosti se lehce dotýká i jejich zpochybnění: „*Co kdyby se z těchto žvástů náhodou doopravdy vyloupla nějaká narážka na tisíciletou hermetickou pravdu? Vždyť několikrát to tak dokonce i bylo.*“ (93)

Typltovy texty souvisejí svou suverénní odpoutaností a budováním světa vymaňného z kauzálních vztahů se surrealistickým přístupem k obraznosti, inklinují také k vytváření slovních labyrintů, podobně jako u Věry Linhartové. Uchvácení fantasmagorickou přeludností odkazuje ke klasickým archetypům žánru – například v tvorbě Salvadora Dalího. Vizionářství a snovost připodobňuje Typltovo dílo k některým textům Egona Bondyho či Michala Ajvaze, alogičnost a nespojitost motivů a vazeb jej zase spojuje s podobnými postupy v lyrických textech u Ivana Wernische. V díle je zřetelná též touha a intence přesáhnout meze textu k ostatním uměleckým druhům a rozehrát řadu neobvyklých a subtilních korespondencí, jejichž výsledkem bude nový, nečekaný a mnohovýznamový tvar. Autor se tak blíží metodě, kterou ve svých filmových dílech využívá například Jan Švankmajer.

Ukázka

Kam paměť sahá, není ještě dost hluboko, aby bylo o smršti potuchy. Ani z nepaměti se neprodral žádný výkřik, který by souzněl s hukotem muk. Není divu, vždyť kdo z lidí by si v té vřavě žívlů udržel život v délce výkřiku? Jednoho celého výkřiku? Ani hlesnout by nestihl... Pokolení za pokolením zařvala ve smršti a na výkřik to stejně nestačilo, celé lidstvo je krátké na jediný sebekratší souzvuk s tím, čím je proniknuto skrz naskrz. Vědmy jsou nevědomé, stařešínové příliš nezkušená a jasnozřivci přespříliš zaslepení, když dojde na smršť. Pak ale není mezi živými nikdo, kdo by mohl vypustit tato slova! Není mezi živými, když dojde na smršť, na každého dojde, na mou smršť, došlo na má slova.

(11–12)

Vydání

Stisk, Torst, Praha 2007. Části knihy byly specificky realizovány: *Zajetí* jako fotografická bibliofilie s Viktorem Kopaszem, pod názvem *Zajetí/Fógság* (Střelec, Praha 2001).

Adaptace

Michal přes noc, audiokniha, Tympanum, Praha 2012.

Reflexe

Když se k tomu přidá ještě rovina hry se slovy a reflexe samotného psaní, dostáváme ucele- nou techniku stisku, při kterém se sice nenápadně, ale jistojistě rozrušuje skutečno. Tvůrce se stává pokušitelem, hráčem i zapisovatelem. [...] Neznám v dnešní době jiného spisovatele, který by s takovou umanutostí a na tolika rovinách pokoušel prázdnotu, aniž by se dostal do existenciálních klišé.

Petr Boháč: „Jen prázdná dlaň“, *Souvislosti* 2008, č. 2, s. 228.

Typlta se surrealismem spojuje princip hry. Myslím, že opravdu věří, že existuje nějaké krátké spojení, pochopení bleskem, náhlé osvětlení, čemu se v zenu říká satori. Že lze objevit, jak to tvrdili staří alchymisté, kámen mudrců atd., zachytit ten pravý okamžik, i když si v jednom textu z té možnosti trochu utahuje.

Otto Hejnic: „Stisk“, *Tvar* 2008, č. 6, s. 2.

Nová kniha sice už nenabízí obrazně verbální tryskání, naopak, jako by se autor místy uchyl- val k opačnému, až „beckettovsky“ analytickému, abstrahujícímu pólu. [...] Střed tvoří „*sotva tušené*“ neznámo, okolo něhož se tu krouží, jehož přítomnost je expresivně sugerována, k jehož podstatě sice nepronikáme, zato nás hojně zaplavují jeho účinky.

Zkousím tedy Typltovy texty vidět jinak, třeba v poloze literární performance, kde by do slov byl zahrnut i performerův pohyb, gestikulace, mimika, tón hlasu.

Jan Štolba: „Plátno opatrně protržené“, *A2* 2008, č. 18, s. 8.

Typltovy experimentální hrátky mají i rozporuplné hrany: v anatomických popisech rozpadů jsou někdy až nesnesitelně upovídáné (především hned úvodní archeologická sci-fi nazva- ná *V tu ránu*) a na pomezí kýče. Co je ale u Typlta velké novum a „dobrá práce“, jsou poku- sy o výraz, který můžeme nazvat jakousi „prázdnou expresí“; jsou to místa vyjadřující pocit ztroskotání básně, kde jako by ze slov unikl život a zůstaly prázdné formy. Takový je například oddíl *Sotva*, kde jsou věci bez zbytečných rekvizit vskutku „chycené pod krkem“.

Typltovo nasazení je básnické, jeho řeč velmi obrazná. Ale tato valící se obraznost je zahl- cována způsobem, který je analogický filmovým postupům [...]. Do směsi moderních tech- nologií básnického obrazu je přimíchána historie, vzpomínka i vykopávka. Pracuje se tu se střety časů, silně připomínajícími křečovitou expresi avantgardy – stiskem se koneckonců může rozumět i křeč.

Marie Langerová: „Typltova slovní smršť“, *Respekt* 2008, č. 7, s. 5.

Slovo autora

Ale moment sevření, znehybnění, uvěznění – anebo naopak vysmeknutí, úniku, neudržitel- nosti – se objevuje v každém z těch textů. [...] Protože komu z nás dnes dochází, co všechno se dá rozhodnout jediným stiskem? Dnešní technologie to převedly do katastrofických rozměrů, ale jak tak v jednom kuse přikládáte prst na nějaké to tlačítko, už ani nevnímáte, že každý ten

„stisk“ je zároveň „spouští“. [...] Přemýšlel jsem o tom, zda stiskem není počítí, kdy vás něco najednou nevratně vtlačí do vašeho těla. Stáváte se zajatcem, který neunikne. A proti tomu zase ten poslední stisk na konci, kterým se to všechno vypne. A všechny ty větší a menší stisky mezi tím... No, já vím. Takovéhle řetězení významů končí v nedohlednu, a když všechno souvisí se vším, začínají se předepisovat uklidňující prášky.

„*Jak to sykne a utne*“ (rozhovor vedl Lukáš Jiříčka), *A2* 2008, č. 18, s. 15.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: L. Holeček, *NeKultura.cz*, online: <http://www.nekultura.cz/literatura-recenze/jaromir-typlt-stisk.html> [přístup 31. 1. 2008]; V. Novotný, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2008/DA02_08.pdf [přístup 30. 9. 2013]; M. Langerová, *Respekt* 2008, č. 7; P. Andreas, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/22279/typlt-jaromir-stisk> [přístup 26. 3. 2008]; J. Staněk, O. Hejnic, *Tvar* 2008, č. 6; J. Štolba, *A2* 2008, č. 18; I. Harák, *Host* 2008, č. 5; P. Boháč, *Souvislosti* 2008, č. 2.

Jiří Zizler

ZDENĚK VOLF: A MRVĚ PRSTENY

(2007)



Zdeněk Volf (* 1957) „nestihl“ generační vlnu, k níž věkově příslušel. Šlo o takzvané osamělé běžce vstupující do literatury v osmdesátých letech dvacátého století. Básník v té době sice již psal a měl i připravený debut, ale podařilo se mu publikovat pouze několika verši v brněnském almanachu *Co hledat* (1987). Okolnosti dokonce způsobily, že na svou první knížku si musel počkat až do konce devadesátých let (*Řetězy a ptáci*, 1999), kdy už tady byla plně přítomna generace o deset let mladší a kdy básníci generace předchozí s poezií buď již skončili (např. Jiřina Salaquardová), nebo se z nich stali solitéři publikující vždy

po nějakém čase další sbírku (Lubor Kasal, Jiří Staněk, Vladimír Křivánek ad.). Svou povahou je však Volfova poezie situována mimo generačně-časové souřadnice. Ne že by do ní nepronikal vnější svět a ozvy doby a ne že by se nedaly najít shodné výpovědní momenty s jeho stejně starými souputníky, ale už od prvotiny se ve Volfových verších vše odehrává jako soustředěné osobní hledání toho nejvlastnějšího území. Pohybem této poezie nejsou úkroky do stran či dopředu, nýbrž spíše pomalé hloubení, setrvávání ve vyšlapané stopě. Je to cesta vážné práce v prostoru, který se ve svém jádru nemění. Slovo je tu potřeba několikrát obrátit, než se najde jeho nejvlastnější místo v textu; je ho potřeba očistit na dřevě (*K svému*, 1999; *Stahy*, 2003), najít mu jeho nejvlastnější důvod a příležitost (*Až na poslední pohled*, 2013). Z jisté perspektivy by se tato poezie mohla jevit coby poněkud starosvětské přitakání tradičním hodnotám, jako je rodina a domov, ba i setrvávání v jisté ruralistické idyle. Další pohled by autora mohl situovat mezi elegické zvěstovatele všeho toho, co se z našeho života vytrácí, tedy především vnímavosti k přírodě a zvířatům. Ještě jiný scelující pohled odhaluje Volfa jako básníka neuhýbavé křesťanské spirituality. Všechna tato určující předznamenání nemíjejí ani jeho čtvrtou sbírku.

Volfovy sbírky se vyznačují kromě jiného důrazem na vnitřní organizaci, tedy prokomponovaností. Každá z básnickových knih má nadto i velmi promyšlenou grafickou podobu a jinak tomu není ani v případě sbírky *A mrvě prsteny* (s ilustracemi Milivoje Husáka). Sbírka obsahuje čtyři oddíly. Těžištěm prvního (*Spánky v kapli*) je poloha vypjatě meditativní, tedy stálé oscilování po vertikále mezi světem „tímto“ a „tamním“. V druhém oddíle (*Muži se doprovázejí*) dominují dedikační

básně – například knězi tajné církve Felixi Davídkovi a jeho dceři Gabriele, výtvarníku Emanuelu Rannému, básnickému bliženci Františku Pospíšilovi, ale také například britské rockové skupině Jethro Tull. Jsou to jakoby ztišené rozhovory se všemi těmito lidmi, básně nesoucí často punc zjevné inspirace, podnětu zvenčí. Třetí oddíl (*Na modlitebním molu*) je básnickou reflexí nové životní situace dcery Dominiky, v té době modelky cestující po celém světě a vstupující v kontakt s novými zkušenostmi i nástrahami. Máme tu co činit s verši výrazně otcovskými, v nichž se zrcadlí i údiv nad tím, jaká že to zkušenost byla autorovi uchystána a co si s ní počít. V poslední oddíle (*A mrvě prsteny*) zaznívají témata spojená s básnickovou profesí inseminátora krav; klíčovými slovy jsou tu krávy, chlív a mrva; nechybějí však ani motivy partnerské.

Volfova sbírka i přes svou promyšlenou prokomponovanost však neskýtá největší čtenářský účinek ve svém lineárním čtení, tedy v postupném střídání témat i poloh. Její intenzita se daleko více odkrývá, pokud ji čteme diagonálně, tj. příčně po jednotlivých významových dominantách. Jimi jsou mluvní polohy (stylizace), prostorová gestace a jazyk. Všechny oddíly toho totiž mají více společného než rozdílného. Všemi navíc prochází silné vědomí něčeho ze své podstaty nehybného, neodvolatelného, nezpochybitelného.

Pokud jde o stylizace, převládá poloha vážného promlouvání; v němž si lyrické „já“, oscilující mezi civilností a mírnou exaltací, uvědomuje, že realita, jíž je obklopeno, je vždy i šifrou něčeho jiného, vzmachem vzhůru. Nicméně „já“ nás situuje do každodennosti svého pobývání na této zemi, do svých nejbezprostřednějších kruhů, jako je rodina, práce, víra. Jde o polohy, v nichž se prostupuje záznam běžných úkonů dne, jako je práce na zahradě či spařování čaje z kopřiv, s reflexí světa za horizontem našich všedních starostí, tj. světa, jenž nás přesahuje. Nejednou dochází i na životní bilance, ale též na jakési adorace, chvály stvořeného. Nechybějí však ani „ty“-stylizace, které jsou rozmluvami, například s Františkem Pospíšilem, básnickým bližencem, kterému je celá sbírka věnována, nebo s výtvarníkem Emanuelem Ranným (*„V pastvě / z vašich čar / otvírám si / oči“*, 42). Současně jde o stylizaci návratů a sebereflexí, ale také – ve své nejvýsostnější poloze – o stylizaci modlitby: *„Smiluj se večer nad mouchami / jimiž ti od rána / kladu do ran / myšlenky.“* (22) Modlitební ovzduší, tedy stálá přítomnost někoho, komu je potřeba se zodpovídat a kdo nás sleduje, prostupuje celou sbírkou. Vyskytuje se tu i poloha gnómicky neosobního infinitivu, příkazy upomínající svou díkci na starozákonní Desatero: *„Slízet / moč / z jednotlivých / schodů.“* (17) Ve sbírce najdeme i stylizace „my“, což představuje nejčastěji buď duál manželský, či plurál rodinný: *„I smrček už jsme odstrojili.“* (88) Toto množství stylizací (komunikačních situací) může na první pohled působit jako šíře bezmála až předvádivá, ale není tomu tak. Všechny postupy rostou z jednoho kmene, z jasně určeného hodnotového světa, který je sice nezpochybitelný, ale nikoli již hotový, jednou provždy dotvořený.

Ve ztvárnění prostoru je Volfova poezie jednak významově velmi určitá, jednak čtenářsky v podstatě nezáludná. Výrazný okruh zde tvoří domov, pobývání se ženou a dětmi; značné zastoupení má i zahrada, dále pak stáj s kravkami, místo básnickovy profese. Velmi určité je i zeměpisné situování: Brno, Tuřany, Hostýn, Soláň, Bečva, Morava. Dominantní roli hraje Hostýn, hlavní mariánské poutní místo Moravy, navíc ležící nedaleko básníkovy rodiště. Osnovným rysem prostorové sémantiky je propojování světského se sakrálním: večerní odvrácení se od Brna je přivrácením mysli k tuřanskému chrámu; představa maštale vede k vinohradům ve stráni jako obrazu schodů do kostela. Dům, domov, chlév jsou však autorovi nejen průmětnami božského či spirituálního, ale i hodnotovými konstantami, jimiž se měří svět: „*Milejší / je mi vůně chlěva / nežli čajovny* –“ (80) Jako by tady ožíval starý topos dobrého venkova a zlé civilizace (města), topos příznačný zejména pro literaturu devatenáctého století a dožívající ještě ve dvacátém století v tvorbě ruralistů. V těch nejintenzivnějších chvílích se dokážou všechny určující Volfovy prostory (domov, stáj, Bůh, vlastní psaní) propojit či aspoň se vzájemně do sebe vyzrcadlit. Dalším určujícím rysem básnickovy prostorové gestace je prolínání s místem, vrůstání do kraje – co nejintenzivnější vědomí toho, kde jsem, a toho, že být zde je mým určením.

Po jazykově-stylové stránce se ve sbírce střetávají dva pohyby. První z nich vede k potřebě stálého propracovávání se k podstatám, aby v básni zůstalo jen to nejnужnější; druhý pohyb pak ukazuje básníka jako toho, kdo dokáže v tvaru setrvat, někdy až zálibně. Jinými slovy: Volfova lyrika je tvárně velmi vynalézavá; básník vyjevuje velký cit pro slovní blíženectví, pro setkání slov po linii vnější podobnosti (zvukovou stránku řeči): „*mrmlá / sama mrva*“ (80); „*Přes tolik žní i mší*“ (88); „*Toulaje se proti Bečvě / aniž bych ji slyšel... brečet.*“ (34) Jinde se ukáže osobitá a neokázale funkční slovo tvorba (*přemilovat, nepromodlit se*) nebo alespoň aktualizace morfologické stránky jazyka, například vazeb sloves: „*ustupovat do lásky*“ (37); „*Už o nás mívám / jen lásku.*“ (49) Někdy je básník s to rozestřít tyto postupy i na ploše celé strofy: „*I ozařuje hřích / proti pravé chvíli – / jak při rytí / býlí. Do zimy.*“ (67) Představa se tak i přes svou velmi konkrétní podobu proměňuje v jakési zaříkávadlo, v tajemné enigma. Právě toto napětí způsobuje, že jsme vychýleni z obrazu rustikálního prostáčka, který by se chtěl vrátit do ztracených časů pastorálně mytické Arkádie. Volfova elegičnost (bilance zanikajících věcí a hodnot) je nesentimentální a napojená na čas básníkovy života; je to elegičnost, která sama sobě odmítá poskytnout útěšlivé přístřeší (zcela případně proto píše Vladimír Novotný o sardoničnosti této poezie). Ta povstává právě mezi nekomplikovanou výpovědní rovinou a tvárnou dovedností. Lze ji však nalézt i jinde: například ve velmi překvapivé expresivitě, ve značně odvážném líčení erotiky i v nábězích do ironie, kterou je zatížena i sebereflexe vlastního psaní. Pokud jde o verš, máme co činit s mluvním veršem volným, u něhož nezřídka dochází k významným nesouladům mezi větovým

a veršovým členěním (přesahům): „*Poslední dobou mne / přepadá pozdní / humor.*“ (72) Častým prostředkem intonačního členění je pomlčka, také vesměs ve smyslu přerývání, tedy rozbíjení hladké linie verše.

Zvláštní pozornost bychom měli věnovat Volfově básnické spiritualitě. Autorova poezie totiž rozehrává řadu souvislostí. Častý výskyt Hostýna nemůže nepřipomenout linii mariánského slavitelství. Stejnou symbolikou jsou ovšem poznamenány i jeho domovské Tuřany s architektonicky významným chrámem, kdysi významným poutním místem, které proslavil svým spisem *Diva Turzanensis...* (1658) jezuita Bohuslav Balbín. Ostatně kontrast těchto dvou míst je tematizován i v samotné poezii: „*Tuřany? Dneska už bez krav / Však kdysi, i z rovin, větší / místo poutní než Hostýn.*“ (68) Přes tato dvě poutní místa se do Volfovy poezie dostává další souvislost – baroko. To je přítomno i vypjatým protikladem pozemského (hnůj) a nebeského (Bůh). Stáj a krávy a významové okruhy s tím spojené nemohou nevyvolat představu Betléma, Kristova narození a zprostředkovaně i tradici jesličkově-pastýřskou čili opět baroko, tentokrát však ve své měkčí, idylické poloze. Zmíněna by měla být i tradice františkánská, zejména v obrazech přírody a zvířat. Intenzivně ji lze zaznamenat především v básnickově vztahu ke kravám. – I když toto vše z textů vystupuje, nelze říct, že by se básník o něco z daných tradic opíral vědomě, či dokonce programově. Jde spíše o jakési aktivní významové pozadí, které čeká na své zvýznamnění. Ve sbírce se sice vyskytují i odkazy na dva barokní mystiky, Terezii od Ježíše a Jana od Kříže, ale jejich duchovní exaltace tu nenajdeme. Pokud však jde o spiritualitu, kterou básník „chlévskou lyriku“ (jak svou poezii sám pojmenovává) naplňuje, tak máme co do činění se spiritualitou žitou, tedy s náboženstvím vykonávaným v těch nejběžnějších úkonech dne a nejbližších životních okruzích. Je to víra zatížená co největší porcí každodennosti, duchovno propasované přes empirii, což ovšem platí i z druhé strany – jakožto empirie, která je probouzená k životu až dotykem „odjinud“, vědomím toho, že sama o sobě je amorfní a významově nemá. Z barokního pojetí ve Volfově poezii není mystická prudkost, ale spíše samozřejmé vědomí dvou světů, v nichž žijeme a potřeba „tamten“ svět si vydobýt co nejtěsnějším přilnutím k světu „tomuto“. Zaslechnout Boží hlas v bučení krav; lesk hvězd odezřít z jejich zrcadlení v chlévské močůvce.

A *mrvě prstény* významně souzní především se spirituální tradicí (viz výše) české poezie. V ohlasech na sbírku bývá připomínán Bohuslav Reynek, rovněž básník neodvolatelně duchovní a výrazně spjatý se světem venkova a zvířat. (Volf je ostatně i editorem antologie básní věnovaných světu domácích zvířat *Chlévská lyrika*, 2010.) Schopnost významové zkratky i jistá enigmatičnost, tedy postupy, v nichž se autor snaží kondenzovat co nejvíce významů při co nejméně slovech, přivádějí na mysl Karla Tomana, Františka Halase a Jana Skácela. Se všemi třemi Volfa navíc pojí i výrazné zaujetí krajinářské, jakkoli u žádného – a v tom je rozdíl – nelze mluvit o tak jasném propojení transcendence křesťanské s transcendencí básnickou. V tomto je

Volf daleko explicitnější, konfesně určitější. Spojitosti skácelovské se občas zrcadlí i ve velice příbuzném reliéfu verše a obraznosti: „*Po zimě / místo kamení / vysbírat mrtvé / z krajiny.*“ (16) Oběma je společná odosobněná gnómičnost, tedy stylizace, kdy za báseň už v jistém okamžiku jakoby přestává být odpovědný její autor; obrazy získávají svou vlastní autonomii. Z mladších básníků, Volfových vrstevníků, se nabízí souvislost s Pavlem Kolmačkou, zejména s jeho posledními sbírkami (*Viděl jsi, že jsi*, 1998; *Moře*, 2010), a to jak v tematice neustále se opakující každodennosti (dvorek, zahrada, žena, děti), tak ve vědomí permanentního přesahování za horizont empiricky dosažitelného světa. Z cizích autorů se připomíná irský básník Seamus Heaney: tatáž hranatá a významově určitá obraznost, identický důraz na zeměpisné reálie a až fyzický prožitek země.

Ukázka

Květná

Vždy po ránu
stáhnu i z básně
hnůj. Pak pokleknout
jdu do posledního
sněhu...

Studánku čistím

pitím

(89)

Vydání

A mrvě prsteny, Protis, Praha 2007.

Reflexe

Prostor, ve kterém se básník pohybuje, je určený pro chůzi po zemi. Volf v něm nerozpíná křídla. Ale veškerý i sebenepatrnější pohyb, ať už jde o pokleknutí v kapliče, kydání hnoje, inseminování, venčení psa, milování s ženou, chůze ve sněhu, vytrhávání plevele apod., se mění v rituál. Zdá se, že to je nejtypičtější rys Volfovy poezie.

Milena Fucimanová: „Básník, který křídlem vběhl do páky“, *Host* 2008, č. 1, s. 60.

Osobitým rysem Volfovy poezie je její spiritualita. Jeho transcendentála prochází chlévem, protíná kupky hnoje a neustále chce dokázat, jak se i to nejpřízemnější a nejbanálnější počínání ve chlévě může stát znamením Boží přítomnosti ve světě, v němž všechna špína zla touží po očištění.

Jaroslav Med: „Kniha, kterou byste neměli přehlédnout“, *Katolický týdeník* 2007, č. 46 (příl. *Perspektivy*, s. III).

Ve Volfově rudimentárně duchovní poezii se ponejvíce pohybujeme v kontrastu reálna a ireálna, symbolických výšin a profánních nížin. Kontrasty si však žádají své, proto nikoli náhodou vnášíme do atmosféry „chlévké lyriky“ (takto ji charakterizuje on sám) také některé další nemálo překvapivé rozměry: tíhnutí k sardonickým, někdy až komickým pointám, ale i občasnou zálibu v pohrávání si se slovy a se zvuky.

Vladimír Novotný: „K nové české literatuře. Básnické a prozaické novinky III“, *Český jazyk a literatura 2007/2008*, č. 3, s. 144.

V milostných vyznáních, včetně veršů z rodinného života v Tuřanech, obdobně i v básních k počtě přátel, čpí Volfova poezie chlévem a mrvou zcela nezastřeně. Nevadí ani užití slova „sperma“. Naštěstí však jsou i tyto básně – byť ne vždy na hony – vzdáleny tomu, čemu se říká naturalismus, ale spíše tu jde o nepoetickou obscénnost.“

Ladislav Soldán: „Není to pouze chlévská lyrika“, *Kam 2007*, č. 10
(*Literární příloha*, s. 9).

Slovo autora

Kvůli dílu je lépe být známý. Bohužel. Ale kvůli plnosti určité básně či trnu konkrétního verše potřebuji být osobně v ústraní. Nejhorší období bylo, kdy jsem před lety vyhrál Halasův Kunstát. Jako bych získal pocit, že jak píšu, je to dobré. Jenže pak jsem za celý rok nenapsal báseň, která znamená riziko nového počátku. Kvůli které se nejí, nespí, aby měla život.

Zdeněk Volf: *Srdcář*, Praha 2008, s. 63.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Novotný, *Český jazyk a literatura 2007/2008*, č. 3, s. 143–145; týž, *Weles 2008*, č. 34, s. 106–114.

RECENZE: M. Fucimanová, *Host 2007*, č. 1; J. Med, *Katolický týdeník 2007*, č. 46; L. Soldán, *Kam 2007*, č. 10 (*Literární příloha*).

Jiří Trávníček

BOHUMILA GRÖGEROVÁ: RUKOPIS

(2008)



Podstatná část textů Bohumily Grögerové (1921–2014) vznikla ve spolupráci s Josefem Hiršalem. Mimořádného významu pro české kulturní prostředí dosáhlo jejich společné překladatelské dílo (Christian Morgenstern, Johann Christian Günther, Ernst Jandl, H. C. Artmann ad.). Spolu se také věnovali původní tvorbě: knížkám pro děti, konkrétní poezii (*JOB BOJ*, 1968) a lyrické próze (*Trojcestí*, 1991). V druhé polovině osmdesátých let publikovali nejdříve samizdatově a v devadesátých letech i tiskem velkou textovou koláž *Let let, Pokus o rekapitulaci* (1993–1994). V oddělených odstavcích se v ní střídají vzpomínky a promluvy obou autorů s citáty

z dobového tisku rekonstruující období v letech 1952–1968. Texty na sebe bezprostředně nereagují, ale jejich konfrontování vytvářelo jakýsi dialog mezi oficiálními dokumenty doby a dvěma do jisté míry odlišnými soukromými pohledy dvou účastníků. Grögerové básnická kniha *Rukopis* zapadá do linie dalších autobiograficky psaných textů, které vydávala samostatně. Tuto linii tvoří lyrické prózy *Branka z pantů* (1998) a *Čas mezi tehdy a teď* (2004). Přestože jde o knihy psané většinou samostatně, princip koláže autorka úplně neopustila, čímž zachovala i částečně dialogický ráz. V *Brance z pantů* cituje dopisy svého otce, *Čas mezi tehdy a teď* je posledním pokusem o zapojení Hiršalova hlasu, jeho textové vstupy umlkají asi v jedné třetině knížky. Obě prózy sdílejí tatáž témata: v první řadě vztah k svému spolupracovníku i životnímu partnerovi, moravské dětství s postavou otce bývalého legionáře, výchova dvou dcer, láska k literatuře, ztrácení i znovuoobnovování soukromého prostoru a zázemí a také zdravotní problémy. Převážně civilně a věcně pojatý tón próz relativizují snové pasáže.

Rukopis všechny tyto tematické dominanty znovu využívá. Nejblíže má však pravděpodobně ke knize *Branka z pantů*. Svou soustředěností na nejosobnější problémy je vnímatelný jako její pokračování po deseti letech. V prozaickém textu se vyprávěčka potýkala s omezením hybnosti a francouzskými holemi, zaznamenávala své zážitky z kladrubské léčebny. Text ve verších psaného *Rukopisu* je zahájen úředně působícím záznamem: „*Březen 2006 / Kontrola na očním oddělení Vojenské nemocnice / Dg: prakticky slepota oboustranně.*“ (7) Je to motto, které charakterizuje situaci lyrického subjektu a vymezuje tak okruh podstatné části motivů, které dílo zahrnuje. Právě osobní situace autorky vyhocená zdravotním stavem vzbuzovala u některých kritiků obavu,

zda nebude hlavním hlediskem hodnocení díla. Zároveň však tuto situaci vždy brali v úvahu a knížku proto vnímali jako jednoznačné a málo stylizované osobní svědectví. Žánrově je možné *Rukopis* vnímat jako text blízký deníku ve verších, jako sled příležitostných krátkých poznámek, jimiž žena po ztrátě zraku místy téměř reportážně zachycuje svou novou existenci. Lze jej však také číst jako komponovanou básnickou skladbu, která v útržkovitých dějových náznacích zachycuje příběh, v němž je osobní krize vyvolaná vážným smyslovým postižením postupně překonávána. Hrdinka hned v začátku čelí útokům mlhy, která symbolizuje slepotu. Proces slepnutí má názornou podobu fyzického kontaktu s démonicky stylizovaným nebezpečím: „*mlha se choulí / den za dnem týden za týdnem houstne / deru se z mlhy ven / nadarmo / obrůstám mlhou ze všech stran.*“ (7) Okolní svět přestává být srozumitelným a důvěrně známým. Hrdinka se tak dostává do role trosečníka v neznámém prostoru. Boj o jeho ovládnutí a snaha vytvořit si v něm soukromé útočiště opět *Rukopis* spojuje s *Brankou z pantů*. Zrakové vjemy, které přestávají být spolehlivým vodítkem, jsou nezkušené a s riziky nahrazovány jinými smysly. Osamělost, dříve vyvolaná odchodem nejbližšího člověka, je slepotou ještě prohloubena. Izoluje i od společnosti podstatné a důležité, stejně jako je společnost živých lidí, tedy od knih a jejich autorů. Dějovou linku můžeme najít i v pokusech, někdy marných, o obnovení komunikace se světem literatury, v hrdinčině úsilí o nalezení přístupu k psanému slovu. Zakořeněný zvyk brát knihy do rukou ji neopouští ani při vědomí, že písmena jsou pro ni nerozluštitelná: „*znovu sedím před knihovnou / kterou z knížek si vybrat? / váhám / vytáhnu jednu z řady / pohladím jí hřbet / kdo ji napsal a kdy? / jaký má titul? / na žádnou otázku už mi neodpoví / uzavřela se mi / sedím před knihovnou němých knih.*“ (40–41) Opakovaně se také pokouší za pomoci lupy sama psát nebo nahrávat svá slova na magnetofon. Psaní představuje v jejím vidění jeden z nejzákladnějších projevů existence, podobně jako chůze. Boj o jeho zachování má tedy důležitost boje o život.

Grögerové verš se tu ve shodě s avantgardou obejde bez interpunkce i velkých písmen. Tím, jak se většinou kryjí jeho hranice s hranicemi vět, má blízko k próze. Verš je vlastně v původní tvorbě autorky poměrně vzácný a možná si ho jako úspornější prostředek vyjádření vynutila její smyslová indispozice. Refrénovitě se vracející prosebná modlitba „*pane prosím / zastav ten proces*“ vytváří dojem komponovanosti skladby. V obraznosti vyjádření je *Rukopis* úsporný. Typickým autorčiným postupem je výčet. Shrnují se v nich třeba ztráty, ke kterým novou situací došlo. Jiné verše konstatují drobné aktivity, rozkládají děj na jednotlivé fáze, jako by projevovaly autorčinu snahu uvědomovat si každý zdánlivě sebezbanálnější úkon. I pouhý záznam však v sobě obsahuje jakousi metaforickou potenci, možnost být vnímán jako obecnější symbol. Dokonce se tu zaznamenává proces, kdy narušené vidění přetrhlo souvislost mezi vnímaným a okolní realitou, a tak se vjemy osamostatňují do nové symbolické existence. Nejvýraznější je to u zjevení „hlavy“. Obrazec vyvolaný pod víčky mnutím zavřených očí se stává nezávislým: „*ochlupení hlavy se mění v černou svatozář / krk*

kdosi zaškrtil v tenký provázek / hlava se dusí / z tvaru se stal pitvorný tvar / metafora.“ (10–11) Autorka tu využívá svůj oblíbený dvojnícký motiv. Rozštěpením lyrického subjektu, kdy žena v jakýchsi jasnozřivých chvílkách spatřuje sama sebe z odstupu a prožívá pocit odcizení od těla poznamenaného nemocí a stářím, vrcholí pocit nejistoty, ale také se v textu vyplňuje prázdny prostor po jiných lidech. V autorčiných knihách se dříve objevovaly výrazné portréty letmo potkaných, často anonymních postav s náznakem příběhu. Ty nyní pochopitelně chybějí. Pozorovaným objektem je lyrické „já“. To se může stát partnerem v dialogu, stejně jako postavy už nežijící, které však ono „já“ v sobě nadále uchovává. Personou nadále přítomnou zůstává tedy Josef Hiršal, jehož odchod ze světa a vyrovnávání se s ním je dalším podstatným motivem. Znovu a znovu je pojmenovááno jeho nebytí. K okruhu v mysli přivolávaných dobrých přízraků náleží i Božena Němcová (i v *Branče z pantů* Grögerová popisuje její pomyslnou návštěvu). Zde Němcová vystupuje jako pravidelná návštěvnice, jako důvěrná známá a autorka zachovává základní rysy literárního zpodobení české klasičky. Němcová je ve shodě s tradovaným skromná a chudá („*půjčím jí sáčko*“, 20). Její vznešené mlčení umožňuje obdivovatelce dovolávat se jí jako vlastního spojence proti chaosu a úpadku nové doby: „*z obchodu a restaurací zní reprohudba / chodci pokřikují do mobilů / její oči jsou plné nepokoje / držím ji za ruku / cítím jak se chvěje / tichý veleslavín snášela líp / [...] už vás nebudu lákat / přivolávat / sama dnešnímu světu nerozumím.*“ (20)

Psaní a čtení má na jedné straně důležitost každodenního zvyku, ale je také obranou proti ztrátě paměti a i zde je lyrický subjekt nucen hledat alternativní způsoby, zvláště když slova napsaná poslepu nedokáže znovu přečíst a vlastní hlas z magnetofonu mu zní cize. Jestliže je kontakt se světem náhle drasticky omezen, o to většího významu nabývá zapamatované. Je to příležitost si znovu intenzivněji evokovat minulé zážitky. Grögerová tu, byť na menší ploše, znovu využila celý rezervoár zážitků, z něhož čerpala v předchozích autobiograficky zabarvených textech. Opět zmiňuje dávné výlety s dcerami, na necelých čtyřech stránkách převypráví znovu vlastní životopis, který je další příležitostí k připomenutí výrazné postavy jejího otce. Lyrický subjekt se soustřeďuje k inventáři detailů zachycených v paměti. Cituje se úryvek Halasovy básně, zapamatované nářeční výrazy babiček či dětské říkanky, vyjmenovává se zboží koupené kdysi dávno v prvorepublikovém krámě. Slova, označení drobných předmětů i konkrétní reálie místopisné a životopisné, vkládané do textu bez vysvětlení a jakoby bez ohledu na čtenáře, mají sílu evokovat celé situace a celé prostory lyrickému subjektu důvěrně známé. Kromě dění, které nevidomou ženu cele připoutává k právě žitému okamžiku, se tedy objevují i chvíle, kdy se naopak prolínají časově odlehle scény. Prostupování prostorů a časových rovin pak osvobozuje od každodenního boje s „mlhou“.

Pocity ztráty a zmaru, vedoucí někdy až k pochybnostem o smyslu další existence („*získala jsem darem den života navíc [...] byl to danajský dar*“, 17), jsou však přece jen stále více vyvažovány. „Mlha“ přestává být zmiňována, mizí démonická zjevení i prosba

vůči Bohu. Propuštění jsou i dříve přivolaní mrtví. Zato přibývá návštěv dosud žijících přátel a pokračují také výlety s dospělými dcerami. Další impulsy dostává i autorčina intelektuální aktivita, která slepotou jako by byla utlumena: zatímco oblíbení básníci patří spíše jen ke čtenářským vzpomínkám, pro předcítání si nevidomá žena vybírá knihy o astrofyzice. Ty jsou zdrojem nových intenzivně prožívaných tajemství a vlastně také novým zdrojem poezie. Stejně tak ale znovu znejišťují. Astrofyzikální perspektiva relativizuje pocit bezpečí světa vnímaného z lidské perspektivy. V jedné pasáži stojí v kontrastu proti sobě fyzikální teorie a příprava oběda: „*vařím oběd / míchám v kastrůlku pokrájenou cibulku / marně se pokouším představit si / dvojitěbinový experiment / při němž se vědci snaží zachytit nezachytitelné / vyfotografovat elektron / zatrachtilá kvantová pravděpodobnost / neurčitost / cibulka reaguje zhnědnutím a zavání [...]*.“ (59) Závrať vyvolaná obtížnou představitelností mikrosvěta a makrosvěta je ale nakonec zlehčena každodenními starostmi: „*[...] / kdy náš vesmír zkolabuje? / je to na mne těžce stravitelná porce / po obědě zvoní poštačka přinesla mi důchod / počítám bankovky / kdyby mi přidali / koupím si hubbleův kosmický teleskop [...]* rozesměju se / *poštačka krouží hlavou bouchne dveřmi.*“ (60) Kromě intelektuálních impulsů se hrdinčině osvěženě psychice vracejí i sny, jejichž ztráty se také děsila. A před závěrem dochází ke smíření s odchodem partnera. „Příběh“ *Rukopisu* končí dalším vzdorovitým pokusem o vlastní psaní.

Jestliže čtenář není zastavován složitými metaforami, klade mu autorka jen občas jakousi překážku, když vynechává či průhledně šifruje jméno některé postav, jako béen (Božena Němcová) nebo fesoř lašrih (Josef Hiršal). Tímto náznakem odstupu zachovává světu své básně intimitu. Bohumila Grögerová výrazně tematizuje nejen proces, ale někdy i motivaci svého psaní. Už v jedné z dřívějších próz tvořených s Josefem Hiršalem nazvali oba autoři dílo jako svůj soukromý luxus. I zde je připomínána omezená autorská ambice, která nežádá velký ohlas a nepočítá s ním. Potřeba psaní má především velmi osobní charakter („*podivný zvyk zachycovat nezachytitelné / pro koho? / nikdo se mne na nic neptá / skládám úcty jen sama sobě*“, 36) a vytváří důležitý pocit samoty, která je v závěru pociťována jako zklidňující útočiště.

Grögerové *Rukopis* (stejně jako třeba Seifertův *Morový sloup*, Köln am Rhein 1977; Praha 1981) staví na jednom z nejčastějších témat poezie i literatury vůbec, na tématu pomíjivosti, zvláště intenzivně prožívané v procesu uvědomovaného stárnutí. Věk autorky jej ale řadí už k o mnoho vzácnějším dílům, jako jsou ve světové literatuře třeba pozdní verše Czesława Miłosze nebo próza Knuta Hamsuna *Po zarostlých stezkách* (1949), kdy o stárnutí svědčí autoři po osmdesátce. Redukce šancí na nové zážitky a na navazování nových mezilidských kontaktů bývá v podobných textech vyvážena bilancí, rekapitulací, ale také zdůrazněním těch dříve nevnímaných aktivit, jejichž možnost teď už vůbec není samozřejmá a které proto náhle nabývají na významu. Tak jako je ve vězeňské poezii častým námětem třeba květina zahlédnutá na vězeňském dvoře, tak pro básníka omezeného stářím a nemocemi je důležitým tématem nákup ovoce v obchodě či procházka. Drobný, dávno zapomenutý, ale zno-

vu oživený detail je i základem vzpomínky. Ne příběh, ale kousek jídla, dekorační předmět či znovu vybavené, už nepoužívané slovo naváže kontakt s minulým. Tím může tvorba Grögerové připomenout básně Ivana Blatného (*Stará bydlíšťe*, Toronto 1979, Brno 1992) nebo Milady Součkové (*Sešity Josefíny Rykové*, Toronto 1981, rozšířené vydání Praha 1993). Jistou halasovskou inspiraci může napovídat motiv Boženy Němcové, autorkou navíc poměrně konvenčně zachycený. Také Halasovo navazování na starší literární žánry, zvláště liturgické, má zde svou obdobu a nejen už ve zmíněných prosebných verších vůči Bohu. „[...] *už tu spolu nestojíme / rameny se nedotýkáme / nikdo už mi nezašeptá / nezaspívá nezahraje / nikdo už mě neomámí neokouzlí / nesvede / oběd nepochválí omáčky si nepřidá* / [...]“ (16), píše Grögerová, jako by napodobovala další starý žánr – plankty čili pláče, nářky, byť svým obsahem tyto verše mohou proti středověkým planktům působit profánně. Místy žánrovým zabarvením, ale obecně také přímočarostí vlastního sdělení se Bohumila Grögerová vrací daleko před moderní poezii až k počátkům písemnictví.

Ukázka

jak si osvěžit slábnoucí paměť?
 zapisováním jmen?
 autosugescí?
 opakováním?
 asociací?
 nezabírá
 nač jsou mi encyklopedie naučné publikace?
 k čemu je mi lousse?
 jazykové slovníky s ohmatanými rohy
 a mými vpisky?
 čist!
 moci si ještě jednou a naposled celý den čist
 polykat obří sousta musila prousta brocha
 opíjet se halasem achmatovovou verlainem
 rimbaudem ortenem browningovou
 a snít a snít
 a spát a spát
 místo spánku se pod víčky jak baletka na špičce
 vrtí oslňující kapka
 jednou dvakrát třikrát a zmizí
 i mozaika doznala změnu
 vznáší se ve tmě jak modrá hvězda
 zato hlava – mé slepé místo – plesniví
 (38–39)

Vydání

Rukopis, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2008.

Ceny

Magnesia Litera za poezii, 2009.

Magnesia Litera za knihu roku, 2009.

Reflexe

Výtečně průzračný, lakonický a zároveň mnohoznačnosti nakloněný je už titul sbírky, *Rukopis*. Nejen stručné „technické“ označení, ale též název souznící s celoživotním literárním posláním autorky a překladatelky, nesmazatelně zapsané do české literární historie spoluprací s Josefem Hiršalem. Titul nabírá další významy i vzhledem k tématu sbírky, jímž je odhodlaný každodenní zápas o zachování základního lidského „rukopisu“, tedy úkonů a životních aspektů zdánlivě samozřejmých, jako je psaní, čtení, paměť, vzpomínka, dotek, den, naplnění času, toho danajského daru. Verš „*zastesklo se mi po tužce a papíru*“ může v některých situacích nabýt nedozírné hloubky, nezměrného smutku. [...] Nad verši Bohumily Grögerové jsem si v jednu chvíli vzpomněl na dávnou Sappfó. Ne že by česká básnířka psala podobně, takovou paralelu staletími snad ani nelze vést. Možná jsem ale nad zlomky Sappfó zažil podobný pocit průzračnosti a čirosti: „*Jestli přijdeš, nachystám ti nový polštář k spočinutí...*“ „*Bolest proniká mě kapku po kapce...*“ Či jen: „*Toužím i šílím*“ – a dost, zlomek končí a to stačí. Ani zde se nesměřuje k pointám, oslňujícím obrazům či důležitě se tvářícím vývodům. I tady jsou podstatné pravdy hned zpřímá a naléhavě přítomny ve svých původních konturách, dávných valérech od trýzně přes lítost až po „*konečnou něhu*“.

Jan Štolba: „Kniha plná mlhy“, *A2* 2009, č. 9, s. 6.

Můžeme samozřejmě operovat s vlastními pocity při četbě této skladby. Ten první je soucit, tíživý soucit s neodvratností. Dalšími jsou lítost a bezmocnost. Ale o ně nejde a sama Bohumila Grögerová se od nich snaží distancovat lehounkou ironií. Vytváří svou knihu rvaní se s nezastavitelným, do kterého vstupují už sotva postižitelné signály minulosti, sny a představy. Nejde však o nějaké pseudoduchovní cvičení o životě, ale spíše o seskupení a analýzu sebe ve vlastní hlavě.

Michal Jareš: „Rukopis jednoho zápasu“, *Tvar* 2009, č. 4, s. 2.

Rukopis je dozajista také připomenutím doby a tradic, v nichž slovo mělo ještě svoji váhu. Slovo psané (vizme jen několikerý autorčin marný souboj s magnetofonem). Slovo jako jedna ze základních jistot.

Ivo Harák: „Vydat sebe v tvaru aneb Rukopis“, *Tvar* 2009, č. 4, s. 2.

Nečekaně nás při čtení může zaskočit otázka: Čtu ještě básně? Je nutné, aby tak věcná, nesentimentální, v jistém smyslu skoro exaktní výpověď musela být napsána v řádcích pod sebou?

Nevím, zda je to nutné. Ano, připustíme, že verše mohou omezit počet těch čtenářů, kteří knihu básní odloží s povzdechem, že „básničky nejsou pro mne“. Ale nelze očekávat, že tak bytostná básnička se ve své nejnítější výpovědi vzdá právě poezie, třebaže téma slepoty je tak syrové, že se necítí dobře v rámci samozahřívajícího poetična či estetična. Ne, nelze se vzdát poezie, navzdory tomu, že verše postrádají dřívější hru se slovy, že nenacházíme ani gejzír básnických obrazů, verše jsou nejen holé, ale přímo nahé [...].

Milena Fucimanová: „Kdysi jsem tančila po laně“, *Host* 2009, č. 6, s. 62.

Ani bolest, která z textů vysvítá, ani neodvratnost stárí, nemoci a smrti nemění nic na tom, že v textech Bohumily Grögerové máme před sebou až neuvěřitelně radostné svědectví. [...] Ve světě Grögerové totiž už dávno odpadlo všechno malicherné, nedůležité.

Magdaléna Platzová: „Z mlhy“, *Respekt* 2008, č. 47, s. 49.

Slovo autorky

Vaše poslední kniha Rukopis je velice silná a sevřená básnická skladba, která přehlíží celý uplynulý život. Jak dlouho jste ji psala a jak?

Celé dva roky. Já musím vyloučit veškerou techniku. Psaní, to jsem jen já, tužka a papír. Počítače už k nám nedolehly, je to jiný svět. Na psacím stroji bych psát mohla, ale nepřečetla bych to. A nedokážu pracovat ani tak, aby mi četl někdo má slova nahlas. Literatura, to jsou pro mne slova na papíře. Píšu velkými tiskacími písmeny a čtu je lupou. Nakladatel Pavel Mervart, editor skvělé edice současné české poezie, si původně dokonce přál, abychom *Rukopis* vydali jako faksimile, tak jsem ho psala barevnými tužkami. K tomu nakonec nedošlo. Můj nový způsob psaní určuje, jak rychle přemýšlím a naopak, vzniká jiný druh soustředění. V posledních dvou letech jsem měla silnou potřebu v textu škrtnat. Každé zbytečné slovo muselo pryč. Mnohem víc než dřív.

Pro vaši tvorbu jsou podstatné návraty do raného dětství.

Jak člověk stárne, vzpomínky za ním samy přicházejí a jsou čím dál intenzivnější. A mně se asi před rokem začaly vracet hlasy maminky a tatínka, jak mě s láskou volali ještě jako nemluvně. Dostala jsem se hluboko do neodkrytých vrstev vlastní paměti.

„Jiný druh soustředění“ (rozhovor vedla Tereza Brdečková), *Respekt* 2009, č. 14, s. 50.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Štolba, *A2* 2009, č. 9; I. Harák, M. Jareš, *Tvar* 2009, č. 4, M. Fucimanová, *Host* 2009, č. 6; táž, *Literární noviny* 2009, č. 17; D. Iwashita, *Lidové noviny* 11. 4. 2009; M. Platzová, *Respekt* 2008, č. 48.

Libor Magdoň

LUBOR KASAL: ORANGUTAN V TOVÁRNĚ

(2008)



Do literatury vstoupil Lubor Kasal (* 1958) na konci osmdesátých let prostřednictvím pořadů Mirka Kovářika *Zelené peří*, prvotina *Dosudby* mu vyšla v roce 1989. Už zde se při částečné inspiraci surrealismem a beatnickou poezií ustavil Kasalův osobitý styl, pro nějž je rozhodující zvukový plán jazyka – slova se v sobě zrcadlí, jedno vyvolává další, autor nezřídka nechává myslet sám jazyk a staví se do role svědka. Jeho texty zároveň vycházejí z dobové reality, už v debutu je řada parodických narážek na soudobou politiku. Ve své druhé sbírce *Veздеjšína* (1993) autor nepolevil v přímočarých soudech a vysmál se i revolučním frázím. Nehodlá se

smířit se světem, v němž se touží především po hmotných statcích a po moci, a přináší temný obraz lidské existence pomalu se proměňující v animální vegetování. Ve sbírce *Hlodavci hladovci* (1995), v níž se také stupňuje misantropická stylizace, tento postoj uplatňuje při travestiích na texty Václava Hraběte, Boženy Němcové či Guillaumea Apollinaira. V knize *Jám* (1997) – postmoderní travestii Máchova *Máje* – Kasal přichází s poezií, která je na povrchu pouhou slovní klauniádou, v jádru ale demonstruje ohroženou možnost pojmenování, které by umožnilo orientovat se ve světě, a dorozumívání, jež by přemohlo prohlubující se osamělost. U žánru poemy setrval autor i v knihách *Hladolet* (2000) a *Bláznův dům* (2004), v nichž se stupňuje temné, nihilistické ladění, které ústí v apokalyptické vize a příkré odsudky konzumní společnosti. Lyrickoepickou poemou je rovněž báseň *Orangutan v továrně*, která je budována podobně jako předchozí Kasalovy skladby: na postmoderním principu přepisu kanonického textu a na bohaté aluzivnosti.

Základním pretextem je text povahy náboženské, evangelium. Podoba výsledného palimpsestu je ovšem také výrazně ovlivněna příbuzností Kasalovy skladby s žánrem zvířecího eposu, neboť jednajícimi postavami jsou jak lidé, tak zvířata s lidskými vlastnostmi. Hlavní figurou značně lyrizovaného a útržkovité er-formou vyprávěného příběhu je orangutaní sameček, jehož život vševědoucí vypravěč sleduje od narození až po umučení.

Ježíš Kristus je tedy přeznačen jako opice, v čase je evangelijní příběh přesunut do současnosti a zasazen do prostorového rámce, který je tvořen nehostinným, dehumanizovaným areálem továrny a jehož základním atributem je chlad – jak fyzický,

tak citový. Východisko v biblickém textu ovšem zůstává zřetelné a tvoří významotvorný kontrast ke Kasalově „apokryfní“ verzi, která významově směřuje spíše než k evokaci spirituálních významů ke kritické sondě do duchovní úrovně současného světa a emocionalitě dnešního člověka. K základním dějovým motivům tedy patří narození orangutana mezi prkny v dřevozpracujícím podniku, signalizované kometou na obloze, které si ovšem nikdo v továrně nevšimne. Narozenému orangutanovi se přicházejí poklonit pastýři, králové a také létající opice, které v imaginativním kódu skladby plní roli andělů. Následně (a opět po vzoru biblického, resp. evangelijního příběhu) nastupuje na scénu čistě záporná postava nazvaná Sigismund manažer Bombadír, která v Kasalově apokryfním přepisu obsazuje roli krutovládcy Heroda. Z epizody o dvanáctiletém Ježíši naslouchajícím mudrcům se přesazením do současného světa stává okamžik politicko-ekonomické indoktrinace: „*Dvanáctiletý orangutan poslouchá / kdo pravý je a která levá / co je drahé a co sleva.*“ (22) Místo čtyřiceti dnů půstu na poušti stráví orangutan čtyřicet dní na jeřábu. Další epizodou je jeho prohlášení za průhledného. Stává se obětí politické či úřední moci. Pak už následuje jen orangutanův tragický konec – když skončí zima a nastane jaro, je svázan a stažen z kůže za živa (časový rámec evokuje období Velikonoc). Stažená kůže se stane trofejí, je připevněna na žerd a vystavena jako vlajka. Ale orangutan neumírá. Je odvezen z továrny v Prdci do Strašnic. Záměrem manažerů továrny totiž nebylo ho zabít, ale zbavit oranžové srsti, učinit z něj člověka, zbavit ho výjimečnosti – sekularizovat.

Kasalova intence, s níž přistoupil k přepisu evangelijního příběhu, je celkem jasná – podniknout sondu do současného morálního stavu mezilidských vztahů a konfrontovat ho s křesťanským ideálem, k němuž se naše kultura stále explicitně hlásí, byť ho nedokáže naplňovat. Kasal obsazuje role v evangelijním příběhu vlastními groteskními postavami, které jsou konstruovány na základně aktuální zkušenosti, respektive autopsie. A de facto ukazuje, že dnes by Kristus skončil stejně špatně jako před dvěma tisíci lety. Nebo ještě hůř, neboť krutost a cynismus nejen že trvají, ale stávají se dokonce předmětem zvrhlé fascinace. Tuto zvrácenost Kasal demonstruje mimo jiné užíváním archaických symbolů, což je ostatně postup, který uplatňoval už v předchozích knihách (ve skladbě *Bláznův dům* např. čerpal ze symboliky tarotu). Jde zejména o symbolické významy motivů zvířat: Ježíš Kristus a andělé jsou zobrazeni jako opice, což byl středověký symbol ďábla, pohanství, hříchu, neřesti a chtíče; postava Velké matky Krysy odkazuje ke zvířeti symbolizujícímu rozklad a pomíjivost; postava žaby Rampouchy je zase úzce spojena s tradičním zvířecím atributem smrti. Jde tedy o symboly se silně negativním významem, které jsou v příkřím protikladu k pozitivním významům radostné zvěsti, evangelia, na jehož základě je orangutanův příběh vystaven.

Popsaná významová rovina skladby je rovinou hlavní, ovšem rozhodně ne jedinou. Další poměrně koherentní vrstvu významů tvoří odkazy k autorově biografii.

Skladba *Orangutan v továrně* není otevřeně autobiografická, nicméně čtenář dostává k dispozici dostatek indicií, aby skryté odkazy k autorově životní zkušenosti mohl poměrně snadno identifikovat. Mezi zmíněné indicie patří paratexty umístěné na záložkách knihy: na přední záložce čteme dopis adresovaný Orangutanovi a podepsaný „*máma*“, v němž se mluví o orangutanově příběhu, do něhož je zapojen i jistý L. K.; na zadní záložce je Kasalův medailonek, z něhož se čtenář kromě jiného dozví, že „*v letech 2001–2005 byl [...] zaměstnancem dřevozpracujícího podniku Kasalova pila, s. r. o. v Jindřichově Hradci*“. Tyto informace umožňují čtenáři dešifrovat skrývačky jako například nápis MASALOVÁ ŽÍLA, který je opakovaně přítomen při popisech továrny: jde o sousloví paronymní k názvu firmy Kasalova pila. Podobně místní název Prdec, kde továrna sídlí, je nabídnut k dešifraci jako (Jidřichův) Hradec, kde má zmíněná firma vlastněná Kasalovým otcem své sídlo. Tato významová rovina skladby *Orangutan v továrně* plní primárně funkci autoterapeutickou, způsobem svého podání a v kontextu s nadčasovou spirituální motivikou však přesahuje čistě privátní rozměr. Je výrazem strachu o osud rodiny jako základního citového zájmu, jež člověk bytostně potřebuje a které tuto svoji roli v současné kultuře přestává plnit, což Kasalova skladba podává jako důsledek přetržení vazby s duchovní tradicí kladoucí význam rodiny na přední místo.

Kritika současného stavu kultury a politiky je jedním z klíčových témat skladby. K charakteristice současnosti používá Kasal kromě jiných emblematický motiv mobilního telefonu, k jehož zesměšnění sahá i do oblasti fekální a zvířecí metaforiky: „*Na správním lidoop šplhá / a z oken hrají mobily: / Kokodák škyt prdy-prd / kokodák škyt výpad: / Haló tady trpaslík Cykrt / kykyryký í á mé a mé / chrochty chrochty / tak už vám to dodáme / žily tepny vlasy nehty / a k tomu těch sto jater / jak jste žádali...*“ (35) Parodicky zobrazuje také postavy otupělé hloupou televizní zábavou a sarkasticky se vysmívá tendenci médií přeceňovat sport a sportovce mylně prezentovat jako osobnosti mající schopnost cosi podstatného veřejnosti říct. Nevyhýbá se ani satirickému zachycení reálných postav a jevů ze soudobé politiky – zpodoben je například Tomáš Cikrt (jako trpaslík Cykrt), v době vzniku a vydání knihy mluvčí ministerstva zdravotnictví a mediální tvář politických snah o komercionalizaci zdravotnictví, a také prezident Klaus jako „*nekonečně milimetrový prezident Mássalav Prtaus*“ (45). Současnost charakterizuje jako „*čas kolenovrtný hranatý*“ (23) a zděšeně konstatuje, že „*pozdní doba plastová šílí*“ (29). Kasalova sociální a kulturní kritičnost je ve skladbě *Orangutan v továrně* zaměřena především proti zániku přirozených autorit, ať už duchovních, světských, politických či rodinných, které z různých příčin přestaly plnit roli pozitivních vzorů.

Osou kompoziční výstavby je v této skladbě dějová linie tvořená relativně samostatnými epizodami příběhu titulní zvířecí postavy. Tato osa je ovšem mnohokrát přerušena: a to buď dějovými odbočkami, vstupy dalších vypravěčů nebo čistě lyrickými pasážemi. Do veršovaného celku skladby jsou vkládána vyprávění Velké matky

Krasy, psaná prózou a archaickým jazykem, odkazujícím k dikci mýtů a pohádek. Prózou jsou rovněž psány promluvy vrátného, které celou skladbu rámcují. Skladba je komponována z dílčích epizod, jež jsou odděleny grafickou značkou a také refrémem „já a ty“ situovaným pravidelně na konci jednotlivých pasáží, které k refrénu významově směřují jako k pointě.

Zmíněné slovní spojení „já a ty“ má ve výstavbě skladby zásadní úlohu, na kterou ukazuje už jeho umístění do významově zatížené pozice na konci epizod. Slouží totiž k propojení a scelení jednotlivých významových a tematických rovin, které jsme popsali výše. Osobní zájmena obsažená v tomto spojení neodkazují k postavám zobrazeným ve fikčním světě skladby, z tohoto světa zřetelně vystupují, přesahují ho a jejich význam je obecnější, filozofický. Mnohonásobně opakované spojení „já a ty“ velmi zřetelně odkazuje ke stejnojmenné filozofické práci Martina Bubera (*Ich und Du*, 1923; česky *Já a ty*, 1969). Kasalova skladba souzní s Buberovou koncepcí dialogu založenou na myšlence, že člověk objevuje své vlastní Já teprve, když nalezne význam slova Ty, tedy když se otevře druhému člověku – což je základní předpoklad fungování mezilidských vztahů. Kasalova litanická a morálně kritická skladba usvědčuje ve všech svých významových plánech současný stav lidského společenství z nefunkčnosti a to právě proto, že se rozpadla jednota tohoto buberovského základního slovního spojení – mezi já a ty je propast, která nedovoluje žít ve fungujících rodinách, zaslepenost svým vlastním prospěchem nedovoluje politikům dohlédnout k „ty“, v jehož prospěch by měli jednat, a narcistní a dětinská zahleděnost do vlastního ega nedovoluje současnému člověku navázat kontakt s absolutním (či jak říká Buber věčným) Ty a zaniká tak spirituální rozměr lidského života. Proto musí být orangutan zbaven oranžové srsti a připodobněn člověku – nemá příležitost zůstat jiným, druhým, božským, Ty; musí se stát obrazem Já, člověka.

Jinou, implicitnější, ovšem neméně podstatnou verzi vztahu „já a ty“ představuje ve skladbě *Orangutan v továrně* sám jazykový styl textu, který je budován na herním principu. Základním pravidlem této hry je skrývání, respektive odkrývání skrytých, jinotajných významů. Čtenář skladby brzy poznává, že jazykový výraz má kromě svého doslovného významu ještě paralelní význam a teprve po identifikování onoho paralelního významu může čtení Kasalova textu spět k významovému scelení. Markantní je to zejména u těch jazykových výrazů, jejichž doslovný význam je nezřetelný, například název továrny Masalová žíla získává smysl až při spojení s paronymním Kasalova pila. Ale výzvou ke hře je i užívání archaických zvířecích symbolů, skrývání vlastních jmen politiků nebo třeba letmo naznačený význam v skladbě nadužívaného pozdravu „ahoj“, který je tradiční zkratkou slovního spojení Ad honorem Jesu a bez dešifrace zkratky postrádá jeho užívání smysl. Subjekt Kasalovy skladby naplňuje imperativ otevření Já vůči čtenářově Ty svým herním naladěním plnou měrou, což je vzácně pozitivní význam skladby, která je jinak laděna velmi temně, apokalypticky a tragicky.

Hra s jazykem je ostatně určujícím principem celkové jazykové a stylové utvářenosti skladby *Orangutan v továrně*. Otevřenost k různému je ve stylové rovině skladby demonstrována těsným sousedstvím pasáží psaných virtuózní lyrickou řečí (některé pasáže mají strofickou formu sonetu), obecnou češtinou, jazykem náboženských textů, literárních děl, obchodních listin, politické rétoriky či archaickou dikcí pohádek a mytických příběhů. Naslouchání hlasům druhých je realizováno také v podobě bohaté polyfonie – vyprávěč je pouze jedním z řady promlouvajících hlasů, příležitost se jazykově projevit dostávají zobrazené postavy, zvířata i věci, například kapka u nosu. Hravý je také způsob rozvíjení textu, v němž nejednou nad racionálním budováním příběhu převáží asociativnost, především zvuková, kdy jedno slovo pouze svým zněním vyvolává další. V extrémních případech se pak text zvrhává v lyrickou novoreč, s jejíž pomocí se demonstruje ohrožená možnost lidského dorozumění: „*Kvady babry kvě / ramy momry hlokenon / kraky hrkvar hrdy / vrtho kvarky ramkrarnatek.*“ (19) Asociativnost je také základním principem Kasalovy velmi volné imaginace, která je schopna podmanit si logiku fikční reality; například asociativní řadou, která začíná ve skrývačce Masalová žíla, se obraz továrny zprvu důsledně budovaný jako dřevozpracující podnik mění ve výrobnu žil a přivádí do textu téma kritiky komercializovaného zdravotnictví.

Asociativní imaginace, jazyková i situační komika a zejména potom četné metaliterární reflexe, které tematizují samotný text *Orangutana v továrně*, odlišují Kasalovu skladbu od jinak žánrově blízkých děl z dějin české moderní poezie – jimi jsou zejména epické skladby Vladimíra Holana a rozsáhlé litanické básně Ivana Diviše. Zvukovou kakofonií a drsným, apokalyptickým laděním Kasal rozvíjí styl pozdní lyriky Františka Halase. Avšak motivické jádro skladby tvořené zvířecími postavami má své kořeny ještě hluboko v předmoderní satirické poezii devatenáctého století – nejbližší Kasalově skladbě je v tomto ohledu komický zvířecí epos Svatopluka Čecha *Hanuman* (1884), jehož hlavní postavou je rovněž opice disponující božskými atributy a vystavovaná krutosti lidí. Silná intertextovost, aluzivnost a sebereflexivnost Kasalova psaní ovšem spojuje *Orangutana v továrně* nejtěsněji s nečetnými projevy postmodernismu v české poezii. Stylově nejbližší je skladbám Boženy Správcové, která v eposu *Východ* (2011) analogickým herním způsobem ztvárnila osobní traumata z rodinné historie a v *Požárni knize* (2004) ověřovala možnosti mytizující a duchovní poezie.

Ukázka

*

Do továrních hal hlas dutě zazní:
Tlačte tlačte pani!

Mezi prkny porod nevidaný
To nebude jak vždycky:

nikoho že nemá rád
 protože miluje než šnekem unášené piliny tekoucího nebe
 nikoho že nemá rád protože miluje než sebe
 To nebude jak vždycky
 to bude kosmo logo gono komo gonicky
 nicky lidsky ÉÉÉÉÉÉÉÉ

Ale ne –
 pírkem to zalechtá přes víčka:
 narodila se opička
 malý orangutánek
 do prken stek

A my dva za ním jak mūra zaplivnutá
 čím blíže jsme jihu čím blíže ostrovům tím více se ochlazuje
 Mráz a vlhko všude: Já ty a – prd – prd – – Prdec – prdec světa
 hradec pobořený chatř z rákosu vymrzlá
 do studených peřin do dvou ranců
 spát s chladnými rty
 chrty vyzáblými...

Mezitím pastýři se kladní orangutánkovi
 pastýři klaní se a králi kráklí –
 sedmero havranů – tři moudří
 a čtyři kteří jsou všeho díl odevšad duří
 nevidění nevymáklí:
 voda země oheň vzduch

Do zasněžených polí za Prdcem
 neslyšně snáší se flotila létajících opic
 Taky se jdou poklonit
 opice opičce

samá těla samé měkkoty

já a ty
 (16–17)

Vydání

Orangutan v továrně, dybbuk, Praha 2008.

Adaptace

Orangutan v továrně, inscenace, klub Modrý trpaslík (divadelní spolek Triarius), Česká Třebová, scénář a režie Laco Špais, Josef Jan Kopecký, prem. 7. 4. 2011.

Reflexe

Kasalova knížka není čtením pro každého. Korozí smyslu dostupuje zde pomalu krajního bodu, za kterým už není nic, o čem bychom společně mohli mluvit. Ale právě tím dává zároveň též odpovědi všem, kdo se snad domnívají, že jde o umění mrtvé. Naopak, možná že právě tyto rozpadající a zároveň též chechtající se nesouzvuky budou nakonec těmi jedinými znameními, která tu po sobě zanecháme. Četba *Orangutana v továrně* člověkem otřese (a je celkem jedno, jestli je to třas smíchu či zděšení) – víc, myslím, poezie dávat nemá.

Jakub Chrobák: „Vlastně já a ty...“, *Tvar* 2008, č. 18, s. 23.

Básníci se obvykle nevyžívají v pozitivních stránkách lidské existence, zde jsou však všechna negativa maximálně vyhocená. Nestojí tu nízké proti vysokému, ale rovnou nejnižší proti nejvyššímu, přitom pozornost se soustředí k temnému, nízkému, blátivému, tělesnému („*samá těla samé měkkoty / já a ty*“). Zkoumají se tu, a to co nejpodrobněji, zranitelná a zraňující místa, kde se lidské stává ne-lidským, a tedy zase... až příliš lidským. Odtud asi orangutan a další „antilyrická havěť“ obydlující sbírku. K tomuto osazenstvu se váže celá „mytologie“, která na několika místech vhodně rozvolňuje přímočarý rytmus skladby.

Simona Martínková-Racková: „O přitažlivosti shnilých jablek“, *A2* 2008, č. 40, s. 7.

Ona disharmonická taškařice slov, obrazů a významů, která na nás štědře přýští z autorových veršů a která v nich přímo třeští, jako by se totiž možná nechávala víc svůdně unášet vlastní imaginací, svou hrou s vlastní obrazností, než aby se víc a stále víc a ještě víc dostávala na kloub nynějšímu „*času kolenovrtnému hranatému*“. Možná Kasalova sbírka dokázala trefně charakterizovat jeho matnou a neutěšenou podstatu, možná však o to nápadněji setrvala v reji nápadů a reji slovních spojení. Tak málo hranatých a tak hravě nekolenovrtných, až mohou být snadno jakoby přehlušeny cizorodými tirádami o jakémisi „*panu Rajčeti*“.

Vladimír Novotný: „Lubor Kasal: *Orangutan v továrně*“, *Portál české literatury*, online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2107-orangutan-v-tovarne/> [přístup 17. 1. 2012].

Kasal nám svou skladbou dává velmi naléhavě a nesmlouvavě pocítit, že naše touhy po transcendentnu jsou marné, nebo dokonce směšné. Jsme Prdec. Nezbyvá než se s tím smířit. A toto spíše determinující než útěšné smíření, vyjádřené závěrečným veršem „*Všechno se děje, jak dít se má*“, je novou podobu přesahu, který Kasalova skladba nabízí. Touha po nekonečnu se změnila v nekonečno touhy.

Karel Piorecký: „Industriální evangelium“, *Host* 2008, č. 8, s. 58.

Pikareskní lyrismus, tak bych pojmenoval Kasalovy motivické skrumáže, v nichž se modelově vyjevují tyto jakoby reportážně komentované reflexe. Básník nedisponuje žádnou uměle naordinovanou estetickou imunitou vůči tomu, čemu je vystaven v podivném továrním řádu životních směn. Bytostná zabydlenost v doménách jazyka, prokutávání jeho spodních vrstev a hutná šfavnatost verbálních spojení znovu i v této poslední sbírce dotvrzují, že u Lubora Kasala jde o strhující nekonečný příběh kreativity, kultivující se – jak lze demonstrovat sbírku po sbírce – po celé dvacetiletí básnickovy přítomnosti v české poezii.

Mirek Kovářík: „Makakus Jendus, Jelenogolem a další milí“,
Týdeník Rozhlas 2008, č. 33, s. 18.

Slovo autora

Jakoby nemluvit za sebe – to mě zajímalo obzvláště po *Orangutanovi*. Ten totiž byl zas pokusem o vyznání lásky. Přitom žádný recenzent – nepletu-li se – si tohoto rozměru knížky vůbec nevšiml. Samozřejmě je otázka, jestli jsem to blbě napsal, anebo jestli to recenzenti blbě přečetli, ale návod jsem snad přiložil, když už nijak jinak, tak alespoň dedikací. A při vyznání těžko tu první osobu jak čísla jednotného, tak čísla množného zrušit.

„Taková je snad tradice moderní poezie“ (rozhovor vedl Vladislav Reisinger), *iLiteratura.cz*,
online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/28333/kasal-lubor> [přístup 18. 1. 2012].

Bibliografie ohlasů

RECENZE: O. Horák, *Lidové noviny* 19. 6. 2008; M. Kovářík, *Týdeník Rozhlas* 2008, č. 33; S. Marínková-Racková, *A2* 2008, č. 40; J. Chrobák, *Tvar* 2008, č. 18; K. Piorecký, *Host* 2008, č. 8; P. Štengl, *Psí víno* 2008, č. 45; M. Radová, *Protimluv* 2008, č. 4; M. Habaj, *OS – Občianska spoločnosť* 2008, č. 2; O. Hanus, *LitENky* 2009, č. 4; V. Novotný, *Portál české literatury*, online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2107-orangutan-v-tovarne/> [přístup 18. 1. 2012]; O. Richterová, *A tempo Revue*, online: http://www.atemporevue.cz/?go=recenze&det=081108-kasal_orangutan&show=1 [přístup 18. 1. 2012].

Karel Piorecký

RADEK MALÝ: MALÁ TMA

(2008)



Radek Malý (* 1977) debutoval sbírkou *Lunovis* v roce 2001 a záhy se stal jedním z nepřehlédnutelných talentů mladé české poezie – což potvrzovalo i udílení významných literárních ocenění a také poměrně bohatá literárněkritická recepcce jeho knih. Do povědomí širší čtenářské veřejnosti vstoupil Malý také jako autor poezie pro děti (např. *Kam až smí smích*, 2009), spoluautor slabikáře nebo dramatik (*Pocit nočního vlaku*, 2008) a překladatel expresionistické poezie, které se věnuje i odborně (monografie *Spásná trhлина. Reflexe poezie Georga Trakla v české literatuře*, 2009).

Základním významotvorným problémem od počátku své básnické tvorby učinil otázku po adekvátnosti tradičního jazyka lyriky a také obvyklých básnických témat v aktuálních kontextech jazykových, uměleckých a společenských. Počínaje sbírkou *Vraní zpěvy* (2002) začíná v Malého tvorbě sílit objektivizující tendence k zaznamenávání vjemů a reflexí z cest, která ve *Větrní* podstatně ovlivňuje i celou kompozici sbírky, již lze označit za lyrický cestovní deník. Následující Malého básnická kniha nazvaná *Malá tma* tuto tendenci dále rozvíjí a tematizaci evropských lokalit prohlubuje o reflexi dějinných traumat, která jsou v paměti daných míst nesmazatelně zapsána.

Sbírkou *Malá tma* charakterizuje především formální zručnost, s níž její autor ovládá klasické nástroje lyrického jazyka. Patrné je to už z uplatňovaných žánrových forem, mezi nimiž má své stabilní místo sonet a v ostatních případech je to pravidelně rýmovaná čtyřveršová strofa jako základní stavební prvek textové architektiky básní. Malý je bravurní ale především při práci se zvukovými kvalitami verše – často volí rozměr čtyřstopého daktylu, respektive daktylotrocheje uprostřed rozlomeného césurou na dva půlverše. Houpavost daktylského „valčíku“ je tak umocněna ještě jedním generálním zhoupnutím uprostřed verše – silně to evokuje atmosféru a melodičnost hospodské odrhovačky, původně snad estétsky vykrouženého verše, který se v onu odrhovačku z jakýchsi příčin zvrhnul (ostatně pijáctví je jedním z častých témat *Malé tmy*).

V oblasti hláskové instrumentace jsou akcentovány zejména aliterační řady a jazykové hříčky: „*Váha se převáží. V hodinách hrká. / Malátná malá tma míhavě mrká.*“ (46) Význam těchto poněkud ornamentálních forem přesahuje virtuozitu,

s níž jsou realizovány – spočívá v zapojování slov do neobvyklých, nestereotypních kontextů, čímž se v daných slovech otevírá nová výpovědní síla. V neposlední řadě se Malého ostentativní, možno dokonce říci strategická virtuosita ukazuje na vynalézavých, neobvyklých, provokativních a významově neobyčejně aktivních rýmech (např. *Pámbu – Rambů, kněz – rez, Superstar – Baltazar, dá mi pac – Alexanderplatz, Jiráská – láska, kdysi – PC* apod.). Malý zde zcela záměrně pracuje s napětím, které vzniká mezi zvukovým souladem slov spojených do rýmového páru a jejich významovou kontrastností.

Kontrast je ostatně nejúčinnějším nástrojem Malého a to ve všech rovinách textu – včetně té intertextuální, kde s oblibou zakládá vazby mezi dekadentně laděnými pasážemi a dikcí poezie pro děti či bezstarostnými verši, které čtenář zná ze školních slabikářů: „*Až kouř se s mlhou v šero smísí, / až ztichne echo kaštanových slov, / až vyjme Ema maso z mísy, / vezmem se. Já tě, ty mě. Na hřbitov.*“ (19) Mezižánrové aluze vytvářející významotvorné napětí mezi existenciální tematikou a dílčími formálními znaky obvyklými spíše v poezii pro děti podporuje také výtvarná stránka knihy – obálka připomínající školní notýsek a ilustrace Tomáše Kopřivy zobrazující figuru chlapce ztraceného a nejistého ve velkých prázdných ztemnělých prostorách.

Výše zmíněný strategický charakter Malého virtuosy se vyjevuje zejména tam, kde se autor dopouští záměrné neobratnosti. Jinde formální model, který se mu podává skutečně velmi snadno, vygraduje ad absurdum a posune ho tak do ironické polohy. Doménou strategického zacházení s bravurně zvládnutým tradičním jazykem lyriky je ovšem jeho situování do ostrých kontrastů s všední, banální či spíše přízemní motivikou a také s zhusta nespisovnou a místy i vulgární lidovou češtinou. Význam formální náročnosti a jazykové vynalézavosti, kterými Malý ve své sbírce hýří, spočívá především v napětí, které vychází z konfliktu mezi klasickou lyrickou dikcí a obrazem současného světa, k němuž se tato lyrika už zdánlivě nehodí.

Účinné kontrasty jsou přítomné v samotném tematickém plánu. Na jedné straně stojí tradiční motivický rejstřík lyriky: podzim, mlha, vítr, Bůh, měsíc, hvězdy... A na straně druhé motivika odkazující k současné konzumní kultuře a jejím přízemním emblémům: adventní věnec z IKEA, Česko, které hledá Superstar, plastový nábytek... Malý těmito ryze básnickými prostředky provádí de facto metaliterární reflexi – vyzývá k zachování kontaktu s tradicí, s prvky, které dlouho činily lyriku lyrikou, ale zároveň ukazuje, že už není možné brát tento jazyk samozřejmě a bezvýhradně vážně. Je třeba jít také trochu proti němu a nechávat otázku po tom, jak psát lyriku v době „postlyrické“, neustále otevřenou.

Nejde ovšem o jedinou otázku, kterou sbírka *Malá tma* nastoluje. V tematickém plánu sbírky hraje velmi důležitou roli motiv evropanství, který autor opět neklade jako samozřejmost, ale jako otázku a problém. A tento problém je analyzován nejen explicitní reflexí, ale přednostně prostředky výsostně básnickými, konkrétně vícejazyčností makarónských česko-německých veršů, ve kterých je zhmotněna historicky

podmíněná jazyková realita střední Evropy. Kontinent odmítá Radek Malý vnímat pouze jako znovuotevřený prostor, kde se můžeme pohybovat „už jen na občanku“ (27), byť téma cesty je v *Malé tmě* poměrně časté a do názvů řady básní se dostávají jména evropských měst. To autor činil ostatně i ve svých předešlých sbírkách, ale nyní jsou tyto básnické zápisky z cest po starém kontinentu spojeny s přesnějším významovým zacílením. Malý ironizuje naivní nadšení z toho, že už jsme zase všichni spolu v jedné Evropě. Upozorňuje velmi příkře, že si v sobě neseme tíhu dějinných křivd, nejistotu a předsudky, kterých se nelze naráz zbavit, ale přesto „v kavárnách pijem u jednoho stolu“ (29) – snad jedině ona kultura pijáctví a kavárenského povalečství by nás mohla spojovat.

Významově zatížený není pouze motiv cesty, ale i jejího prostředku, totiž vlaku. Subjekt básní cestuje vlakem, tedy po kolejích, které hrály svoji roli u všech tragédií moderních evropských dějin (včetně transportů, na které nepřimo svou zmínkou o koncentračním táboře a terezínském ghettu naráží). Dějiny Evropy vnímá Malý – opět prostřednictvím efektního kontrastu – jako napětí mezi Lurdy a Dachau a sebetrýznivě se ptá: čeho je v nás víc, svatých míst, nebo koncentráků? Ovšem i tíha současnosti (například v podobě úpadkové televizní kultury) naléhá na vědomí hypersenzitivního subjektu stejně silně jako tíha evropské minulosti, kterou si (z větší části neuvědomovaně) neseme s sebou. Dotýká se i národní identity Čechů jako těch, kteří zdánlivě nemají nic společného s tradicí evropského fašizujícího myšlení, protože vyhnali „nácky“ ze Sudet a jsou tedy čistí. Autor se nevybíravě strefuje do národních stereotypů obyvatel Evropy – opět včetně Čechů. To se děje například v básni *Prší a Češi opouštějí kempy*, jakési (pseudo)melancholické výpovědi o našincích na levné dovolené u Jadranu, kteří se propadají do smutku z nepřízně počasí, jež jim kazí jejich prázdninové radosti – tento výjev je zde postaven do ostřejšího kontrastu ke smutku balkánských národů, jejichž nedávná válečná zkušenost je opravňuje k smutku mnohem více.

K rejstříku stylizací lyrického subjektu, které v Malého poezii oscilují mezi outsiderem, skeptikem, alkoholikem tendujícím k sebevraždě, pochybovačem či ironikem, se ve sbírce *Malá tma* přidává stylizace podmíněná českou národní identitou. Subjekt chce být také vnímán jako reprezentant češství, které je konfrontováno se středoevropskými dějinami a mentalitou „západního“ světa. Čech je tady mnohdy karikaturou sebe sama, rád by se vracel do evropského prostoru jako sebevědomý a vyrovnaný, nezatížený frustracemi a potlačovaným pocitem viny, ale váha historických křivd mu tuto touhu maří. Už v první básni sbírky, nazvané *Odrhovačka*, se mluvčí marně snaží vymluvit z viny za vyhnání sudetských Němců.

Radek Malý tímto způsobem podnikl zcela ojedinělou básnickou sondu do českého kolektivního svědomí, národní identity a historických peripetií, které ji formovaly. Sbírka *Malá tma* se díky tomu stala jedním z dokladů změny, kterou lze v soudobé poezii pozorovat přibližně od roku 2008, tedy od roku jejího vydání. Po dlouhém

období obcházení společenských témat a sociální kritičnosti, která v české poezii dominovala po celá devadesátá léta a ještě dlouho po roce 2000, se kolem roku 2008 začínají objevovat zřetelné snahy o rehabilitaci tzv. angažované poezie. Je to patrné zejména v tvorbě tehdejších debutantů (skupina *Fantasia*, autoři z okruhu časopisu *Psí víno*), ale i v posunech tvorby etablovaných básníků (Vít Janota, Jiří Dynka). Malého ironické podrývání národních sebeklamů má ovšem nejbližší k obdobným snahám u Lubora Kasala, který společenskokritický aspekt uplatňuje kontinuálně od svých básnických začátků na konci osmdesátých let. S Kasalem Malého pojí rovněž virtuózní ovládnání vázané básnické formy. Zde má Malý ovšem ještě o něco blíže k poezii J. H. Krchovského, jelikož staví rovněž na půdorysech dekadentní vznešenosti, kterou vědomě a záměrně sráží tematizovanou vulgaritou a nízkostí. Implicitní kritikou tradičního lyrického diskursu souzní Malého sbírka také s usilováním těch autorů, kteří svými (v jiných ohledech značně odlišnými) poetikami vyjadřují nesamozřejmou pozici poezie v soudobém kontextu jazykové a mediální kultury (např. Milan Ohnisko, Tomáš Kafka). Expresivní obraznost *Malé tmy* je podobně jako u předchozích sbírek ovlivněna autorovou zkušeností získanou především překládáním expresionistické poezie. Písňovostí a vyostřenou ironií sbírka tvůrčím způsobem rozvíjí domácí tradici lyriky gellnerovského typu.

Ukázka

Prší a Češi opouštějí kempy

Čas plyne dvěma odlišnými tempy
Prší a Češi opouštějí kempy
Dvojhlavé karty, plastový nábytek
Na pláži leží odžitý zážitek

Smutní jak Srbové uprostřed Evropy
Bez moci, moře a Kosova Bez ropy
Zavála bríza Všecko uletělo
A má-li Balkán duši, má i tělo?

Kotorské kočky, hubené a plaché
značkují místa na mapách svým pachem
a kdyby Srbsko stokrát chtělo moře
dostane jenom jizvy Černé Hoře

(35)

Vydání

Malá tma, Host, Brno 2008.

Ceny

Výroční cena Nadace Český literární fond: Výroční cena za literární tvorbu, 2009.

Reflexe

Autor se zde zjevně hlásí k rebelantství gellnerovského typu, demonstruje svou ironickou distancí (k dnešku) i osobitý humor, což se ovšem nemusí setkat u čtenáře s pochopením. Nicméně Malý se již dávno naučil držet pevně otěže jazyka. Dokáže se zcela přirozeně pohybovat v prostoru jak spisovně (vysoce artistní), tak i hovorové češtiny. Umí překvapit nečekaností slovních spojení, originální metaforou i poetickým neologismem. Četné makarónské verše mají už tradičně ráz kontaminace básnické výpovědi němčinou. Malý již v předchozí tvorbě prokázal literární rozhled a poučenost. Také nejnovější sbírka obsahuje množství mezitextových kontaktů, zejména v podobě různých aluzí či reminiscencí.

Miroslav Chocholatý: „Uchopit svět jak červa mezi prsty“, *Host* 2009, č. 2, s. 82.

„*Hmm Česko hledá Superstar / Herr Gott se chytá za nos / Budu se modlit... Lovu zdar / a velkou sledovanost!*“ Zde jako by se autor snažil zůstat nad věcí, ale ve skutečnosti se ocitá pod realitou, která jeho pokus o báseň zavalila. Jinak ale básník i v *Malé tmě* ukazuje, že je talentem bohatě obdařený. Nová sbírka pak potvrzuje rovněž autorovu „rozlitanost“. Nejenže se opět objevují verše odkazující k cestám do různých míst, ale nechybí ani němčina či odkaz na věty známé ze slabikáře: „*až Ema vyjme maso z mísy, / vezmem se. Já tě, ty mě. Na hřbitov.*“

oh [=Ondřej Horák]: „Radek Malý, Malá tma“, *Lidové noviny* 11. 12. 2008
(přil. *Kulturní premiéry*, s. 3).

Malý totiž svede napsat rytmicky sevřený, umně rýmovaný sonet; ale ani metrum pro něj není dogmatem: kde je to smysluplné, narušuje metrický spád, aby zdůraznil pasáže výrazně sémanticky zatížené; a co se rýmů týče: na pomyslň soubor by se svými skutečnými vertikálními zvukovými metaforami mohl vyzvat i takového Karla Kryla. A jistě by bylo lze pochválit také Malého rozhled po (vědomě přiznaných) tradicích, do nichž se našemu básníkovi vejdu němečtí expresionisté, jejich čeští pokračovatelé i neodekadentní ozvy jako z pera Jiřího H. Krchovského. Cosi mi však v úplném nadšení nad Malého *Malou tmou* bránilo: jako bych pořád jen (byť zálibně a rád) klouzal po povrchu, který sice budí zdání hlubinných dramát, jenomže k těmto neotevřá cestu. Je tak dokonale vykroužen, že v něm není trhlin, jimiž by bylo možno vstoupit.

Ivo Harák: „Radek Malý: Malá tma“, *Portál české literatury*,
online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2160-mala-tma/> [přístup 15. 12. 2011].

Poezie dotýkající se svědomí, poezie moralizující i moralistní je poslední dobou rozeseta napříč poetikami i generacemi v překvapivé hojnosti, a možná by stála za samostatnou esej. Tyto verše bohužel pravidelně patří k nejslabším; u Malého to tak však není. Proč? Jednak tato tendence vyznívá jako jedno z celé škály gest, jednak se básníkovi, a to je právě výjimečné, často daří zapojit „etický akcent“ do poezie organicky. To když moralistní tóny zasadí do melodie všed-

nodenní a osobně prožitě; nejde přitom o zpověď, spíš o minireportáž či momentku, v níž se obyčejné, banální, syrové náhle dostává do konfliktu s nekonečně „vyšším“.

Simona Martínková-Racková: „Velké ambice Malé tmy. Sbírka Radka Malého“, A2 2009, č. 20, s. 7.

Pokud se v poslední době zuřivě diskutovalo o neangažovanosti či angažovanosti české poezie, je *Malá tma* kromě jiného také pádnou odpovědí v tom směru: nikde jsem prozatím (s výjimkou Kasalovy poezie posledních dvou sbírek, ale to je úplně jiný básnický rod) nečetl tak plastické, protože přirozené, do hudby zvukového ustrojení vložené škleby do obličeje dnešní doby.

Jakub Chrobák: „„Vít se skřípnul ve dveřích a sténá.“ Aneb: když je báseň hudba“, *Weles* 2008, č. 35/36, s. 201–202.

Básnická kniha Radka Malého rozhodně není jen dílem bezstarostné a hravé harmonie. Ale také to není poezie apokalypsy. Autor vnímá šedivou marnost a konzumerismus, svět, z kterého se vytrácí vznešenost a svatost, ale činí tak s tvůrčím gestem ironie, sebeironie a svébytné imaginace. Jeho dílo patří k tomu nejlepšímu, co v posledních letech v české poezii vzniklo.

Jiří Holý: „Cena pro Malou tmu Radka Malého“, *Host* 2009, č. 7, s. 6.

Slovo autora

Používám vázanou formu tehdy, když mám pocit, že se tak dokážu vyjádřit přirozeněji. I proto tu a tam vítězí volný verš. Ale je pravda, že jakmile básník najde svůj styl, svádí ho to k tomu setrvat u něj – viz Krchovský. Zatím se snažím být na sebe náročný a občas jdu záměrně cestou nepohodlného experimentu za cenu možného vejítí do slepé uličky. Ale pak mě to unaví a dostanu nezvalovskou chuť „obžerně si zarýmovat“. Podstatné je, že se to pořád hýbe.

„Podstatné je, že se to pořád ještě hýbe“ (rozhovor vedl Radek Fridrich), *Tvar* 2003, č. 20, s. 4.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 28. 11. 2008; oh [=O. Horák], *Lidové noviny* 11. 12. 2008 (příl. *Kulturní premiéry*); A. Blažejovská, *Týdeník Rozhlas* 2009, č. 12; S. Martínková-Racková, A2 2009, č. 20; K. Piorecký, *Tvar* 2009, č. 6; M. Chocholatý, *Host* 2009, č. 2; J. Holý, *Host* 2009, č. 7; J. Chrobák, *Weles* 2008, č. 35/36; E. Košínská, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23689/maly-radek-mala-tma>, [přístup 12. 12. 2011]; O. Hanus, *A tempo revue*, online: http://www.academia.edu/1853341/Maly_Radek_-_Mala_tma_A_TEMPO_REVUE_ [přístup 23. 4. 2013]; I. Harák, *Portál české literatury*, online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2160-mala-tma/> [přístup 15. 12. 2011].

Karel Piorecký

JAKUB ŘEHÁK: SVĚTLA MEZI PRKNY

(2008)



Jakub Řehák (* 1978) patří k vlně básníků, jež se vstupem do literatury nespěchala, ačkoli měla všechny publikační možnosti otevřené. Vydává svou prvotinu *Světla mezi prkny* až ve třiceti a jeho debut patří na první pohled k závažnějším, usazenějším a vyzrálejšími básnickým knihám prvního desetiletí jednadvacátého století. Pro Řeháka je poezie zásadní vyjadřovací médium; jeho prostřednictvím formuluje svůj vnitřní svět, poezie ho ale zajímá i obecně jako nezaměnitelný způsob lidského uchopování světa. Nepřekvapí tedy, že Řehák je též výrazným autorem esejů a teoreticky zaměřených statí o poezii.

Sbírka je uvozena krátkou básní-inkantací, malým předběžným „shrnutím“, pokusem o vytčení pevného básnického východiště: „*Ve tmě jsme hrůza sama / kameny bouchají o noční zeď. // Noc tuhne v ústech / po výkřiku.*“ (10) Noc, tma, ústa, výkřik. V básni je naznačen stav němého napřažení se do tmy, do neznáma. Hrůza, bušení o zeď, tuhnutí noci v ústech – emoce zde jsou abstrahovány, zkoncentrovány do podoby základních existenciálních souřadnic. Poslední verš je možno číst i jako vymezení prostoru, v němž se bude dít následující sbírka. Bude jím prostor „*po výkřiku*“, tedy snad území rozevírající se kdesi za iniciačním existenciálním prožřením (výkřikem), prostor za logickými vztahy, usazenými emocemi; prostor, kde se za „dnem“ věci otevírá „noc“ snů, podvědomí, skrytých významů, podprahových asociací, vjemů a spojitostí. Zatímco úvodní čtyřverší je ostře a stroze ražené, hned od druhého čísla nasadí Řehák odlišný tón, příznačný pro velkou část sbírky. Totiž dikci intimní, přeludné noční zpovědi šeptané „tomu druhému“, či spíš „té druhé“ – ženě přítomné snad ve skutečnosti, možná ale jen ve snech či vzpomínce. Erotický impuls je ve sbírce od počátku přítomen. Okamžitě je však modulován ještě v cosi dalšího, přesahujícího, stává se médiem eroticko-snového nazírání celého světa, jakož i prostředkem k sestupu do podvědomí. To je v Řehákově poezii podstatné: vnímání světa a sestup do hlubších sklepení sebe sama splývají.

Realita se napájí snem, jeho erotikou. Přítomnost organicky ožívá „snem“ vzpomínek a všeho v minulosti zakusného. V druhém textu se nahá záda přítelkyně mění v jakýsi dalekohled, jímž lze pozorovat noční ulice. Žena se básníkovi pod rukama mění v město, ústa jsou plná tmy a „*každý okamžik je cestou do neznáma*“ (15).

Báseň za básní jsou významuplné erotické metamorfózy prokládány sytě obraznými evokacemi „odvrácené“, snové strany města. Básníkovo vědomí registruje a pozměňuje, podsouvá světu svou zjitřenou, proměněnou, hlouběji odhalenou vizi skutečna. Rovina registrující i rovina erotická se prolnou v závěrečné delší básni prvního oddílu, nazvané *Papír*. Spikleneckví milenců se zde uskutečňuje prostřednictvím dychtivě vybuzených a zaostřených smyslů. Milenci jsou pouhé dvě vnímající děti, snad se propadli někam zpátky k dětství, do jeho elementárnosti, prvotnosti, spontánní magičnosti. Výstupem na „*Paví vrch*“ a shlédnutím dolů na město pak mlčky uzavírají pakt: s věčně přítomným dětstvím, věčně dorážejícím městem, věčně vzrušující tělesností i magickým, naléhajícím i unikavým snem. Ústa, na začátku sbírky „*plná tmy*“, se v básni *Papír* mihnou co plná „*zavěšených*“ slov. A otevřela-li se celá sbírka výkřikem, uzavírá se první část neméně podstatným pojmem: setkáním. Milenci stojí obklopeni chaosem stop ve sněhu, je jim „*vlhko v křoví*“, v nejasném rituálu se dotýkají hlíny a klacíků, „*roztloukají led*“ a další „*věci času*“. Lyrickému subjektu jistěže utkví před vnitřním zrakem „*nestvůrně velká bílá stehna*“ jeho společnice. Na sám závěr však oba jako by se vynořili z magického snu – či je sen vtáhl k něčemu širšímu, „vyššímu“, rozprostírajícímu se za vším: „*přesto jsme hovořili o setkání*.“ (19)

Druhý oddíl sbírky se od prvního svým tónem a obsahem výrazně neodlišuje. Verše opět plynou na vlně zjitřeného snového pozorování, jsou plně sytých obrazů, neustálých pokusů dobrat se surreálně vyladěnou senzitivitou někam hloub, pod povrch. Objevovaná hlubina však nemá dno, tímto způsobem by bylo lze bloudit bez konce, aniž bychom dospěli k pevnějšímu básnickému závěru či myšlenkovému ukotvení. Řehákova poetika je bohatě rozehraným *průtočným stavem* lidské senzitivity, přesto hledáme-li opěrný bod, od něhož bychom se mohli odrazit do druhého oddílu sbírky, můžeme jej spatřit právě v myšlence „setkání“. Již v úvodní básni se tento motiv mihne, prozatím v negativním gardu: „*Čím to, že tě nikde nepotkávám. / Čím to, že sklovina na nejstarší kosti těla děraví*.“ (22) V příští básni vypadne z regálu jakási lékařská kniha, na jejíchž stránkách nákresy těl „*probouzejí stesk*“; absence setkání trvá, iluzorní těla v knize jen zjišťují touhu a pocit samoty, více nás napřahují k pomyslnému setkání kdesi vpředu v čase, stvrzují jeho nevyhnutelnost. Zdá se, že počínaje druhým oddílem sbírky je básník na rozdíl od volné asociace víc náchylný reflexi, ponoru do sebe sama, meditaci nad vztahy, spojitostmi, (citovými) obsahy. Výrazně reflektuje i samo své vnímání, svou smyslově plnou, nabuzenou senzitivitu, jež je podstatným hybatelem jeho světa. V delší básni s titulem *Den, větve* (30) se dostane ke slovu autorova poetika a (dosavadní) motivika opět v plně šíří. Úvodní verš básně subtilně variuje motiv setkání, tentokrát symetricky v jeho koncové fázi: „*Jenom se nerozloučit v nepravý čas*.“ Opět se zde prolínají motivy těla a města („*jiné chodby, jiná těla*“). Věcnost v tělesnosti fantaskně, ale i groteskně, hrozivě ožívá („*těla přilepená k neckám*“), tělesnost ve věcnosti zas úlevně nachází prostor k další

expanzi („*ve sklepe prýštila z tváří radost*“). Abstraktní a duševní je „pasírováno“ skrz věcnost někdy až pitoreskně („*dům sám přežvykuje slova*“), jindy je vyjadřováno prostřednictvím subtilní spleti dojmů a smyslově-myšlenkových přesmyknutí: „*Je den, větve se svažují z těžkých okrajů / až tam, kde končí pohled a začíná popis.*“

V závěrečné básni druhého oddílu (*Zakřičet*), tedy zhruba uprostřed sbírky, se výrazně opět přihlásí motiv výkřiku: „*Na chvíli tě slyším zakřičet během teplé noci.*“ (32) Křik je zase těsně spojen s momentem tmy a noci, na rozdíl od anonymního, abstraktně symbolického výkřiku z počátku sbírky je teď ale personalizován, přičten „tobě“, společníci, úběžníku snové touhy (možná sublimované touze jako takové). Z původního výkřiku-znaku je teď živočišný vjem, erotický, dozajista ale i přesahující pouhou erotičností směrem do říše archetypálních psychofyzických „křiků“ a vůbec „hlasů“ života. Co bylo v úvodní inkantaci sbírky naneseno jako obecné znamení, to uprostřed vyvstane jako palčivě žitý zášleh, plný intimity a zneklidňující přízračnosti. Postupně jsme se obrazným labyrintem jednotlivých básní dobrali až k pomyslnému *středu*, dokonce jsme odhalili, že tento „křičící“ střed pulsuje jaksi přímo v nás, našich zážitcích, vzpomínkách, snech či halucinacích. Žijeme „*po výkřiku*“, zároveň ale samotným křikem jsme, jsme s ním zajedno.

Třetí oddíl se opět otvírá kratší, tlumeně strohou básní. Milenecká dialogičnost zde plynule navazuje na předchozí dikci sbírky, básník teď dokonce mluví o „nás“, postuluje lyrické „my“: „*Stín vítězil nad naší denní podobou.*“ (34) Místo předchozí dychtivosti výzkumů a radosti z neznáma se v závěrečném verši, opět rozvíjejícím motivy úst a tmy, ozve nota tmavě sebereflexivní, existenciálně prochvělá: „*V mých slovech žila jenom tma.*“ (34) Neděje se tak sice explicitně, přesto z kontextu cítíme, že básník svá niterná hnutí vyjevuje své němé, možná ani ne přítomné souputnici; otevírá se, chce sdílet stav nejasné úzkosti a závratí. Proti plnosti světa, zosobněné milenkou, rozevívá sám své neutěšitelné prázdno, tmu za slovy, matečnou prvotní noc uvnitř člověka. V následujících básních pokračuje surreálně vyladěné bloudění zasvěcené noci, ale také létu, mladické nostalgii, periférii, všelijakým pachům a odstínům předměstských koutů. Texty se skládají ve volné, prolínavé pásmo obrazně transformovaných vjemů a postřehů. Toulky, četba, snění; vše, každou věc, zákoutí, náladu, niterné hnutí je možno vidět ještě jinak. Za vším je skryt nějaký „fantom“ – tebe („*přečtu tě ze zaprášených / nivelačních cedulí*“, 35), města (do něhož je vše vtahováno jako do maelströmu), světa o sobě, jeho nedostižné, přítom tak důvěrně žité esence. Básnická „toulka“ ke konci třetího oddílu výrazně nabývá na snovosti. Texty teď připomínají celistvé sny, jakoby vystoupivší z obrazů Paula Delvauxe či Balthuse. Objevují se dráždivé, nedostižné, do věčného pubertálního nimbu zakleté „holky“, symbol čehosi navěky temného, trýznivého, nedotknutelného i nebezpečného, ale též jaksi nezrale-přezrálého a konec konců trapného. Holky – metafora toho barbarského, co bude až do konce přežívat v našich „zcivilizovaných“, zkrocených dospělých vášních.

Skrytého barbara v sobě básník nechá naplno ožít ve čtvrtém oddílu. Křik se ozve tentokrát co hrubý, maskulinní „*první řev*“, asi odněkud ze sídlištní hospody. Řvou „oni“, chlapi, svět nadtý cizotou a jejími nároky, chtiči, násilnostmi: „*V oknech / slabě září / řasená / podvazková / krev.*“ (49) Křehký monolog k milence se rychle rozpouští v sytých, podezřele pitoreskních, zároveň obłudně reálných vizích, které se rozžívají svým samostatným životem a podmaňují si prostor. V tomto předposledním, možná nejhutnějším oddílu sbírky se zdá být intenzivněji než dřív zachycováno všeobecné temné násilí světa, přičemž je formulován i jakýsi postoj k němu. Básník již netrpí iluzemi či snivou shovívavostí, ba co víc, možná ho zrádnost a nevyzpytatelnost světa po svém fascinuje, splývá s páchnoucím a nečistým poselstvím ulic a dvorků, s tmami nocí. Básník dohmátá k temné straně věcí – ale paradoxně se mu tak podařilo obejít svou vlastní chvějivou existenciální úzkost. Jeho „sny“ mají teď robustní, střemhlavý ráz. Zdá se, že jsou niterné, zároveň ale mají sklon i schopnost samu niternost parodovat, zobludňovat. Ze „*školaček, které již nejsou školačkami*“ (52), jsou neúprosné „*nahé gymnazistky*“, které si „*protahují / u chatrných zdí / zemědělá polední těla*“ (54). Pach kyselého zelí se mísí s pachem souloží. Erotika se posunula v sexus: „*Spolužačky, které se v houští / nedaleko nádraží obracejí na břicho, aby mohly být / milovány.*“ (57) Vábně štitivé obrazy v sobě mají stesk po nedosažitelné a uhrančivé „perverzité“ světa; zůstaneme vždy poblíž, k ní samé však nikdy nese-stoupíme. Zkaženost světa v sobě zračí jeho ambivalenci: cizotu – a zároveň závratné, vábivé jádro. Až tam, kam nedosáhneme, jsme teprve skuteční my.

Spolu s tím se však naplno vynořuje i motiv jakoby z opačné strany, zvláště neklidnělý, milostiplný i lhostejný – motiv sněhu. Sníh se stává důležitým leitmotivem závěru sbírky a celého jejího vyznění. V básni *...do zimní školy* je tento motiv hned instinktivně spojen se zrakem, tedy viděním, registrováním: „*s prvním sněhem přicházejí / oči.*“ (53) Sníh – čistá, netečná průmětna věcí, bílé mlčení prolínající světem. V básni *Noci na gymnáziu* následuje důležitá pasáž vyznění sněhu, jenž je zde natolik vnímán jako prázdno, paradoxní zhmotnění nehmatného, že je explicitně zdůrazněna jeho nesymboličnost: sníh existuje sám o sobě, jako na nic dalšího nepředveditelná entita: „*Nebylo třeba jej odívat významy. / Nebyl jakkoli symbolický. / Sníh.*“ (55) Zrušením symboličnosti sněhu se paradoxně otevírá cesta právě k jeho nejryzejší transgresi ve „filozofickou“ substanci, avšak při zachování kouzla jeho jedinečné fyzické „osobnosti“. O kus dál je pak v básni *Rozpuštěný sníh* princip sněhu zásadně zvnitřněn: „*jdeš zpátky, ale kam / to nevíš, netušíš, jen v sobě / probouzíš rozpuštěný sníh.*“ (59) Průnik s nejryzejší, nejtišší substancí, jež vším prochází a zároveň vše obchází a obestírá, je návratem k sobě – což zároveň znamená slastné (znovu)započetí další cesty. V básni *Svátky bez kapes 2* je pak motiv sněhu důsledně završen. Sníh zde nepadá za oknem školy, ani se neprobouzí zvnitřněn v mysli, ale tentokrát ho rovnou kolektivně vpravujeme do sebe: „*Naklonění ke zmrzlé hraně stolu / polykáme sníh.*“ (61) I sněžná průmětna prázdna (stejně jako křik či erotika) se posunula v cosi

poněkud živočišného; tentokrát se všichni, záhadně nakloněni, prázdnem rovnou plníme, krmíme se tím plným prázdnem světa. Jsme s ním zajedno.

Epilog tvoří vícedílná delší báseň, jež dala sbírce titul. Ačkoli vnímáme důležitost textu co autorova souhrnného kréda, báseň-toulka je tak trochu „remixem“ předchozích témat a motivů a všeho podstatného, co bylo řečeno dříve. Holky, předměsí, noc, touha i všudypřítomné „násilí“ světa. Básník znovu a naposledy rozehrává své soukromé delirium. Slastně se přiznává k „*dychtění po smrdutých místech*“ (68), oddává se tichému odhodlání vidět, vnímat, přepodstatňovat – a hýčkat v sobě svého původního barbara. Přitom je schopen i křehkého nadhledu, když na závěr sám sobě dává teskné i šťastné postnezvalovské napomenutí-rozžehnutí: „*Ruce odlupují kůru zpoza sukni / dál za nakloněné rty. / Jsou ale jiné způsoby, jiné věci. / Usni. Usni. Usni. / scény plné lesů před tebou.*“ (68) Horečka vnímání a obraznosti s úsměvem nahlédla samu sebe – a svět tu stojí nezměněn, otevřený, temný, nadějně vyzývavý.

Autoři, mezi něž lze Jakuba Řeháka zhruba vřadit, netvoří žádnou ucelenou generaci, zato ztělesňují v mladší české poezii něco jako nově básnické sebevědomí (Kamil Bouška a Adam Borzič ze skupiny Fantasia, Josef Straka, Pavel Ctibor, Viktor Špaček). Tito autoři zůstávají nezávislými individualitami, každý se zaměřuje na svou velmi osobní tematiku, pro niž si nalézá vlastní výrazové prostředky. Jsou to vesměs básníci intelektuálně zaměřeni, emancipovaní od potřeby přílišné lyrizace svých témat, zbavení sklonu jednostranně se soustředit na techniku a vnější instrumentaci toho, co chtějí říci. Pro Řeháka je pak charakteristické, že neepigonsky, s osobním nasazením a oddaností navazuje na ducha klasické avantgardy, apollinairovské pásmo, ale zejména na niterné výboje a „toulky“ poválečného českého surrealismu.

Ukázka

Vetešnictví

procházíte mezi křivými regály
 vetešnictví a vaše
 dlouhé jemné prsty
 se dotknou co chvíli
 dózy pozinkované karafy
 prach sedá na věci
 když procházíte
 vetešnictvím
 mezi vámi a vystavenými předměty
 podivné rozhraní
 věci vydávají záři
 je tolik příjemné dotýkat se věcí
 které se staly zbytečnými
 (60)

Vydání

Světla mezi prkny, Fra, Praha 2008.

Reflexe

Knihu básní bereme vždycky trochu do ruky jako svazek tajemných receptů a magických formulí, nečekáme od ní jen texty, ale také klíč k neznámým pokladům. Řehákova prvotina *Světla mezi prkny* toto očekávání nezklame, bobtná pod rukama jako breviář z mechu, v jehož hebké hmotě hmatáme za slovy – myšlením i prsty – celé podivuhodné spečence vjemů a reálií, ztuhlé tmy, šepavých tkanin, blýskavého prachu. Nejde jen o to, že autor má jedinečný a naléhavý smysl pro konkrétnost [...]; skrz tento smysl se u něj také dere do světa jeho jedinečné vidění, osobní vize skutečnosti, jež teprv básním dává nadosobní význam a bez níž jsou – v lepším případě – pouhým stylistickým cvičením.

Petr Král: „Tma pod prkny“, *Tvar* 2008, č. 20, s. 22.

Snad právě „erotika“ v nejširším smyslu by mohla být jednou z bran k Řehákovým textům. Řehák dovede myslet a cítit jak milostně křehce [...], tak eroticky příkře a dramaticky. Sbírka je smyslová a tělesná, erós se však rozlévá do prožívání světa vůbec. [...] Hranice mezi tělem a věcností básníka fascinuje, je jím ustavičně atakována, rozrušována. Jde o dvě entity, které se vzájemně rozněcují. Organická jednota těla je magicky zrcadlově přitahována disparátní „drtí“ anorganické věcnosti. Či jinak: V důvěrně tělesném (milostném) splnutí se zároveň již dychtivě hlásí o slovo i samota člověka vrženého dál, jinam, do „nočního města“ věcnosti.

Jan Štolba: „Výzkumy jednoho básníka“, *A2* 2009, č. 2, s. 39.

Ženy i knihy v sobě ukrývají světy, jejichž odhalování nám skýtá nebývalou slast. Uzavřenost těchto světů vyvolává neutěšitelnou touhu je poznat a probouzí v nás myšlení. Nutí nás opustit sebe sama a setkat se s jiným. V obou případech se jedná o stejnou cestu: odpoutání mysli od těla. Její směřování je však dvojí. Na jedné straně naše mysl při čtení opouští tělo a vydává se na cestu k neznámému. Na straně druhé se tělo střetává s druhým v okamžiku dosud nepoznané blízkosti. Avšak zatímco v případě tělesného setkání vzápětí ztrácíme svět, do něž jsme mohli nahlédnout, myšlení nám dává možnost tento svět podržet a uchovat jej v sobě. [...] Ačkoli se Řehákovy básně odehrávají především ve městě, přítomnost přírody v nich intenzivně pocítujeme skrze proměny počasí a střídání denních i ročních dob. Ústředním motivem je zde sníh, s nímž se opakovaně setkáváme v nejrůznějších podobách; sníh jako obraz pomíjivosti a uplývajícího času [...]. Padající sníh nejen že zviditelňuje prázdnotu, ale rovněž nám připomíná víření prachu, v nějž se rozpadají věci našeho světa.

Jan Havlíček: „Světla mezi prkny“, *iLiteratura.cz*,
online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23443/rehak-jakub-svetla-mezi-prkny>,
[přístup 23. 4. 2013].

Barvy ve *Světlech mezi prkny* jsou, nejoblíbenější žlutá letního žáru, nebo černobílá bláta a sněhu „ještě spícího u zdi“. Magie zániku je s lehkou nostalgií stopována v prostoru městské aglomerace, v detailu místa, v knihovně, na verandě, v mokřých peřinách. Jemně pubescentní hravost má přitom stejnou váhu jako představivost. Ostatně fantazie Jakuba Řeháka v sobě má něco z alenkovského a gulliverovského rodu, imaginaci usazenou mezi objevitelskou infantilitou a dospěle průzračně uvědomění.

Milena M. Marešová: „Světla mezi prkny“, *Český rozhlas ČRo-3*, Mozaika 29. 12. 2008, online: www.rozhlas.cz/mozaika/literatura.

Slovo autora

Ty básně jsem psal až později, jsou to takové zidealizované vzpomínky. Já si s tím tak hraju. Je to trošku mladicky rozjitřené, ale zároveň je v tom i ironie. Můj oblíbený autor Bruno Schulz se ke své pubertě taky vrací a je to trochu mytologizované. Takový pohled je mi blízký, a moje vzpomínky jsou spojeny právě s dobou, kdy jsem studoval na gymnáziu. K surrealismu mám blízko – ale tohle je spíše spontánní, není to hledané nebo vykalkulované. [...] Taky je důležité říct, že báseň není jen to, co se čte, ale báseň může být také událost. Může to být příjemné posezení v kavárně, procházka ulicí nebo krajinou. A někdy stačí, když si všimnete, jak se pěkně lomí sluneční světlo na nároží. Jsou to zážitky, které člověka potkají, a pak z nich třeba může vzniknout báseň.

„Webredaktor by měl být spojnicí...“ (rozhovor vedla Jana Soprová), *Scéna.cz*, online: <http://scena.cz/index.php?d=1&o=4&c=10348&r=3> [přístup 28. 9. 2013].

Bibliografie ohlasů

RECENZE: P. Král, *Tvar* 2008, č. 20; J. Havlíček, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23443/rehak-jakub-svetla-mezi-prkny>, [přístup 1. 12. 2008]; J. Štolba, *A2* 2009, č. 2, též in: *Lomcování slovy*, Praha 2011, s. 217; M. M. Marešová, *Český rozhlas ČRo-3*, Mozaika 29. 12. 2008, online: www.rozhlas.cz/mozaika/literatura; M. Chocholatý, *Host* 2009, č. 5; M. Skýpala, *Protimluv* 2009, č. 1–2; M. Dobrý, *Nekultura.cz*, online: <http://www.nekultura.cz/literatura-recenze/jakub-rehak-svetla-mezi-prkny.html>, [přístup 23. 5. 2009].

Jan Štolba

ROBERT FAJKUS: PRAŠIVINA

(2010)



Robert Fajkus (* 1967) vydal svůj knižní debut *Sivý křik* (výbor ze čtyř strojopisných sbírek) v roce 1997. Šlo o vstup výrazný, který dotvářel hlas básnické skupiny, ustavující se kolem právě vzniklého časopisu *Weles* (zejm. Bogdan Trojak, Vojtěch Kučera ad.). V *Sivém křiku* je svět viděn sice hodně obrazně, metafory však nechťejí strhávat čtenářovu pozornost svojí imaginační erupcí, ale snaží se postihnout jevy a děje co možná nejostřeji. Básně mají silné epické jádro, jsou zpočátku strohým záznamem příběhů „obyčejných“ věcí a lidí a teprve závěrečnými obrazy v pointách textů se z těchto epizod stávají jakési obecné životní znaky. Po

prvotně následovala odmlka třinácti let, než vyšla druhá sbírka *Prašivina*, ve které najdeme básně například z roku 1995 – je zřejmé, že Fajkus patří mezi autory, jejichž texty přibývají pomalu a mohlo by se zdát, že jednotlivé knihy jsou spíše autorskými výběry z delších tvůrčích období. *Prašivinu* tvoří 69 básní, přičemž řada z nich je úzce propojena, najdeme zde tetraptychy (*Janáčkovské variace*, *Letní tetraptych*, *Periferie*) i heptaptych (*Konec milénia*), dále čtyři básně s názvem *Podzim (I–IV)*, a dokonce jedenáct básní dedikovaných Veronice. To vše utváří v *Prašivině* uzlové body, pevná místa, kolem nichž se další básně ještě různě propojují na základě podobných témat či životních pocitů. *Prašivina* tedy není výběrem, ale skutečnou, pečlivě koncipovanou básnickou sbírkou s promyšlenou, i když na první pohled nepřiliš viditelnou, strukturou.

Jedním ze základních témat *Prašiviny* je čas, nebo spíše časnost a dočasnost, kterou bývá lyrický subjekt zaskočen. Básně s tímto zaměřením jsou psány v první osobě a evokují jistou osamocenost, ba osamělost. Text mívá charakter zastavení, ustrnutí, ve kterém zazní drtivá netečnost a lhostejnost všeho: „*Nebe valí nehybnost, / Velký vůz veze boží trus. / Sám / s upuštěným ptačím výkřikem.*“ (20) Jindy takové ustrnutí dává zahlédnout neustálý rozpad a rozklad, který ohrožuje vše, neobstojí ani Boží muka jako symbol transcendence: „*V praporu nad polem / skřivan s větrem. / Kuřecí zárodek / v zapadajícím slunci. / Dojdu k staré Boží muce: / už skoro nic, / i to se rozpadá... / Znachovělé chrpy.*“ (21) Ani závěrečný obraz chrp není dostatečně vysvobozující metaforou, krásu květin, tradičně spojovaných s modrou barvou, provází nach, avizující jejich zánik.

Jiná podoba času je ukryta v nesmazatelných stopách těch, kteří tu kráčeli před námi. Nejde však o oslavu tradice v obvyklém slova smyslu, je to zase spíš připomenutí dávno zmizelého, co je sice úctyhodné, ale cizí a netečné k současnosti. Jako by nakonec právě hrobník byl tím, kdo životu v jeho kontinuitě rozumí nejpřesněji: „*Dějiny pod kameny / jako by na cosi ještě čekaly. / Hrobník namáčí brousek do vědra: / V zimě bejvaj mezi kostma zmije. / Na jaře lezou nahoru.*“ (29)

Ale jsou také básně, které se obrací ke konkrétní tradici vlastního rodu – texty psané z pozice syna či vnuka, stejně jako ty, které se vracejí do jistot dětství. V nich se připomíná svět dobrodružný, vybízející k poznávání a prožívání. A ještě jedna silná „genealogie“ se dostává do centra básnickovy pozornosti – je to kontinuita umělecká a literární, složená z poctivého vyslovování svých básnických kořenů, obracení se ke svým literárním „otcům“ i přátelům. Jednak je celá sbírka dedikována Věře Rosí a Petru Hrbáčovi, jednak je tu básnický zaznamenán vztah k básníkům Karlu Křepelkovi, Vojtěchu Kučerovi, Bogdanu Trojakovi, Norbertu Holubovi, Petru Maděrovi a dalším. Proti nemoci světa (prašivina je přece také choroba – svrab, rozklad kůže) staví Fajkus obraz subjektu opřeného o moment přátelského spoluprožití, vzájemného chvilkového srozumění. A podobně pevně působí obraz venkova, všechna ta nejrůznější konkrétní místa, cestopis krajinou vesnic, prostorem plným ptáků, stromů a bylin, ve které se ještě dá pocítit tajemství a smysluplnost života, i v uvědomovaném si smutku z osamění. Tady a ve vztahu k básnickým druhům vyslovuje se cosi prapůvodního a základního, jako v básni *Let* věnované Bogdanu Trojakovi: „*Díváš se shora, poutník s křídly, / vidíš to dávné: / v kukuřici kují pikle děti.*“ (48) Významné místo patří básníkovi Vítu Slívovi a jeho bratrům. Zde je společným znakem mytizace všednosti – konání samo svůj pravý smysl nabývá teprve ve chvíli, kdy je mytologicky nasvíceno a konfrontováno s každodenní realitou. Tak zaznívá v plné síle oslava okamžiku přátelského souručenství: „*Třpytivý slepýš Moravice / pustil ocas do rozzlacených piv. / První bratr osvobodil Krista / z vězení Boží muky, / druhý na mříži z ní / upekł vepřovou obětinu, / třetí veršem přezehnal / ve jménu Holana, Hailwooda i Stinga! // Ostatní se sešli k třešňovému ohni / odškvařit tuk, co zbyl v srdci. / Rozmnožení prasete, nasycení přátel: / povodňové amen.*“ (52)

K podstatným personám autorovy osobní mytologie patří Leoš Janáček – Fajkus byl mimo jiné editorem janáčkovského sborníku *Du podel blesku* (1998). Tetraptych *Janáčkovské variace*, jehož hudebnost se projevuje i v použitém rýmu a pravidelnějším verši, je vášnivým přitakáním životnímu způsobu Janáčka-tvůrce i člověka. Vedle pokorné něhy Hukvaldských scénérií je akcentována razance Janáčkova naturelu v přímém portrétu („*Inkoust zhoustl na noty. / V přívalu větru vtančí z lesní cesty / rozvichřený Janáček, / dupe zběsile svůj Čarták: / ,Du podel blesku na Kotlovou!*“), který je stavěn jako kontrapunkt k vlažně frigidnímu prožívání světa: „*Co my tady se saponátovým pivem. / Bůh právě tančí dupák v gumákách!*“ (36)

Sbírka je ale také básnickou historií jedné konkrétní lásky se všemi atributy. Fajkus ji vyslovuje v silných, živočišných obrazech, propojujících něhu s brutalitou, snové

okouzlení i ostrou přesnost záznamu v náhlém spatření: „*Do tebe prsty hloub, až poklekáš. / V taktech kostelních zvonů / tvé tiché vzdechy. / Vzadu na hnojišti zapomenutá hračka.*“ (53) Milostné téma je hlavní linií druhé poloviny sbírky. Skrz řadu následujících básní se postupně propadáme k bolestnému zjištění, že také zázrak uhranutí není jiný než dočasný. Byl-li vůbec: „*Nikdy nám spolu vlastně nebylo dobře, / příznej si to, napsalas. [...] Nepohnu jediným zrnkem vesmírného prachu / v obludných přesýpacích hodinách* –“ (72) Emblematické jsou rovněž básně-záznamy, ve kterých se pohybujeme po nejruznějších ranních nonstopech, nalejvárnách, bufetech. Všude tam se vyjevuje básníkova účast se světem jejich návštěvníků, deklasovaných vyčerpaných lidí, novodobých ahasverů. Nikdy však nejde jen o obraz pouze svědecký, lyrický subjekt si je vědom, že je tu sám také pokaždé přítomen, svět těchto odstrčených a osamělých je i jeho světem: „*Být trosečníkem v načervenalém přítmi baru. / Alkohol mění čas a drolí. / Slzné váčky o suché křeči. / Osud potracený na jekoru, / automat zpívá morově. // Šibnutí očí. / Důlní pohled té s pěšinkou. / Deska stolu, náhrobní.*“ (46)

Fajkus zůstává věrný typu verše, který uplatnil už v debutu. Jedná se o volný verš s výraznou trochejskou a daktylotrochejskou rytmickou organizací, čímž se akcentuje mluvní, vyprávěcí charakter textu. Zároveň jsou tyto trochejské a daktylotrochejské řady dvojím způsobem nabourávány. Kolovrátková pravidelnost je rytmicky komplikována mezerami mezi dvěma přízvuky a zároveň básník vkládá mezi tyto sestupné rytmy jambické názvuky či přímo jambické metrum: „*Blankytné sukno měří v závraťi. / Ustrne. / Na cínu hladiny / ztrestá marnivý třpyt ryb. / Za noci mávne, / zavolá. // Neslyšné bytosti se derou křovinami: / hnízdo tajemství, vejce pravdy.*“ (12) Úsečným druhým veršem se citovaná báseň neočekávaně (daktyl je spíše širokodechou stopou) dramaticky zasekne a ve čtvrtém verši se rytmicky vychýlí použitým jambem, aby se následně znovu vrátila do svého houpavého klidu. Podobně v druhé strofě je poklidný rytmus obrazů narušen použitím „přirozeného“ slovosledu: „*neslyšné bytosti se derou křovinami*“, přestože se nabízí setrvat v daktylotrochejské pravidelnosti: „*neslyšné bytosti derou se křovinami*“. Po tomto rytmickém klopýtnutí závěrečný verš báseň rozevírá a posouvá ji definitivně mimo pouhou krajinnou popisnost.

Rým i asonance, stejně jako nejruznější varianty anafor i opakování slov uvnitř jednoho verše nejsou ve Fajkusově sbírce časté, ale nacházejí se na místech exponovaných, podobně jako podstatné epizeuxis hned ve vstupní básni. Nejde tady jen o onomatopoický pokus zaznamenat vrání skřehot, ale slovo křik, vehementně čtyřikrát zopakované, stává se rázem erbovním slovem sbírky: „*rozevřu dlaň: / z brázd zvednou se vrány / křik křik křik křik / propadá roštem žeber.*“ (7) Celou sbírku lze vnímat jako křik (či výkřik) nad světem plným absurdity a ztrát – ať už jsou to „básníkovi zemřelí“ (např. Karel Křepelka), nebo byvší láska (Veronika). Zároveň je to ale i klidně bolestná rozprava nad tělem světa, přesněji: nad množstvím jeho všemožných chorob. Zatímco *Sivý křik*, Fajkusova prvotina, byl spíše aktivním vržením se do světa, je *Prašivina* povzdechem nad ním. To, co je lidské, je tu nasvětleno přímo,

v konkrétních a poněkud zveličených detailech. Jakoby se v básni cosi tělesného mělo nutkání ukazovat, opanovat lyrický prostor. Velmi předmětné a tělesné popisy („*Čertice shrnou černé punčochy ze stehén, / mour na tvářích jim rozpustí / sliny pozemského anděla.*“, 9) jsou střídány jemnými, jakoby mlhou obestřenými milostnými vzpomínkami („*Do prázdných výklenků vkládám / tvé nahé polohy.*“, 26).

Základním pohybem *Prašiviny* je rozkmit mezi několika tvářemi života. Na jedné straně krajina se svou velebností a zároveň často personifikovaná, vtahující čtenáře doprostřed kopců, polorozbořených kostelů, cípů rybníků, záhybů řek či horských cest (tyto obrazy mají svou výraznou zvukovost a „barevnost“). Na straně druhé je to pak svět městský, viděný v tvrdším světle, méně obrazně, na konkrétních detailech, nejčastěji v prostých enumeracích. Jako by to byla určitá diagnóza (autor je ostatně občanským povoláním lékař) a důrazné připomenutí toho, že pod kůží života vytrvale pracuje jakási nemoc, či alespoň nemohoucnost – neschopnost vyslyšet, nechut poslouchat a sdílet (nejvýrazněji ve verších vypořádávajících se s milostnou krizí). Tělesnost je všudypřítomná, v „dětských“ obrazech horeček uprostřed her, v „dospělých“ motivech menstruace či prezervativů.

Fajkus se řadí k básníkům reflexivního typu, kteří se snaží potězkávat významy abstraktních, obecně pojmenovávaných hodnot (jeho vztah k Vladimíru Holanovi je i explicitně zdůrazněn dedikací jednoho textu v *Prašivně*). Akcentováním hodnoty rodových vazeb, obrazů přírodního světa v jeho útěšnosti i dramatu a také schopností uprostřed krajiny vytušit nadosobní, přesahující rozměr nezapře autor básnické souručenství s Vitem Slívou. Sevřeností textů, odehrávajících se „na malé ploše“, pozorností k městskému i venkovskému civilnímu detailu obdařenému lyriickou působivostí je blízký také řadě autorů, kteří podobně jako on vstupovali do poezie v devadesátých letech a jsou více či méně spojeni s vydáváním časopisu *Weles* (Vojtěch Kučera, Bogdan Trojak, Věra Rosí, Petr Hrbáč).

Ukázka

Štědrý den

Na čmoudu betlémského světla

anděl-káně balancuje.

Ohřívám vybulené rybí hlavy.

Pomalá vůně františka na plotně.

Do ruda žhavit v jejím klíně!

Osud?

Nechává vše vyhnít.

(43)

Vydání

Prašivina, Weles, Brno 2010.

Reflexe

Vrstvení vjemů má u Fajkuse vždycky dramatický přízvuk, spíš než prosté trsy nebo „konstelace“ tvoří nakupené vjemy shluky, karamboly a skrumáže, v nichž to skřípe, vrže a sténá; jednotlivé skutečnosti a elány se doplňují i střetávají, překáží si, drhnou o sebe, navzájem se rozdírají a nahlodávají.

Petr Král: „Vrstvy a sesuny“, *Tvar* 2010, č. 12, s. 2.

Pomalá, povlovná a zevrubná je chůze krajem: básník není tím, který přepodstatňuje, ale tím, jenž ozřejmuje a svědčí. Při takovéto chůzi se souladně dějí krajina a člověk (až tak, že mezi nimi neumíš vést ostrou dělící čáru). Vidění našeho chodce podobno jest obnažování, svlékání, odlupování zpuchřelého, „*kde kámen nezná šminku živé omítky*“.

Ivo Harák: „Už skoro nic, i to se rozpadá“, *Tvar* 2010, č. 12, s. 2.

Podobně jako mizí starý svět, vytrácí se i – ale to je otázka těžší – Bůh, přítomný už spíše latentně prostřednictvím (opět!) míst [...]. Na nich a o nich – nutno říci – spatřujeme ovšem více ono prázdno po Bohu, ba obecněji vzato lze povědět, že ve Fajkusově poezii svátečnost, respektive posvátnost, získává na všednosti a všednost na svátečnosti. Určitěji se to projevu je například deziluzivním líčením mikulášské tradice hned ve dvou básních, ale též velkým sepětím oněch tradičně posvátných míst a časů s tělesnou láskou, která – líčena často syrově až surově – je tím, co vedle vědomí místa nejpatrněji postupuje celou sbírkou.

Martin Veselka: „Prašivina Roberta Fajkuse“, *A tempo revue*, online: <http://atemporevue.janfila.com/?go=recenze&det=101119-fajkus-prasivina&show=1> [přístup 20. 4. 2012].

Oproti jeho prvotině však dochází k zvyšování obrazné síly jeho verše. Setkáváme se s neobvyklostí slovních spojení, osobitou metaforou či příměrem. Virtuózní metafory jsou nečekané, často budované na principu spojování nespojitelného („*mrak žere hory, dává balvany*“, „*nebe valí nehybnost*“, „*věž vystřelila poštolku*“).

Miroslav Chocholatý: „Malebné ozvěny dávná“, *Host* 2010, č. 7, s. 90.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Chrobák, *Aluze* 2011, č. 3, s. 77–79; J. Řehák, in: *Nejlepší české básně 2010*, Brno 2010, s. 134–135.

RECENZE: A. Blažejovská, *Týdeník Rozhlas* 2010, č. 51; I. Harák, P. Král, *Tvar* 2010, č. 12; M. Chocholatý, *Host* 2010, č. 7; M. Veselka, *A tempo revue*, online: <http://atemporevue.janfila.com/?go=recenze&det=101119-fajkus-prasivina&show=1> [přístup 20. 4. 2012]; Z. Volf, *Weles* 2011, č. 44–45.

Jakub Chrobák

PAVEL KOLMAČKA: MOŘE

(2010)



Pavel Kolmačka (* 1962) patří ke generaci autorů, která naplno zažila normalizaci, publikovat však začala až po roce 1989. Úhelným kamenem Kolmačkovy tvorby je velmi konkrétně vnímaná osobní zkušenost, v jeho básních je přítomná rodina, děti, prostředí domova, život s blízkými i chvíle osamělého usebrání. Vždy ale cítíme, že poezie Kolmačkovi zároveň slouží k vyjádření přesahu, postižení spontánního a velmi hlubokého spirituálního prožitku světa, jež básník ze soukromých chvil čerpá. V básnické sbírce *Viděl jsi, že jsi* (1998), následující po prvotině *Vlál za mnou směšný šos* (1994), Kolmačka metafyzické vní-

mání reality formuluje religiózně. Neutápí se však v křesťanských atributech, Bůh je pro něj součástí každodenně žité filozofie. Po delší odluce, vyplněné mimo jiné intenzivní prací na obsáhlém introspektivním autobiografickém románu *Stopy za obzor* (2006), vydává básník sbírku *Moře*. Víc než o metafyzickém hledání bychom tentokrát mohli mluvit rovnou o zakoušení; východiska jsou známá, palčivé prožívání ovšem trvá. Výslovná religiozita ustupuje, sbírka se pohybuje v evokativnějších polohách. Básník tu mnohostranně, přitom nevtíravě staví na symbolickém motivu moře, jenž knihu propojuje, myšlenkově ji rozehrává i ukotvuje.

Hned v první básni úvodního oddílu *Nezvěstný* je prostor (a současně náboj) Kolmačkovy poezie vymezen několika výraznými pojmy, dynamickými substantivy: zvony, vlny, ticho a zvuk, síla. Hned tady se vynoří leitmotiv moře; mořský živel je ale přítomný zejména tím, co z něj „zbývá“, co jej obklopuje, je z něj vyplavováno: drť ulit, osten lastury a vposled zásadní „zbývání“ moře, totiž jeho hranice: „*holý břeh*“, antipod, souputník, ale i svého druhu cíl věčného dorážení a vyvrhování. Oproti vstupní básni je následující text naopak epičtější. Načrtává první civilní scénérii z mnoha, jež v průběhu sbírky navštívíme. Osobní prostor je vymezen až trýznivě konkrétně: „*tři kroky ke sprše, tři ke dveřím.*“ (10) Je to území, kde se rodí neurčitý neklid, jenž trvá ve zvláštním, podvojném vztahu vůči „*síle*“, žijící kdesi za hranicemi domácnosti. Je třeba vyjít ven, seběhnout k mostu, spojit se s cizí, ale i temně důvěrnou silou, či aspoň zатуšit její přítomnost při pohledu na studený proud řeky. Je nutno paradoxní synergii neklidu a síly stvrdit též vybuzenými smysly: postřehnout páru před ústy, prázdnou scénu, tvořenou osvětleným asfaltovým

pruhem, ohmatat ocel zábradlí, zaslechnout pleskání vln o pilíř, pocítit chlad pronikající do morku kostí.

V dalším průběhu začne vysvítat, co je skutečným „mořem“, jež se kolem rozlévá. Tvoří je různá periferní zákoutí a letmé chvíle, do nichž je člověk kdesi na okraji města vržen se svým neklidem. Zneklidňující, svou tušenou silou však i přitažlivý „mořský“ živel je opět vnímán velmi smyslově. Jednou ve vzpomínce na dětskou hru („*Přitiskli k černé skále / se zatajeným dechem / snímali jsme celým tělem / chladnou nehybnost*“, 12), jindy celá báseň zůstane pouhým sytým popisem zákoutí u konečné tramvaje („*Vzduch prosycen ořechy, kouřem a vlhkým listím...*“, 13). Stačí ale i naléhavý vjem prázdné ubíhající ulice, jež se vpředu „svírá“ a „úží“, zatímco nahoře – co připomínka všudypřítomné síly – probleskuje nebe nad „*soutěskami*“ ulic. Jindy jsou zas neklid a síla staženy do jediného soustředěného bodu kdesi uvnitř člověka, do bodu podobného věčnému plamínku smaltované karmy. Plamínek vyčkává na zážeh, aby mohl uvolnit svou energii. Zážeh přijde zevnitř, je ale výsledkem propojení s vnějšími, tušenými, v prostoru ohledávanými silami: „*Vnímám proud, vlnu, jež mě nese.*“ (14)

Uprostřed prvního oddílu vytvoří podstatný předěl (jakousi přirozenou „těsnu“) text, v němž je dosud jen obrysově zmiňovaný neklid formulován přímočařeji a doslovněji, jako niterná potřeba zorientovat se v okolním chaosu: „*Alespoň určit v tom souřadnice / sebe, nás dějů, věcí.*“ (15) Tady se také mihne Bůh, zůstane však u pouhé zmínky. Kolmačka tu vzácně využije tradičněji vystavěné obraznosti: Bůh je přirovnán k hráči – jenž usnul nad šachovnicí. I v následující kratičkové básni je božská bytost pojata jako vytráčení, vplývání do neantropomorfní entity: zpočátku oko, sluneční kotouč zastřený oparem; v závěru však ani ne jas, ale pouhé „*prosvítání*“ (16). Tušení síly kdesi pod povrchem, prosvítání smyslu zpoza všeho – tyto principy zůstanou určující pro celou sbírku. Následující báseň se však vrací k zemi pod nebesy a uvede na scénu důležité postavy, podstatné nejen pro sbírku, ale i Kolmačkovu poetiku vůbec – děti. Po železničním náspu (opět někde na periférii) běží děti, vítr přináší večer, děti však zatím nikdo nehledá. Syrový dětský neklid splývá s neklidným božským vanutím vůkol. Závan večera vzápětí (v příštím textu) vrací básníka z dětského paralelního světa k sobě samému. Živel osobní reflexe je v básni hned identifikován s vodním živlem („*voda jen po pás*“); reflexe opět probudí k životu dospělý neklid v podobě váhání, zkoušení, ohledávání („*váhavě / vydám hlas*“). Člověk se vrací na holý břeh, jenž mu přísluší, je jeho „jistotou“ – či spíš nulovým stavem, územím domovské, výchozí všelidské „bídy“: „*Skuhrám z mělčin.*“ (18)

Závěrečné básně oddílu jsou vjemově velmi syté meditace, soustředěné jak do nitra, tak i k vnějším dějům – jako by mezi vnějším a vnitřním v jejich vzájemně složité, napjaté prostupnosti ani nebyl rozdíl. Bruslaři v dále – jejich hlasy slyšet není, zato ostré břity bruslí ano. Mráz štípe, vše je ale též průzračné a čisté. „*Krajina vyhasíná, v duši stále hoří.*“ (19) Poslední bruslaři jsou „*ti, co neodešli*“, je vidět jejich

siluety. Báseň křehce črtá pevné, skryté pouto se společenstvím, ale i výrazný *odtah* od něj; básníková meditace je vsazena doprostřed rušného lidství, uvnitř něho se však básník udržuje mrazivě ztišený, čirý, nezaplňený. Snad až v takovém stavu lze postřehnout, jak „*pod ledem řeka se pomalu valí k moři*“ (19). Až dosud vodní živel do básni pronikal v dynamicky nervních či zas okrajových zákmitech (vlny, vyplavená drť, pleskání, mělčina), tentokrát se ale proud „*valí*“; tušená síla se sice stále skrytě, pod pancířem ledu, avšak se vši svatou, mohutnou nutností šine k vyústění, k nepojmenovanému smyslu, „*k moři*“. Základní principy jsou tedy definitivním způsobem nastoleny a vyjádřeny. V závěrečné básni vstupního oddílu však ještě přijde „prorocká“ upomínka: Postav útočiště! Božský princip – hlas – promluví k člověku ve snu: vysprav střechu, nalož soudek zelí, utěsni pukliny... Přichystej se. Člověk se probouzí – a první, co za oknem spatří, je záchvěv temné, bezhlasé přírody. „*Táhlými vlnami o zdi pleská tma.*“ (20) Sen na chvíli působí skutečněji, „praktičtější“ než bdělá skutečnost. Svět důvěrně niterný i zvnějšku dorážející splývají, neklidně se prolínají. Snad ve snu i v bdění mluví k člověku týž hlas? Člověk je vydán svému vnitřnímu neklidu jako moři, stejně jako je vydán zvenčí dorážejícímu moři tmy, jež děsí, ale zároveň podivuhodně smiřuje, otevírá člověka danému času, dané „*cestě*“.

Následuje intermezzo první, oddíl *Kodrcá Velký vůz*. Tvoří je kratší básně, volně se pojící v souvislou skladbu a vyprávějící příběh noci a spánku. Litanické intermezzo je tichým procesím všeho spícího: spí nádraží, kasárna, ústav, milenci. Básně připomínají drobné prózy, každá soustředěně popisuje magický úlolek noci. Motiv moře se mihne v úvodu v podobě hvězdy-majáku, motiv dítěte se objeví tentokrát v podivuhodné metamorfóze: dětmi jsou spící vojáci v kasárnách, „*děťští*“ jsou starci v ústavu. I milenci mají vedle sebe v posteli třetího – kojence. Lidé, zbavení sebe, se podobají dětem vytrženým z času, z „dospělých“ úmyslů a úradků světa. Také místa, zbavená svého smyslu a významu, se podobají nehybným spícím hvězdám mimo čas. „*Nádraží spí. Nejbližší vlak vyrazí za / pět hodin. Kamery sledují zahozené / lístky.*“ Vše se zastavilo, nehýbá se a přirozeně nabírá věčný, mytický rozměr. Na mýty upomínají, počínaje první básní, názvy souhvězdí, jejichž strnulé konstelace nacházejí své podivuhodné dvojníky v pozemských spících věcech. Klidný evokativní tón vyústí v závěru intermezza do „pohádkového“ obrazu drožky Velkého vozu, řízené klimbajícím vozkou. Do uspávací dikce se dokonce vloudí náhodný prostý rým (*dál / pospíchal*); vůz jede, zároveň však i stojí, vzdálenosti se nezmenšují, svět trvá. Scéna je odvěce prázdna – tudíž i nachystaná pro další (odvěké) dění.

Třetí oddíl, *Moře*, přináší dramatické, obsahové jádro sbírky. Motiv moře je uveden opět hned zkraje, dokonce je tentokrát přímo zmíněn co „*motiv*“. Úvodní báseň načrtává vizi vnitrozemské pláně zahlédnuté z vlaku, z níž se vynoří mávnutí ruky a hned zas zaniká. Člověk je v básni umístěn do prostoru hned dvakrát: jednou jako pozorovatel, pronikající plání-mořem, podruhé jako ztracenec, obyvatel této pláně. Poutník spěje odněkud někam, zatímco člověk uprostřed pláně tkví „nikde“, promě-

něný v jediné ztracené gesto, pozdrav. V následujícím, opět epičtější textu začne vycházet najevo, že oddíl *Moře* je vlastně básnickým deníkem porodu. Nejprve jsou zaznamenána různá vyšetření, pak za noci přijdou porodní stahy, odjezd, porodnice, přestřížení pupeční šňůry. To vše je shrnuto několika kratšími básnickými popisy, spíš jen zmínkami, v nichž básník zůstává střídmy a konkrétní, a přece též nenásilně barvitý, obrazný a také naléhavý, magicky pronikavý. Některé texty se podobají strukturou: tvoří je úvodní kratičká „próza“, za níž následuje lyričtější a obraznější několikaveršová coda. Motiv moře vstupuje na scénu v plné síle a dramaticky se proměňuje, skutečně „doráží“ v rozličných podobách. Otevřený existenciální prostor moře-pláně prudce vystřídá příboj zavřený uvnitř lůna: „*Sestra odběhla, ženě za stěnou zesílily stahy. / Nikým nerušení noříme se do vrnění repro- / duktoru, do znásobených šumů prenatalních krajin, stržení ději.*“ (38) Je tu však i moře cizích jazyků, jež básník-otec v očekávání po nocích studuje; tyto jazyky jsou také nějak „prenatální“, jsou to archaické jazyky počátků lidské kultury: řečtina a hebrejšтина. Abstraktní živel jazyka se ovšem v hlavě básníka „převaluje“ velmi živě, zvukomalba slov vyvolává fyzické pocity: „*Kýmata, vlny. [...] Jám. Kýmata. Ky- / mácí se. Sem tam, tam a sem.*“ (40) Básníková noční samomluva zní až dětsky chlácholivě, kolébavý rytmus nabývá mnoha významů; stejně jako se sem a tam převaluje bezedné moře, tak se v náruči houpe i uspávané dítě; podobně je člověk odpradávná kolébán i v náruči kultury, a konečně v podobném rytmu se opakují věčné lidské role: otcové se stávají otci, matky matkami, děti dětmi. Hlava hvězdného vozky se sem tam klimbá na kozlíku.

V básníkových záznamech jsou události svázané s blížícím se porodem prokládány dalšími civilními okamžiky. Na návštěvu přijde těžce nemocný přítel (a hurónsky žertuje); volá nemocný táta; mihne se hřbitov, zážitek z výletu se syny, večerní terasa kdesi u přístaviště. Moře obklopuje i vyplňuje; míjí za oknem vlaku, vstupuje do nás starobylými slovy, nasloucháme mu, když je od nás dělí tenká blána těhotného břicha. Moře: čekáme na jeho vpád. Moři míst, dějů a chvil jsme vydáni, ale jsme také jeho strůjci; to moře, jež jsme zosnovali, jež je otiskem naší vášně a jemuž zatím jen zvnějšku nasloucháme, se chystá vyrazit z placenty ven, zavalit nás, propojit se s námi, uplatnit svůj svatý nárok, začít spřádat svůj rytmus a čas.

V průběhu oddílu jako by se dorážení a očekávání stupňovalo, neopouštíme však klidnou, pozorovatelskou rovinu. Až kdesi za polovinou náhle do básníkovy noční snu vpadne „*rozběsněná voda*“ (51), vnitrozemské pole z úvodu se změní ve „*sráz nad oceánem*“ (51). Živý sen jako by pokračoval i po procitnutí, kdy si básník uvnitř stanu, jehož plátno se prohýbá dovnitř, náhle připadá sám jako nenarozený: „*Někdo venku zkoušel / dotknout se mne, / plodu.*“ (51) V prvním oddílu byl subjekt ve snu „božským“ hlasem nabádán ke stavbě útočiště; v tom třetím je ve snu pro změnu vystaven rozběsněnému živlu. „Božský“ otec v naději (ve skutečnosti vichr, cloumající stanem) se zvenčí snaží dotknout dosud nenarozeného potomka. Tento

zlomový text je strhující a sugestivní, i zde se však básník drží střídmého výrazu. Přestože báseň má, zejména v kontextu celé sbírky, silné obrazné a významové přesahy, výrazově Kolmačka využívá neokázalého popisu. Sílu v sobě nese sama situace, zpřítomněný okamžik ve svých souvislostech, nikoli prostředky, jimiž je chvíle zachycena. Již v tomto oddíle se mihnou náznaky dialogičnosti. Některé nemocniční popisy básník „vypráví“ své ženě, s níž tyto chvíle žije. Dialogičnost pak doslova vytryskne v okamžiku, kdy se schyluje k porodu: „*Jsi se mnou? / Ptáš se tak naléhavě, nutně to musíš vědět. / [...] / Jsem s tebou, jako je Bůh se mnou: stírám pot / s čela, krev ze stehén.*“ (53) Podruhé se ve sbírce explicitně vynoří Bůh, teď jako součást ustáleného rčení. Jeho jméno zazní potřetí a naposled v samém závěru oddílu, kde se zjeví jako záhadný demiurg, byť paradoxně jen jako průměr pro něco jiného: „*Na nebi vítr v odplouvajících mracích / tvoří jak Bůh výjevy bez point.*“ (59)

Následující čtvrtý oddíl opět můžeme vnímat jako intermezzo. Tvoří jej litanická skladba uvozená a průběžně rytmizovaná prostým, zas a zas opakovaným oslovením: „*Slyšíš?*“ Oddíl je monologem jedné noci, výčtem všeho, co nás obklopuje a nabízí našemu sluchu – snění – své „hlasy“. Znovu se kolem zhuštěné řine moře. Na rozdíl od předchozího oddílu, kde se moře rozptýlilo do lidských dějů, napjatých na struně mezi kolébkou a smrtí, jde tentokrát o živel dost věcný; věci vůkol jsou propojeny šumem deště, déšť rozeznívá jejich hlasy. Básník je pozorný k psímu štěknutí, vláze ve stéblech, skřípění kroků na šterku. Do šumu „moře“ však posléze zahrne i spící děti, ale také samu adresátku zpěvu, ženu odevzdaně spočívající na lůžku: „*Slyšíš [...] jak tepnou na tvém krku, / soutěskou, / valí se horký proud / dolů do studených vod...?*“ (65) Skladba litanicky plyne, jakoby vyslovována jedním dechem. I zde básník zůstává důsledný. Nejenže se v litanii vrací ke svým podstatným, drahým motivům (děti, žena), ale spontánně vystaví i dramatický oblouk; pohled na pokojně spící ženu střídá představa „*nepohnutého*“, „*neprostupného*“, v dešti a mlze „*čekajícího*“ lesa; klidný majestát lesa je vzápětí prořat tušeným živočišným dramatem, zvířecím zápasem a umíráním, odehrávajícím se kdesi v lesním houští. Na závěr se básník vrací do lidského útočiště, kde vládne napjatý klid; déšť smírně i tajemně šumí – plnost moře je ustavičně přítomná: „*Sud na dvorku přetéká. / Slyšíš? / Slyšíš, jak se to rozláhá?*“ (68) Básník je tížen mlčením světa, a přece naléhá, jak je hrozivě cizí, a přesto jsme do něj zahrnutí, jak jsme mu vydáni, a zároveň mu odhodlaně „*vzdorujeme*“ zde ve svých zdech, tiše „*přetékáme*“ spolu s ním. Spodním proudem básníkovy ptaní je jistě i potřeba souznění, touha ujistit se o společném prostoru: *Slyšíš to, co já?*

V závěrečném oddílu *Řvou lvi* je šepot litanie střídán překvapivě rozkotaným obrazem světa. Oddíl působí jako zbytnělý epilog; vše již bylo řečeno, ke břehu se však valí další tříšť. Sbíрка opouští motivickou zaostřenost a tematickou vyklenutost. Jako bychom měli být upozorněni, že obrysy světa nakonec zůstanou nehotové. Úryvky velmi konkrétní se střídají s enigmatickými, podivuhodně koncentrovanými vjemy, vizemi, závěry. Civilní zápisky se příkře lomí do křehkých, přítom rázných a jistých

tahů připomínajících východní kaligrafii. Nápad, úlomek řeči, přeskok jinam... A náhle vše protne zásadní, nečekaně lapidární a otevřená otázka: „*Jak dlouho ještě?*“ (89) Otazník zůstane osamoceně tkvět v rozbitém prostoru. Kolmačka ponechává knihu otevřenou, jako by chtěl adoptovat nekončící gesto moře, byť jen ve střídmych lidských dimenzích. Vše zůstává *bez point* – s jedinou drobnou výjimkou: v samém konci se zopakuje motiv lidského mávnutí, tentokrát uvnitř vlaku. V odpověď naivním dětským pozdravům z hloubi pláně se v ujíždějícím vagonu letmo mihne ruka: „*na poslední chvíli v předposledním okně.*“ (93) Nic nekončí. V bezbřehém moři si však odpověděla dvě lidská gesta.

Kolmačkova poezie pozoruhodně přesahuje a posunuje českou mélicko-metaforickou tradici. Aniž by rezignovala na hudbu veršů či obraznost, tyto prvky uskutečňuje jinak než zavedeným způsobem. Hudba zde neznamená zvukomalebnou nadhodnotu, ale je přítomna už v klidné, usebrané dikci, jež občas přerůstá v naléhavý „šepot“, jindy v letmé, prostince působící rýmy. Hudba a rytmus jsou u Kolmačky skryty v samotných vlnách a dorážení vjemů, vizí či myšlenek. Obraznost se nesoustředí do zřejmých metafor, ale vyplývá ze situací, vysvítá z proudu konkrétních postřehů, váže se na básnický popis, prostupuje síti hlubinně spřádaných vztahů a rezonancí. Vnějškově neokázalá, při podrobnějším pohledu však překvapivě soudržná a provázaná sbírka *Moře* spojuje „všední“ životní fasety v silný, osudový celek. Přirozeně a bez vnějších efektů nabízí strhující vhléd do podstatných lidských momentů.

Na rozdíl od mladších autorů, pro něž počátek devadesátých let znamenal rychlý start a bohaté „novolyrické“ či „neoavantgardní“ okoušení a znovuosvojování si výrazové a vyjadřovací svobody (Bogdan Trojak, Milan Děžinský, Pavel Petr, Petr Borkovec, Jaromír Typlt), je Kolmačkova generace zdrženlivější. Přiklání se k civilismu, otevřeně osobním reflexím, naze a přímočaře konkrétnímu postihování existenciálních momentů. Autoři jako Pavel Kolmačka, Petr Hruška nebo Petr Halmay neváhají v básních zmínit partnerské vztahy, děti, prostředí domova, každodenní epifanie. Tuto empirii však básníci hned také spontánně metafyzicky reflektují. Současná česká poezie má v Kolmačkovi ve vzácné jednotě a vyváženosti básníka zemitě konkrétního, přítom plného ryzí osobní spirituality a schopnosti vnímat „všední“ žití v přirozeném mytickém rozměru.

Ukázka

ZA HOUŠTINOU hloží se schovávají dodávka
a kombík: muž s jízvou, jen tak tak že před
vesnicí nesrazil nějaké báby, žena v červeném
v zatáčce málem vyletěla z cesty. Spěšně a ho-
rečně jsou svoji. Za tratí hlava nehlava matka
mlátí syna. Proč, zač? Odmlouval, ukrad sirky
nebo ztratil cvičky, rozbil květináč.

V odkrytém slunci
není k rozeznání
pražádný výraz, tvar,
veselí, soucit, strach,
jen žár.

(80)

Vydání

Moře, Triáda, Praha 2010.

Reflexe

Pavel Kolmačka plně využívá sémantického potenciálu motivu moře a vody, které mohou vystupovat i jako vlhkost vzduchu, chlad a temnota, ale stejně tak jako silný a energický proud, a tedy nabývat hodnot velmi rozdílných. Pohyb mořské hladiny je usouvztažněn s pohupováním stromů, vlny a náporů s pravidelnými porodními stahy. [...] Mořská hlubina představuje místo, kde na Zemi vznikl život, je symbolem prvopočátku každého zrození a skrze plodovou vodu je s mořem propojen každý člověk.

Klára Soukupová: „Kýmata vyrovnanosti“, *Host* 2010, č. 9, s. 85, 87.

Kolmačka je mistr šerosvitu, přičemž mu zdaleka nejde jen o smyslovou momentku či zachycení atmosféry. Noc se pro něj stává základním tvůrčím údobím. Umožňuje ztišení, kontemplaci, jítří fantazii, otevírá prostor snu. Pozměňuje platnost smyslových vjemů, umožňuje plné vnímání ve dne skrytých zvuků, rytměů, dává vyniknout detailům, jejich jiné optice.

Miroslav Chocholatý: „Mezi pevninou a mraky“, *Tvar* 2010, č. 20, s. 2.

Sbírka je skutečně poskládána z výjevů bez point, tím však není řečeno, že by jednotlivé texty neměly většinou svůj vnitřní děj, byť jsou mezi nimi roztroušeny i kratičké „momentky“ bez děje. [...] Psát příběhy bez point je jistý druh vypravěčské askeze, a pokud je vypravěč asketický i v použitých básnických prostředcích, dává smysl jedině prokomponovaný celek. [...] Kolmačka si svůj styl ovšem pečlivě uvážil. Ví, že v popisech je silný, dokáže zachytit působivé detaily.

Vojtěch Probst: „Moře, kam až dohlédneš“,
Literární noviny 2010, č. 37, s. 18.

Moře je odedávna synonymem neomezena, ve skutečnosti je ale místem obrovského a pro nás nevnímáníelného množství jednoznačných stavů – čemuž skvěle odpovídá to, že sbírka *Moře* je formálně velmi pestrá a jemně propracovaná, a to včetně občasného užití vnitřního rýmu, který je vlastně obdobou vln, narážejících na významy slov a vykupujících směšnou nedokonalost lidského smyslového vnímání.

Karel Thein: „K Moři Pavla Kolmačky“, *Souvislosti* 2011, č. 1, s. 239.

Procezený deštěm, hukot moře doslova a do písmene přichází ke slovu a spolu s ním prostupuje věcmi. V tomto prostupování je bezpochyby pravé kouzlo básně jako živlu neunáhlené proměny.

Karel Thein: „Kolmačkov Moře: Slyšíš ten šum?“, *Lidové noviny* 18. 12. 2010, (příl. *Orientace – Kniha roku 2010*, s. 27).

Slovo autora

Obraz světa lze přeskupit do tolika smysluplných vzorců, že nefunkčnost jednoho z nich nebolí tak moc, jak se obecně soudí. Ano, někdy člověk žije jako na vlně, která ho nese, bere jakoby z jiné síly a ještě má na rozdávání. A někdy je na suchu, sobecký, malicherný a blbý. Nevím, jak to odlišit od problémů obecně životních, možná je to jen záležitost jazyka. [...] Literatura má do [archetypálních] obrazů zapuštěný kořen. Pod nohy se připlou i autorovi, který si myslí, že je od archaických tradic svobodný. A prosáknou i do sfér totálně profánních. Například říční tok a země za ním. Ten odedávna buddhistům svítí v dálce jako konečný cíl, i když výborné je už během života aspoň „vstoupit do proudu“. [...] Já sám si své motivy, tedy i motivy otevřenosti a vyhlížení za mez nevybírám, vybírají si mne samy, přitahují mne jako magnety.

„Religiozita není hrb“ (rozhovor vedl Petr Andreas), *A2* 2010, č. 24, s. 24.

V *Moři* je asi méně básní o tom, že „něco je ve mně“, a více o tom, že „jsem v něčem“, to je pravda. Jsem jistě v krajině jako již narozený, ale taky (obrazně řečeno) v matce, v dočasném příbytku, ze kterého se budu muset родit do neznámého.

„Jdeš, jsi tečkou, a všechno, co vidíš, je ti obdarováním“ (rozhovor vedl Petr Motýl), *Kontexty* 2010, č. 5, s. 87.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Thein, *Souvislosti* 2011, č. 1, s. 238–240.

RECENZE: O. Horák, *Hospodářské noviny* 29. 7. 2010; M. Alexa, *A tempo revue*, online: <http://atemporevue.janfila.com/?go=recenze&det=101018-kolmacka-more&show=1> [přístup 18. 10. 2010]; M. Chocholatý, Z. Volf, *Tvar* 2010, č. 20; T. Kaválek, *Psí víno* 2010, č. 54; V. Probst, *Literární noviny* 2010, č. 37; J. Štolba, *A2* 2010, č. 24, též in: *Lomcování slovy*, Praha 2011; J. Sieberová, *iLiteratura.cz*, online: www.iliteratura.cz/Clanek/27455/kolmacka-pavel-more, [přístup 25. 11. 2010]; K. Soukupová, *Host* 2010, č. 9; K. Thein, *Lidové noviny* 18. 12. 2010 (příl. *Orientace – Kniha roku 2010*); A. Hauznerová, J. Zizler, *Souvislosti* 2011, č. 2.

Jan Štolba

JAROSLAV ŽILA: V HRUDI PTÁK

(2010)



Jaroslav Žila (* 1961) je autorem střídmych básnických textů, někdy označovaných jako „beskydská haiku“ (Petr Hruška). Tvořit začal v průběhu osmdesátých let, oficiálně však vstoupil do literatury až sbírkou *Drápy kamenů* (1994). Ostravský rodák je se severomoravskou metropolí a prostředím Ostravska výrazně spjat a přirozeně odtud čerpá i ve své tvorbě. Žila své texty dále prezentoval v básnických knihách *Nejstarší žena vsi* (2000), *Tereza a jiné texty* (2003) a *V hrudi pták*. Rozruch vzbudila publikace *Ostrava, obležené město* (1995), v níž básník připojil své verše k fotografiím Viktora Koláře; namísto očekávané

reprezentativní publikace autoři nabídli autentickou kroniku života v průmyslovém městě. Doménou Jaroslava Žily jsou krátké, úsporné texty, pohybující se v rozpětí od rázovité momentky po křehký lyrický záchvěv, od lakonické anekdoty po drobnou, sevřenou meditaci. Autor dokáže těžit z drsné městské reality, blízké jsou mu ale i harmonizující, povznášivé a scelující motivy přírodní, jindy zas posmutnělé ozvy milostné. V drobných portrétních črtách spontánně využívá robustních prvků nářečí, případně hovorové až vulgární mluvy, dovede však zabrousit i do zcela kontrastních poloh, v nichž se vyladuje k velmi jemným niterným postřehům a usebráním. V širším plánu pak Žilova neokázalá, skicovitá poezie směřuje k podchycení místního mýtu, jenž nějakým způsobem trvá i dnes, v přetržitě, pošramocené, přirozeného patosu zbavené moderní době.

Sbírka *V hrudi pták* je útlá, sevřeně a jednoduše působící. Formálně není nijak rozčleněna, tvoří ji sled drobných básnických textů, z nichž nejdelší má dvanáct veršů, několik nejkratších pak pouhé dva. Pohybujeme se tedy od vcelku subtilních básní k pouhým lyrickým „heslům“, aforistickým zlomkům, letným básnickým znamením. Ve sbírce je zřetelný postup od expresivně vnímaných objektivních obrazů ke křehkému subjektivnímu ponoru, obtížně zachytitelným niterným dojmům a sdělením. Celá kniha postupně tíhne až k jakési lyrické „tečce“, do níž by básník na závěr mohl shrnout své celkové vnitřní napřažení a poznání. Vzdor robustním pozorováním, jimiž se Žilova sbírka otvírá, básník ke konci knihy dospívá až ke svého druhu „zenovému“ vyvanutí, zklidnělému, vyrovnanému, posmutněle smířenému pohledu na svět, jenž kostrbatě spěchá kolem.

Sbíрку otevírá text velmi osobní, vlastně bilanční. „*Řekl mi soused / se smutkem v očích: / včera jsem se díval, / jak ideš s ruksakem do hory / a poprvé si uvědomil, / že ti bude padesát.*“ (9) Básník zde paradoxně hledí sám na sebe cizíma očima, niterného a intimního účinku je překvapivě dosaženo právě zvnějšněním obrazu. Takto se jevíme těm druhým; v těchto proměnách plyneme *jejich* časem, nezávislým na času našem. Momentka skýtá vhled do ubíhajícího lidského času v podobě jediného odosobněného záchvěvu. Snad právě toto je jednou z typických charakteristik lidského vnímání a prožívání času: dlouho vše běží beze změny – až náhle, v jediném zdánlivě banálním zlomu, se vše před našimi zraky nezvratně promění. Mladíček odvedle je z ničeho nic zralý, stárnoucí padesátník; a kdo potom jsme my, zdánlivě neměnní, sami sobě zřejmí a jakoby „věční“? Citovaný miniautoportrét skrývá ještě další obsahové fasety. Básník je tu zachycen „na cestě“, s ruksáčkem na zádech, připraven vyrazit do hor, tedy do otevřeného, jiného, ba ne-lidského světa. Tento svět však můžeme chápat i jako vnitřní lidskou krajinu, kam se člověk neustále utíká z města, jež ho obklopuje a svírá svým chaosem, přítomností dalších lidí, věčných „sousedů“, neúplatných svědků jeho osobního času. Básnická anekdota na plošce pár veršů poskytuje jímavý vhled do souputnictví a zároveň mimoběžnosti lidských životů. Míjíme se na svých výpravách, mizíme ke svým pohořím, jeden druhému jsme svědky našich osamělých odcházení. Jsme *běžní* jeden pro druhého – až do nečekané chvíle, kdy zázračně (a ovšem se „*smutkem v očích*“) shledáme, jak nenávratně nás čas proměnil. A také jak důležitě jsme si byli, mohli či měli být blízcí. Úvodní text nenásilně, bez zbytečného rozvádění, skoro podprahově udává naléhavý, jímavý, lidsky proteplený tón celé sbírce.

V několika následujících momentkách ukazuje Žila robustní, drsnou, naturalistickou tvář své tvorby. Zkratkovitě, avšak výrazně a sytě črtá drobné portréty lidiček, jež mu dřinou a tvrdým životem znavené město a kraj staví do cesty. „*Břicho jako buben / a natekly mu nohy*“, (11); „*Padla na pysk / a už se nepohne*“, (12); „*Nařvaný chlap / podbradek se mu třese pýchou*“, (15); „*Svižná vdova ze sousedství / nosí své nemoci jako vyznamenání*“, (18) – těmito a podobnými slovy uvádí básník na scénu své bezejmenné hrdiny, uražené a ponížené, jejichž ponížení a uražení ovšem zároveň nijak výrazně neakcentuje. Nechává tyto figury, někdy spíš jen figurky, mihnout se před našimi zraky ve vši syrovosti a nepřikrášlenosti a zase zmizet v hloubi města. Opět platí, že lapidární miniportréty mluví samy za sebe a zjevně nesměřují k žádnému širšímu přesahu. Ten přesto pod povrchem nenápadně pracuje. Nelze třeba přehlédnout motivy nemoci, fyzické nedostatečnosti, poznamenanosti či až znetvořenosti. Skrze tyto své obyvatele se celé město, celý ubohý, drcený lidský prostor jeví jako bolavý, zhroucený organismus. Píjan v ordinaci se dozví, že „*vlastně nemá játra*“ (11), nepohyblivá žena se na rehabilitaci zoufale vzpírá: „*Nemůžu, nejde to!*“ (12) Chlap, který je v hospodě za dobrého kamaráda, se vrací domů jako nevyzpytatelný vrahoun. Mateř, jejíž tři dcery jsou „*všechny kurvy*“ (17), si nad ránem u zrcadla

stýská nad svými povadlými prsy. A další městská črta se uzavírá sveřepým: „*Jen si to představte, paní, / u nás marodí už i ten pes!*“ (18)

Žilova série zemitých obrázků (je jich zde všeho všudy devět) ve výsledku působí dvojakým dojmem. Na jednu stranu naturalisticky vyvolává pocity choroby, deformace, monstróznosti; jedním dechem je tu však z druhé strany přítomná i chlupatá účast, či dokonce láska k hroutícím se hrdinům; jejich pád je nejzazším výrazem tvrdého osudu, jenž je nakonec semlel. Zhroucení a porážka paradoxně vyjadřují též hrdost, již tyto figury tak či onak bezděky projevily vstříc nepřízni času, hrubosti prostředí, krušnosti okolností. Autor tak vzdává předobrazům svých textů palčivý hold. Tento hold současně nemůže nebýt než proklamací syrovosti a nepřikrášlenosti, s níž je básník odhodlán přijímat svět. Zůstat zajedno se svým osudovým místem znamená žít a vnímat syrově a na drsno, nic si nenalhávat, z tvrdosti rodného prostoru čerpat nepoddajnost a sílu.

Sérii miniportrétů více méně uzavírá drobné pětiverší, opět zachycující, jako v úvodní básni, „sousedskou“ situaci na chodbě domu. „*Muž / s pohledem děcka / ráno zvonívá u mých dveří / a radostně se ptá: / Nemáš včerejší noviny?*“ (23) Zdánlivě „nevinná“ báseň-anekdota zachycuje drobné, nuzné lidské gesto: půjčit si u souseda včerejší noviny. V porovnání s ostatními portréty báseň vyznívá osobněji a filozofičtěji, i když se její vnitřní složitost zračí opět jen v křehké síťce náznaků a implikací, jež si lze do anekdotického textu dosadit. V básni se opět vracejí motivy relativity různých lidských časů, lidské souvztažnosti i osamělosti uvnitř odděleně plynoucích osudů. Báseň je kratička, avšak vzácně ucelená a plná, jako v příslovečné krupěji v sobě zračí vše. Hned první dva verše nabízejí „absolutní“ lidskou charakteristiku, rozpjatou od dítěte k muži, od věčné lidské nevinnosti k lidství, jež nevyhnutelně přichází o své iluze. Následuje kouzelně bezelstné gesto člověka, hledajícího svůj ztracený čas: za jarého zvuku zvonku se soused radostně ptá po včerejších novinách. Je v tom ustrnutí nad lidskou nuzotou, ale i dávka letmého obdivu k člověčí nezdolnosti. To vše jako v ochranné kapsli soucitně zapouzdřeno do komičnosti situace. A náдавkem opětovný návrat k básníkovu já: zatímco on (soused, možná však i můj skrytý všetečný dvojník) si bude bezstarostně číst včerejší noviny – co bude se mnou? Budu vydaný současnému času, zase svým niterným „pohořím“, kam se lze vydat pouze sám.

Báseň o muži, půjčujícím si včerejší noviny, tvoří nenápadný zlom sbírky. Odted zůstávají texty již osobnější, ale též kratší, křehčí, éteričtější, prokreslené o poznání méně výraznými liniemi. Ještě báseň *Zpátky v dětství* je momentkou a zároveň portrétem, tentokrát poněkud chagallovským: „*Můj velký otec / balancuje jednou nohou / na poslední příčli / trhá jablka do košíku / a v poryvech křičí: / Do řiti, to je nádhera!*“ (28) Po sérii „pouličních“ záběrů je tato malá reminiscence, spolu se sousední básní o zasněžené zlomené jabloni, jedinou návštěvou rodové tematiky, až máme pocit, že jedna důležitá hypotetická linie knihy zůstala jen zběžně nakous-

nuta a nedotažena. Reminiscence dětství vyznívá v kontrastu k předchozímu defilé poničených postav a existencí jako osamocený radostný výkřik z hloubi času. Možný sentiment je hned uzemněn (ale i paradoxně umocněn) vulgarismem („do řiti“), celý obrázek je vratce rozpohybován, jakoby vhozen do prudkého větru vzpomínání. Je třeba na pár posledních vteřin napnout pozornost, než bude letmý výjev smeten porывem času za obzor. Nevíme přesně, nad čím se tatínek rozplývá, zda nad náherou jablek, povětrí či samotné slastně strhující chvíle. Každopádně vycítíme, že báseň se nenásilně posouvá do polohy obecné proklamace nadšení nad akrobatickou sklizní, jíž se život za vhodné konstelace okolností a sil může podobat. Asi ne nadlouho; v závěru následujícího textu (v němž podzimem rozevlátou scénu nenávratně zasype hluboký sníh) se tentokrát ozve rezolutní: „*Ta jablka zlatá / s rudými líčky / již nebudou.*“ (29)

Příklon k melancholii poznamenává celý zbytek knihy, který nabízí již jen hrst řidnoucích, letmo nahozených textů. Některé básně mají epigramatický nádech: „*Až se život / změní v přežívání, / kam vyjdeš po kluzišti slov?*“ (65) Jindy se Žilovi podaří excelentní miniatura ryze „východního“ stříhu: „*Na temných vodách zimy / čti mou tvář.*“ (64) Vcelku je však druhá polovina sbírky myšlenkově nevyjasněná a nezaostřená, motivicky rozbitá. Drobnou přírodní reflexí střídá sotva nahozený milostný motiv, ten je hned zahlazen skromnou reflexí nejasného pocitu vyvanutí a odevzdání. Za hotovou báseň zde autorovi postačí drobný vtípek, smítko nápadu, záblesk přírodního obrazu zbavený jakéhokoli širšího kontextu. Důležitým hybatelem se kdesi vespod zdá být žena, milostný cit: „*Být někým jiným / můžeme jen / v srdci ženy.*“ (60) Žena je spontánně spojována s osobní identitou, její proměnou, snad vůbec se (znovu)nalezením této identity. Avšak motivy se střídají natolik nahodile a vágně, že milostné pocity zároveň jen přibližně sublimují do pouhých existenciálních ustrnutí, básnivého „klopýtání“ na prahu stáří. Jako by nám život již neměl co nabídnout. A co nabízíme životu my? Z nejasných důvodů náhle také jen svou matnou strnulost, ochablost, možná tušení prázdna, jež se za vším začíná prostírat. „*Ta chvíle / proniká tělem / až tam, kde prý / není nic.*“ (58); „*Když světlo dopadá / šikmo na tvář, / za nosem je tma.*“ (54) Blíží k závěru ojediněle vystoupí na povrch jadrněji obrazné kontury, třeba ve dvojverší, jež odhalí smysl titulu celé sbírky: „*V hrudi pták, / nebýt klece žeber.*“ (53) Tady se, byt v minimalisticky stažené podobě, ještě ozve vzdor vůči životnímu umdlévání a uhasínání. Ukazuje se, že dříve naznačený koncept „východního“ vyvanutí a smíření nakonec spíš neplatí; ve hře je antagonismus nenaplněné touhy, srdce uvězněné v hrudní kleci, niterný rozlet srážený k zemi vnějšími limity. Anebo snad vrozeným omezením člověka samého? Tady zůstává Žila výmluvně, přítom docela hravě, ironicky potměšile ambivalentní. V samém závěru sbírky, v poslední básni, již čteme jako epilóg, ovšem přece jen převládá dikce starého východního mudrce. „*Holí jsem vepsal / do sněhu báseň, / do prachového sněhu / a díval se, jak ji čte vítr.*“ (66) V úvodu sbírky jsme zahlédli subjekt

v civilní podobě, s ruksakem na zádech vyrážející „do hory“; viděli jsme ho očima souseda během náhodného setkání; nyní mluví naopak sám za sebe a ze sebe, na konci pouti. Již ne srdce uvězněné v hrudi, ale báseň smířeně psaná do sněhu, volná, svobodně odevzdávaná nicotě a chaosu, z nichž vzešla.

Mezi soudobými autory je Jaroslav Žila básníkem-miniaturistou, básníkem, jenž střídmě, uměřeně, s pokorou shromažďuje svá témata a motivy, skládá dohromady to, co chce a umí říci. Současně je i výrazným autorem Ostravska, obdařeným citem a smyslem pro zdejší charaktery a tvrdé, přitom osobité, barvitě prostředí. Ostravská drsnost a krušnost se nevyhnutelně odráží v naturalistické, hrubozrné stránce autorova tvůrčího naturelu, jež přirozeně doplňuje rysy křehkého lyrika. Žila je místně a generačně spojen s autory, jako jsou Jan Balabán či Petr Hruška. Svým lapidárním civilním ustrnutím mohou některé básně vzdáleně připomenout Hruškovu tvorbu, „neurvalé“ lidské portréty jsou zase v leccčem příbuzné s momentkami, jež nabízí například Petr Motýl ve sbírkách *Kam chodí uhlí spát* (2008) nebo *Lahve z ubytovny* (2000). Žilův hlas promlouvá spíš z okraje, je však nezaměnitelným střípkem v mozaice svěbytné severomoravské básnické tvorby.

Ukázka

Ten ohromný chlap
se špatně srostlou klíční kostí
kvůli svému zdraví
každý den spolyká
pět stroužků česneku,
a když vstoupí do místnosti,
nikdo netuší, co se vlastně děje.

(22)

Jaký to pocit –
jít bezdechou nocí
k domu své milé,
srdcem bušit na dveře,
dokud neotevře
a bez hnutí v tváři
se odvrátí zpět do pokoje,
odkud řekne:
Nepojď dál!

(33)

Vydání

V hrudi pták, Host a Protimluv, Brno – Ostrava 2010.

Reflexe

Měkké tóny pábení a nostalgie. [...] A nad tím vším, v tom všem vědomí podzimu, někdy až úzkostné a bolestné. „*Až se život / změní v přežívání, / kam vyjdeš / po kluzišti slov?*“ V závěrečné třetině sbírky se básně – s dechem? – úzkostně zkracují. A zní méně... Tichá zařatost. Pokorný poutník v zamyšlení nabírající vodu do dlaní. Nazíráno takto, „východní“ východisko beskydského valeru zůstává Žilovou předností. [...] Stavět báseň na několika málo slovech není snadný úkol. V *Nejstarší ženě vsi* se to Jaroslavu Žilovi, budiž řečeno, dařilo lépe. Sílu, jíž tehdejší verše uhranuly, nacházíme jen místy. Nyní přibýlo textů více osobních, básník se však snaží vyhnout gnómičnosti i sebestředně banalitě a nabídnout prostor čtenářově zkušenosti.

Petr Odehnal: „Vědomí podzimu“, *Aluze* 2010, č. 3, s. 76.

V lyrických miniaturách se básník znovu vydává do krajiny moravskoslezských Beskyd, zaznamenává prožitky, setkání či vzpomíná na své předky. Fragменты životních osudů obyčejných lidí (mnohdy společenských outsiderů) fascinují přímostí a otevřeností sdělení: „...*a když zemřel / synek zdědil / akurát umělý chrup...*“ Básník se často vydává proti proudu času, k událostem nedávným i vzdáleným, které zůstaly uchovány v paměti rodu. Fascinující je schopnost zachytit okamžik, jeho jedinečnou i nadosobní platnost. Zvláště v promluvách lyrických subjektů (se skrývanou citlivostí) se často zrcadlí něco výjimečného, co přerůstá v mýtus [...].

Miroslav Chocholatý: „Na vahách slov“, *Host* 2011, č. 2, s. 91.

Tahle nahodilost by se dala prožít jako svého druhu dobrodružství, ne však u tohoto typu poezie. Žilovy básně v sobě mají leccos, rozhodně však ne hravost či zvědavost, právě naopak – tíhnou k vážnosti, ba gnómičnosti, čiší z nich snaha/touha/potřeba svědecky promluvit za „svůj kraj“ a ještě výpověď pokud možno ošperkovat náležitým přesahem. [...] Občas se to daří, občas ani ne, často se však uvízne někde na půl cesty. [...] Pachut přibuznosti s „drby“ a glosami jako z místního konzumu či hospody se vrací i na dalších místech, zřejmě jako jedna ze strategií, které mají – s využitím nářečí a občas i vulgarismu – zesílit dojem autentičnosti, přímočarosti a jakési drsnosti. V každém případě se „sestupná tendence“ – velké nasazení na začátku básně, chabý závěr – objevuje snad až příliš často, a člověk nemusí být zrovna chorobně posedlý pointami či očekáváním gradace, aby to přinejmenším nezaznamenal.

Simona Martínková-Racková: „Kopřivy, nebo hluchavky?“, *Tvar* 2011, č. 17, s. 21.

Přítom nejde, kupodivu, ani tak o vyjadřování gnómické, spíš pečlivě přesné: „*Tvé dlouhé nohy / stříhaly světlo.*“ Žila rád personifikuje a ještě raději svou metaforu jakoby rozkládá: „*Bylo sněhu, / že jsem procházel / korunami stromů.*“ Zároveň ji zevnitř velmi účinně rytmizuje i ironizuje: „*Má tři dcery, / všechny jsou kurvy. / Vnučky, sotva jen můžou, / jdou do toho taky.*“ Z nářečních výrazů ponechává pouze ty, jež nejde zapřít: ideš, do hory, akurát, ja. Vytváří se tím vším jakési puzzle, z něhož si čtenář teprve skládá, jak uvádí Ivan Motýl na obálce, „*co se v kraji jinak schovává za sveřepé mlčení, maximálně za ránu pěstí*“.

Zdeněk Volf: „Pysky proměněné v rty“, *Host* 2011, č. 3, s. 69.

Slovo autora

Nevím, jestli mám nějakou metodu. Některé věci piluji dlouhé týdny, nosím je v hlavě. Jiné se prostě zjeví, spadnou na papír v jediné chvíli, z mého pohledu již dokonalé. Řada textů má cosi společného s „nehnutým viděním“, s „ustrnutím chvíle“. A že píšu vlastně jednu knihu? Jasně, vždyť žiju jeden a pořád ten samý život. A taky, snažím se chytit esenciální věci. Kolik takových věcí asi je? To podstatné je k uzoufání stejné!

„Mé psaní jsou ustrnulé chvíle“ (rozhovor vedl Martin Stöhr), *Host* 2010, č. 10, s. 40.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: S. Fraňková, *Knižní novinky* 9. 5. 2011; M. Chocholatý, *Host* 2011, č. 2; S. Martínková-Racková, *Tvar* 2011, č. 17; P. Odehnal, *Aluze* 2010, č. 3, online: http://www.aluze.cz/2010_03/09a_recenze.php; Z. Volf, *Host* 2011, č. 3.

Jan Štolba

PRÓZA

V NOVÉM MILÉNIU

Zatímco v porevolučních devadesátých letech prošla česká literatura výraznými změnami a přestrukturováním své společenské funkce i spektra čtenářů, v prvních letech nového milénia se vyvíjela víceméně bez zásadních otřesů. Ustávalo překotné splácení dluhů v podobě vydávání knih, jež nesměly vyjít v období socialismu: starší práce, které dosud zůstávaly v rukopise či v samizdatovém nebo exilovém vydání, na rozdíl od předchozí dekády vycházely již jen ojediněle a netvořily zásadnější proud. Dříve tolik výraznou roli přestávala hrát autentická literatura, ve svých vrcholech prezentovaná zejména deníky spisovatelů. Ustaly diskuse a polemiky o potřebě autenticity v nově vznikající literární tvorbě. Pomalu se vyčerpával také boom postmoderních experimentálních próz: postmoderna ztratila punc překvapujícího a provokujícího gesta a stala se – vedle jiných poetik a výrazových prostředků – organickou součástí individuálních literárních stylů. Ústup od postmoderních „her“ jako by otevřel větší prostor pro díla, jež se zaměřila na konkrétní místo a čas, na reflexi aktuálních společenských problémů, dějinných traumat a atmosféry života v (post)komunistické společnosti.

Knižní trh se vykrytalizoval a postavení umělecké prózy na něm se rozvrstвило. Po počátečním chaosu a výkyvech let devadesátých (naddimenzované náklady dříve proskribovaných knih, hlad po tradičním populárním čtivu, hektický vznik i pád řady nakladatelství apod.) se již plně projevila proměna významu a nová role „vysoké“ literatury, respektive odliv jejích čtenářů i ztráta její dřívější společenské prestiže. Beletrie se stala v mnohých případech komerčním zbožím: její podobu často ovlivňovala také vidina budoucí prodejnosti knihy.

Umělecká próza se tak pohybovala v relativně ustáleném, tradičním širokém rozpětí ohraničeném dvěma póly: vedle sebe tu stála díla elitní, čtenářsky náročná, využívající experimentální, reflexivní a esejistické prvky, a literatura na hranici populární zábavy, vycházející v relativně vysokých nákladech a řídicí se pravidly komerční podbíživosti. Mezi nimi se ustavil nejasně ohraničený okruh próz, jež bývá označován jako literární mainstream. Jedná se o díla, jež nerezignovala na uměleckou hodnotu, ale zároveň se snažila oslovit širší okruh čtenářů, například prostřednictvím poutavého příběhu, využitím postupů populární literatury, atraktivních reálií a zápletek, ale i tématu, jež vystihovalo aktuální trendy a proměny životního stylu či bylo odrazem celospolečenských diskusí. Při literárněkritické reflexi nových próz tak často hrála roli otázka jejich místa v tomto spektru: problematika výlučnosti či naopak komerční podbíživosti díla, čtenářský úspěch a prodejnost knihy a jeho (ne)přímá úměra s uměleckou hodnotou či udělenými literárními cenami. (Symbolem autora bestsellerů, pohybujících se na hraně komerčního čtiva, ale zároveň stále usilujícím o umělecké ocenění, již od devadesátých let zůstával Michal Viewegh.)

Spektrum nově vydávaných próz a publikujících spisovatelů bylo rozmanité nejen hodnotově, ale i generačně a tematicky. Vedle autorů, kteří byli vnímáni jako noví

a jiní, k dobové produkci patřila i tvorba spisovatelů, kteří rozvíjeli svoje již víceméně ustálené poetiky. Jako relativně homogenní se jevila například skupina autorů starší generace, kteří vstupovali do české literatury od šedesátých let, v současnosti však vydávali spíše doplněná a přepracovaná vydání starších prací (Josef Škvorecký, Arnošt Lustig, Viktor Fischl ad.). Tematicky čerpali převážně z politických zvrátů dvacátého století a z osobní zkušenosti jedince zmítaného dějinami, opakujícím se námětem byl život za protektorátu. Jen někteří z nich však publikovali prózy, jež se staly literární událostí (Ota Filip).

Autoři generace „střední“ tvořili mnohem různorodější skupinu, což bylo dáno také tím, že sem bývali zahrnováni spisovatelé narození od čtyřicátých do šedesátých let. Velká část z nich navazovala na svoji tvorbu z předchozího desetiletí, inspirovanou postmoderní hrou, ironií a experimentem, mystifikací a míšením žánrů (Jiří Kratochvíl, Michal Ajvaz, Daniela Hodrová ad.). Další se pokoušeli o román pohybující se v mantinelech konkrétního tady a teď, ať už s pochmurným laděním světa ztracených životních jistot, nadějí i vlastního mládí (např. Jan Balabán, Jiří Hájíček), anebo satiricky kritizující stav současné politické garnitury (Michal Viewegh, Miloš Urban).

Pozornost spisovatelů převážně mladší a nejmladší generace – a stále častěji mladých autorek – si udržovala próza s tématem intimních mezilidských vztahů, citových problémů a hledání sama sebe ve světě neukotveném v konkrétních časových souřadnicích (Petra Soukupová, Natálie Kocábová, Jana Šrámková ad.).

Velká část autorů mladší a střední generace se však také vydala cestami nové tematické inspirace. Jedním z nových trendů, odlišujících literaturu nového tisíciletí nejen od bezprostředně předcházejícího období, se stala próza odehrávající se v exotických prostředích, k nimž se poválečná česká beletrie příliš neobrácela, například v Jižní Americe či na Sibiři (Petra Hůlová, Martin Ryšavý, Markéta Pilátová ad.). Globalizace a otevřenost evropského prostoru vedly v menší míře také k vydávání próz tematizujících problémy propojeného, ale v jednotlivých osudech zároveň individualizovaného evropského kontinentu.

Ztráta dříve výsadního postavení umělecké literatury jakožto kulturního, ale i politického fenoménu, stejně jako proměna velké části beletrie v komerční „zboží“, v produkt určený hlavně k zábavě a relaxaci, vedly k diskusím o její nové společenské funkci, postavení, ale také k hledání aktuálního a atraktivního námětu soudobé prózy. S tím pak souvisel další fenomén prozaické tvorby: zatímco téma právě žité současnosti s jejími společenskými a politickými konotacemi nebylo snadné zachytit a dosavadní pokusy se často jevily povrchní nebo nevýrazné, jako mnohem nosnější a aktuálnější se ukázalo být téma dosud nevyřešených vin a morálních dilemat „velkých dějin“, které stále spoluutváří národní mentalitu. Dvacetiletý odstup od komunistického režimu i širší historicko-politické diskuse přesahující národní hranice odstartovaly hlubší celospolečenské i odborné úvahy o povaze totalitních

režimů a vyrovnávání společnosti s nimi. Nejen v České republice se nostalgická retrovlna prolínala a střetávala s potřebou kriticky pojmenovat a reflektovat historické kořeny současné společnosti. (Vnější projevem těchto tendencí byl také vznik Ústavu pro studium totalitních režimů, jenž svou činnost zahájil v roce 2007 a jemuž předcházely rozsáhlé diskuse a polemiky.)

Nejvýraznějším trendem v nově vznikající próze třetího milénia se stal tematický obrat k období čtyřicátých až osmdesátých let dvacátého století. Spisovatele přitahovala zejména traumatická poválečná doba, již ve svých dílech mohli naplnit napínavým dějem a výraznými postavami – tragickými hrdiny i morálně odpudivými karikaturami lidství. Charakteristickými náměty se staly zvláště křivdy během osvobození a odsunu Němců a komunistická perzekuce v padesátých letech. Léta normalizace se pak jevila spíše jako intimnější, často tragikomicky laděný prostor dětství a mládí. S rozmachem tématu nedávné minulosti (ale v mnohých případech i se snahou o komerční úspěch díla) se pojil i návrat velkého příběhu: realistického, poutavého, široce pojatého vyprávění typického pro žánr moderního společenského či vývojového románu. Spojení „živého“ tématu spolu se čtenářsky atraktivním příběhem vytvářelo prózu, jež si našly širší čtenářský ohlas a společenskou odezvu (např. próza Jana Nováka, kombinující prvky faktografické a beletristické, nazvaná *Zatím dobrý*, která se věnovala dramatickému příběhu rodiny Mašínů a vřadila se do širší debaty, zda má být bratrům Mašínovým uděleno státní vyznamenání, diskuse o Benešových dekretech a vlna próz tematizujících odsun Němců).

Fakt, že téma nedávné historie představovalo mnohem širší společenský fenomén než jeden tematický proud dobové prózy, potvrzuje také tvorba dramatická (například dramata Karla Steigerwalda či Miroslava Bambuška zobrazující tragické události čtyřicátých a padesátých let), ale i produkce jiných uměleckých druhů: v úzkém sepětí se soudobou literární tvorbou vznikala filmová díla, která převáděla práci současných spisovatelů na filmové plátno. Ačkoli filmaři používali pro své náměty i prózy odehrávající se v současnosti (např. *O rodičích a dětech*, 2007, podle Emila Hakla, režie Vladimír Michálek), bezpochyby nejvýraznější proud tvořily právě prózy s tematikou nedávné české minulosti. Práce Květy Legátové *Želary* a zejména *Jozova Hanule* se staly předlohou pro výpravny film *Želary* (2003) Ondřeje Trojana z okupačního období, předloha pro *Habermannův mlýn* režiséra Juraje Herze (2010) s tématem násilí a bezpráví z konce války vyšla knižně již v roce 2001 (autorem byl Josef Urban). Scénář k filmu *Krev zmizelého* (režie Milan Cieslar, 2005), jenž tematizoval traumata válečná i poválečná a opět reflektoval kruté podoby česko-německých vztahů, vydal následujícího roku jako román Vladimír Körner. Téma německví a dávných křivd z konce války se objevilo i v prózách Jaroslava Rudiše, jež posloužily jako předloha pro film Davida Ondříčka (*Grandhotel*, 2006) a Tomáše Luňáka (*Alois Nebel*, 2011).

Motivy z knih Petra Šabacha zpracoval scenárista Petr Jarchovský. Divácky úspěšné filmy režiséra Jana Hřebejka *Pupendo* (2003) a zvláště *Pelíšky* (1999) jako by

předznamenal tendence následujících let v uměleckém zobrazování pozdějšího období socialistického státu, období šedesátých let a normalizace: jde o hořkosladká, nostalgicky laděná vyprávění o osudech rodin, které se musely přizpůsobit době a podmínkám, ale i v neveselých časech řešily hlavně svoje soukromé radosti a strasti. „Pelíškovatění“, tedy humorné vzpomínání na éru komunistického státu s nádechem hořkosti, ale zároveň i s hřejivým pocitem něčeho důvěrně blízkého a známého, „našeho“, se stalo jedním z často používaných hodnotících přirovnání pro literární díla odehrávající se v sedmdesátých a osmdesátých letech. Scénář Petra Jarchovského na motivy knih Petra Šabacha využil také Ondřej Trojan ve filmu *Občanský průkaz* (2010). Oproti předchozím snímkům jde o nesmlouvavé zobrazování normalizační reality, vyhrcoující odpor části mladé generace vůči ubíjejícím podmínkám normalizačního režimu, v němž však zůstává podobná míra nostalgie a líbivého „retra“.

STÁLE ŽIVÁ POSTMODERNA

Pokračujícím trendem devadesátých let, na něž navazovali převážně autoři střední generace, byla tvorba ovlivněná postmodernou. Charakterizoval ji důraz na vyprávěče a samotný akt vyprávění, žánrová a stylová různorodost v rámci jednoho textu, bizarní a fantaskní motivy i postavy a rozbujelá imaginace a kompozice leckdy až destruuující tradiční příběh, intertextualita a znejistění všech základních kategorií jako identita, smysl či pravda. Typická byla též významová vícevrstevnatost: jedna rovina prezentovala hravost a vypravěčskou lehkost při tvorbě příběhů mnohdy inspirovaných „pokleslými“ žánry (detektivka, horor, thriller, erotický román), další roviny pak nejrůznějšími aluzemi a znejistěním identity vypravěče, postav i významového směřování dosavadního průběhu děje rozrušovaly obvyklá čtenářská očekávání a nabízely různé interpretace textu.

Programově se k tomuto konceptu hlásil Jiří KRATOCHVIL (* 1940) publikující od devadesátých let prózy, které postmoderní prvky kombinovaly se snahou zachytit brněnský genius loci (magickému prostoru města byly přímo věnovány povídkové soubory *Brno nostalgické i ironické*, 2001, či *Brněnské povídky*, 2007). V Kratochvilových prózách je čtenář opakovaně znejšťován, nemůže se spolehnout na výchozí pozici vypravěče, postupně se bortí zpočátku tradiční výstavba příběhu i identita postav. Jeho tvorba vydávaná po roce 2000 využívá rovněž prvky tajemna a nadpřirozena v kontrastu ke zcela realistickým popisům, bizarní motivy a netradiční vyprávěcí postupy společně s dobovým literárním trendem inspirovat se životem v komunistickém režimu v jeho nejtraumatičtější podobě. Autorovým cílem však není představit reálné problémy neveselé doby, ale spíše témata spjatá s obecně lidskou a mravní situací v totalitním režimu (manipulace, násilí, ztráta identity, náhlé změny životních osudů založené na neosobním rozhodnutí vyšších instancí). Fanaticky zmanipulované děti, jež se mají obětovat ve vykonstruovaném procesu v období padesátých

let, jsou hlavními hrdiny prózy *Lehni, bestie!* (2002), velkým manipulátorem je též protagonista „rekviem za padesátá léta“, jak zní podtitul prózy *Slib* (2009): architekt, který ve sklepě vybuduje vězení pro ty, jež aktivně udržovali při životě komunistický režim. Hrdinky próz *Lady Carneval* (2004) a *Femme fatale* (2010) se již dostávají z období normalizace k polistopadovým zvrátům. Osudové milníky dvacátého století se podepíší také na problematické identitě protagonisty románu *Herec* (2006).

Fantastickými motivy a rozbujelými příběhy překypují prózy MICHALA AJVAZE (* 1940). I v nich se objevují prvky tradičně charakterizované jako postmoderní, jež často upomínají na prózy magického realismu a ve výsledku vytvářejí autorův nezařaditelný rukopis daný více či méně explicitním filozofickým východiskem. Motivy labyrintu, tajemného písma a jazyka, nezvyklých symbolických předmětů či knih, jež hrdiny zavedou do jiných světů a příběhů, jsou zasazené do prostoru, jenž v Ajvazově tvorbě vždy získá nádech tajemství: ať už jde o záhadná i zdánlivě všední místa Prahy v *Prázdných ulicích* (2004), fiktivní ostrov se svéráznou civilizací ve *Zlatém věku* (2001) nebo evropská velkoměsta a ospalé středomořské pobřeží v *Cestě na jih* (2008). Bohatá imaginace se projevuje nejen v košatém popisu reálných i fantastických míst, ale také v rozvíjení příběhů (na principu jejich vzájemného zanořování, zrcadlení, vrstvení apod.), jež jsou zároveň postavené na detektivní fabuli (hledání klíče potřebného k rozluštění tajemství pomocí v textu rozestých šifer a vodítek).

Autorem artistních a čtenářsky exkluzivních děl je IVAN MATOUŠEK (* 1948). Jeho román *Spas* (2001) je vyprávěním o „misi“, jejímž cílem je prožít život v prapodivné chiliastické společnosti, ve světě považovaném hrdiny za „modrý chuchvalec špíny“ (v mnohém však inspirovaném současnou realitou). Hlavní postava nedokáže porozumět zmateným mezilidským vztahům a vášním a ve svém hledání ztroskotává. Experimentální ráz, míšení nejrůznějších rovin a motivů i cit pro realistický popis situace rodinného mikroprostoru obsahuje autorova následující próza *Oslava* (2009). Ještě výraznější opouštění tradičních literárních postupů a principů vykazují *Adepti* (2009), inspirovaní ezoterikou a alchymií.

DANIELA HODROVÁ (* 1946) se ve svých nových románech (*Komedie*, 2003; *Vyvolávání*, 2010) nevzdálila od tematiky a poetiky předchozích děl. Pro její tvorbu je typické zasazení děje do magického prostoru Prahy a zejména Vinohrad, esejistické, reflexivní a filozofické prvky prostupující spíše fragmentarizovaný příběh, charakteristické motivy a témata, jako je mystická iniciace individua, rozmlouvání s blízkými i neznámými zemřelými, stírání hranic mezi světem snů, vzpomínek a reality. V posledních dílech pak vyprávěčka ještě výrazněji rozrušuje tradiční románovou strukturu a odkrývá své soukromí a zásadní životní vztahy.

Postmoderní postupy využívali ve své tvorbě také dva nepřehlédnutelní autoři narození v šedesátých letech. V jejich dílech se objevují a motivy i celé fabule fantastické i mytické, tajemné a temné, vědomě navazující na bohatou literární tradici; zároveň se však tato díla nevzdávají humoru, herního principu a mystifikace.

JÁCHYM TOPOL (* 1962) v novém miléniu nejprve vydal román *Noční práce* (2001) z prostředí venkova v roce 1968. Do realisticky zpodoběného světa dvou malých bratrů, jejich vrstevníků i společenství vesnice, poznamenané staršími i nedávnými dějinnými zvraty a politickými zásahy, se však postupně připlétají polomytické postavy i tajemné rituály. Próza tak není pouze realistickou výpovědí o životě v šedesátých letech, ale autorovým svěbytným pohledem na dětství, svět banálních, vzrušujících i beznadějných vztahů, dějinných traumat a zneklidňujících a temných událostí a míst. Rok 1968 a zejména sovětská okupace pak Topola inspirovaly k dalšímu románu nazvanému *Kloktat dehet* (2005). Optikou malého chlapce, tentokrát však postavy spíše modelové a téměř nadpřirozené, autor rozvíjí alternativní dějiny pouňorového Československa, příběh událostí a kraje, jenž se nesmíří s vpádem vojsk v srpnu 1968 a do posledního dechu se brání spojeneckým tankům. Vyprahlé, nehostinné okolí vesnice Siřem je nejprve domovem chovanců zvláštního dětského útulku a evokuje společenský převrat v roce 1948, v další časové rovině se pak v rukou chlapců a vesničanů stává centrem ozbrojeného odporu proti okupantům. Hlavní hrdina Ilja, postava bez identity, domova, svědomí i morálních hodnot, se přidává na tu kterou stranu tak, jak mu velí pud sebezáchovy a okamžitý prospěch, ale i touha po ztraceném domově a rodině.

Téma dějinného násilí, viny a paměti míst pak přináší román *Chladnou zemí* (2009) tematizující zločiny a hrůzy totalitních režimů. Hrdinova snaha o záchranu Terezína jakožto pietního místa a v druhé části románu pak zachování běloruského památníku obětím komunistické zvěle však naráží na překážky v podobě komercializace, sobectví, zapomnění i zbytnělé byrokracie.

Zcela odlišným způsobem než Jáchym Topol hrůzy i paradoxy dvacátého století tematizoval v esejisticky pojaté próze *Europeana* (2001) PATRIK OUŘEDNÍK (* 1957). Míšením „vysokého“ a „nízkého“, zprvu zdánlivě nesouvisejících poznámek, detailů a zároveň zásadních událostí dvacátého století vytvořil mnohovrstevnatý text, plasticky vykreslující podobu světa v krutém i inspirativním dvacátém století. Mozaika událostí různého charakteru, dotýkajících se jak velké politiky, tak proměn běžných životních zvyklostí a rytmu, vykresluje dějiny v celé jejich chaotičnosti, s kuriózními zvraty a náhodami, jež dokázaly změnit životy celých generací.

Příběh dvacátého století představil také román *Černý domeček* (2004) STANISLAVA KOMÁRKA (* 1958). Oproti „kolektivním“ dějinám Ouředníkovým se zde v průběhu jednoho století prolínají intimní lidské osudy rodiny Vodrážkových s velkými dějinami, často v ironických a paradoxních střetech. Fantastické tajné sdružení novodobé Osmanské říše, ale i autobiografické zážitky utečence Komárek ztvárnil v próze *Opšlstisova nadace* (2002).

MILOŠ URBAN (* 1967) nachází svoji inspiraci v historii mnohem starší. Jeho příběhy jsou pokaždé spjaty se specifickým prostorem či architekturou a jejich tajemnou atmosférou. Ať už jde o venkovskou krajinu, katedrálu či celou měst-

skou čtvrtí, vždy je prostupují záhady, nevysvětlitelné a kuriózní vraždy a rituály, ale také téma bezohledného ničení a hrozby nenahraditelné ztráty těchto míst. *Hastrman* (2001) vypráví příběh kraje pod horou Vlhošť zakotvený zprvu v první polovině devatenáctého století, v čase, kdy do místního světa folklorních zvyků, tradic a magických rituálů opatrně začíná pronikat průmyslová revoluce. Druhá část pak popisuje tento kraj v současnosti, kdy po jeho soustavném ničení přichází ekologická katastrofa. Hastrman, nadpřirozená bytost procházející napříč věky, se stává mstitelem zdevastované přírody: snaží se zničit ty, již neberou ohled na odvěký řád krajiny. Východiskem z této situace je pak nastolení nové utopie (podobný model utopické společnosti, která se vrátí ke starým pořádkům, a zamězí tak soudobé devastaci památek a hodnot, Urban použil již ve svém předchozím románu *Sedmikostelí*).

Inspiraci populárními žánry (prvky detektivního pátrání, hororové a erotické motivy apod.), bizarní postavy, rozkrývání tajemných symbolů a vražd, ale i smysl pro ironii a grotesku lze nalézt i v dalších autorových dílech. V románech *Stín katedrály* (2003) a *Santiniho jazyk* (2005) jsou použity v kulisách katedrály svatého Víta a barokních sakrálních staveb Santiniho-Aichela. *Lord Mord* (2008) se odehrává v Židovském Městě těsně před asanací: hlavní hrdina, poněkud dekadentní hrabě Arco, se snaží demolici zabránit a uchovat prazvláštní atmosféru upadlého ghetta plného temných uliček, špíny a nevěstinců. Kromě tajemných krásných žen a děsivého přízraku strašidla zvaného Masíčko se do příběhu dostávají – podobně jako v *Hastrmanovi* – aluze na současnou politickou situaci. Tento prvek je Urbanovi blízký v celé jeho tvorbě, jak explicitně dokázal ve svém společenskokritickém románu *Paměti poslance parlamentu* (2002), jehož hlavním tématem je revolta proti zkorumpované politické reprezentaci, i zde však oděná do „nizkého“ erotického žánru.

Prolínání různých žánrových poloh, prvky parodie, grotesky a detektivky v kontrastu k lyrické osobní zpovědi jsou příznačné pro tvorbu SVATAVY ANTOŠOVÉ (* 1957), básnířky debutující již v osmdesátých letech. Její prózy *Dáma a švihadlo* (2004) a *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala* (2005) zároveň představují fantazie, popisy a příběhy žen s lesbickou orientací.

PRÓZY SOUKROMÝCH DRAMAT

Postmoderní postupy ovlivnily většinu nově vznikajících produkce, tedy i prózy, jimž postmoderní prvky nedominovaly, ale posloužily k prezentaci široké škály různorodých látek. To umožňuje přehled této produkce členit také podle tematického klíče.

Ústředním tématem velké části prozaické produkce jsou mezilidské, zvláště milostné vztahy, čistě intimní sféra lidského života, hledání svého místa na světě a mezi druhými lidmi. Takto laděné prózy častěji píše ženy, a to zejména autorky mladší a nejmladší generace (Hana Pachtová: *Bůh je pes*, 2005; Jakuba Katalpa: *Hořké*

moře, 2008; Jana Šrámková: *Hruškadóttir*, 2008, ad.). Mezilidské vztahy a čistě soukromá tematika jsou také námětem mnoha povídkových souborů, které však stojí spíše ve stínu „velkých“ románů a literárních událostí (např. Hana Andronikova: *Srdce na udici*, 2002; Sylva Fischerová: *Zázrak*, 2005).

Literárním objevem a posléze pravidelně publikující prozaičkou se stala PETRA HŮLOVÁ (* 1979). Pozornost si získala svým debutem *Paměť mojí babičce* (2002), rodinnou ságou z exotického Mongolska. Román *Cirkus Les Mémoires* (2005) je zasazen do prostředí New Yorku, *Stanice Tajga* (2008) se odehrává na Sibiři. Ačkoli další romány nepracují s exotickým prostředím (*Přes matný sklo*, 2004; *Umělohmotný třípokoj*, 2006), podobají se svým předchůdcům v mnoha rysech: pro autorčin rukopis je charakteristické živelné a naléhavé vypravěčství, hovorový jazyk, témata generačních střetů a postavení ženy ve společnosti, hledání identity a zakotvení postav, které trápí samota a zklamání.

K nejvýraznějším debutantům nového milénia patřila PETRA SOUKUPOVÁ (* 1982). Její prózy *K moři* (2007) a *Zmizet* (2009) vyprávějí o propletených rodinných vztazích, dávných vinách a traumatech, jež stále ovlivňují životy nových generací. Věcným, odosobněným a strohým jazykem, připomínajícím filmový scénář (scenáristika je ostatně profesí, kterou Soukupová vystudovala a kterou se živí), popisuje komplikované sourozenecké vztahy a rodinná tajemství často nefunkčních svazků a odcizených vztahů, jež v románu *K moři* eskalují na společné dovolené otce a jeho dětí ze dvou manželství. V povídkách ze souboru *Zmizet* se děti musí vyrovnat s očekáváním, křivdami a nejistotami vlastními i svých rodičů a sourozenců.

NATÁLIE KOCÁBOVÁ (1984) představila svůj charakteristický styl v debutu *Monarcha absint* (2003): ten tvoří otevřené, až exhibicionisticky laděné emotivní zpovědi plné revolty proti konformnímu životu, výstřední popisy erotických i sebevražedných scén plné hnusu, beznaděje a absurdity. Osobní řešení autorčiných vnitřně prožívaných emocí a konfliktů přinesl až román *Růže* (2007).

Z autorek střední generace zaujala TEREZA BOUČKOVÁ (* 1957) svou deníkovou prózou *Rok kohouta* (2008). Přináší bolestnou zpověď ženy, která napřela všechny síly a energii do vybudování „normální“ rodiny s adoptovanými romskými dětmi a nyní zjišťuje, že vše přišlo vniveč: chlapci nejsou schopni začlenit se do běžného života a dodržovat základní pravidla soužití, okrádají své rodiče a končí na ulici. Vypravěčka se tak propadá do depresí, znásobených ještě tvůrčími krizí a hrozícími problémy vztahovými – psaní deníku tak má kromě ambic uměleckých i funkci terapeutickou. Román však vyvolal diskuse i v neliterárním světě, a to právě tematizací rizik, předsudků i očekávání při adopcích dětí jiného etnika. Naopak spíše nenápadnou vzpomínkovou prózou o dětských a rodinných zážitcích vydala Eliška Vlasáková (* 1944) pod názvem *Jedním okem* (2007).

Velká část próz s tematikou intimních mezilidských vztahů a citových trápení hrdinek se však již pohybuje na tenké hranici umělecké tvorby a kýče. Čtenářsky

úspěšné příběhy soukromých dramát a vztahových patálií z pera Ireny Obermannové, Simony Monyové, Barbary Nesvadbové a mnoha dalších, často opakující stereotypní příběhové a charakterové vzorce, již lze zařadit spíše mezi žánry populární literatury, do sféry tzv. červené knihovny.

Spisovatelé, kteří se zabývají mezilidskými vztahy, životními krizemi, úspěchy i pády, oproti svým ženským protějškům častěji píše bilanční romány s hrdinou středního věku, obvykle autobiograficky inspirovaným, jenž ironicky komentuje své životní průšvihy a – často marné – hledání smysluplného života.

Tvorba JANA BALABÁNA (1961–2010) představuje svět lidí životem poznamenaných, osamělých, nešťastných, ale stále hledajících jiskru naděje ve svých ubíjejících životních stereotypech. Autorovým oblíbeným žánrem je povídka: načrtnutí prosté situace, chvíle, v níž se hrdinovi promítne tíha jeho života i všechny marné pokusy o vykročení k druhým lidem i o překonání omezujících mantinelů a vztahování vlastního života k jakési transcendentní hodnotě. Dusivou atmosféru a pocit životní vyprázdňenosti dokresluje také specifický prostor průmyslové Ostravy. Bolestné momenty, v nichž se rozkrývají jednotlivé lidské osudy, jsou rozehrány v povídkových souborech *Možná že odcházíme* (2004) a *Jsme tady* (2006). Román *Kudy šel anděl* (2003, přeprac. 2005) konfrontuje tíživou atmosféru normalizačních sedmdesátých let a stejně bezvýchodnou současnost v bezútěšném prostředí ostravského sídliště. Posmrtně vydaný román *Zepřej se táty* (2010) pak tematizuje vztah otce a jeho dětí, jenž se zásadně změní okamžikem otcovy smrti, která odkryje nové skutečnosti.

Jiný typ psaní a nakládání s realitou pak představuje próza VLADIMÍRA BINARA (* 1941) *Playback* (2001), monolog hospodského vypravěče, v němž se mísí vzpomínky s přítomností, básnický jazyk a lyrické momenty s vášnivou touhou evokovat a prohlédnout minulé děje, vztahy a situace.

Charakteristický autorský rukopis utváří romány, novely a povídky EMILA HAKLA (* 1958). *Intimní schránka Sabriny Black* (2002), *O létajících objektech* (2004), *Let čarodějnice* (2008) i *Pravidla směšného chování* (2010) jsou vyprávěním muže kolem čtyřicítky, který se pohybuje v kruhu stále nových a vzápětí se rozpadajících vztahů a krachujících pokusů o „normální“ život, často v groteskním propojení snů a skutečnosti, lyrčnosti a cynismu. Novelu *O rodičích a dětech* (2002) pak kompozičně určuje dialog mezi dospělým synem a jeho otcem, rozhovor rytmičtější procházkou periferií Prahy, jejich hospod a parků, při němž jsou dávná traumata a nedořečené zpovědi prokládány pábitelskými historkami a vnitřními ironickými komentáři vypravěče.

Bilanční charakter mají také dva romány MICHALA VIEWEGHA (* 1962). *Vybíjená* (2004) je hořkým i ironickým vzpomínáním bývalých spolužáků a spolužaček propojeným se současným pohledem na vlastní život, příběhem hrdinů středního věku, kteří se zpovídají ze ztráty původních ideálů, snů, očekávání a životních šancí.

Postavy jsou mezi sebou provázány sítí přátelských i milostných (vesměs neopětovaných) vztahů a jsou nuceny se vypořádat se stárnutím a proměnami, jež iniciuje krize středního věku. *Román pro muže* (2008) pak přináší příběh tří sourozenců, kteří spolu tráví netradiční dovolenou. Každý z nich představuje odlišný lidský typ, má jiné životní názory, postoje a hodnoty, jež na společném místě procházejí zatěžkávací zkouškou ve vzájemné konfrontaci.

Hledání životní a vztahové identity, téma skrývané homosexuality i otcovského vztahu k nevlastnímu dítěti propojené s pátráním po básníku Ivanu Blatném přinesl ve svém románu *Lucka, Maceška a já* (2009) MARTIN REINER (* 1964).

Zcela stranou dobového dění pak stála prozaická tvorba VÁCLAVA RYČLA (1966 až 1994), posmrtně vydaná v roce 2003 pod názvem *Pavilon číslo 13*. Autor, jenž celý život bojoval s psychickou nemocí a svůj život skončil sebevraždou, ve svých textech a deníkových zápiscích ukazuje život v psychiatrické léčebně i vlastní boj s postupující chorobou.

VE VÍRU SPOLEČENSKÝCH ZMĚN

V další skupině próz se spolu s líčením soukromých problémů a hledání vlastní identity v různé míře a intenzitě objevovaly také dobové společenské a politické souřadnice. Jejich autoři často refleктоvali porevoluční vývoj a proměny společnosti v devadesátých letech, změny charakterů, chování a jednání lidí vržených do nové doby, problémy při adaptaci na jiný životní styl a rytmus, vznik nových politických elit, podnikání, korupci a mnohé další.

Politickou situaci v zemi často refleктоvali autoři nejstarší generace, zvyklí vyjadřovat se i za komunistické vlády k aktuálním společenským problémům: IVAN KLÍMA (* 1931) takto vydal román *Premiér a anděl* (2003), v němž – inspirovan neuspokojivou tváří polistopadové české vysoké politiky – načrtl postavu politika proměněného fascinující silou mocí. EVA KANTŮRKOVÁ (* 1930) ve volné trilogii *Nečas* (2000), *Nečasův román* (2002) a *Démoni Nečasu* (2007) pracuje s postavou spisovatele Nečase, svého alter ega, pomocí jehož poznámek a úvah reflektuje současný stav společnosti.

LUDVÍK VACULÍK (* 1926) patří mezi autory, kteří se nevyhýbali otevřenému popisu svých nejintimnějších zážitků ani reflexi aktuální společensko-politické situace. Ve své románové tvorbě pak pokračoval v otevřeně autobiografické, deníkové linii psaní. Próza nazvaná *Loučení k panně* (2002) reflektuje především bolestné prožívání rozpadu milostného vztahu s mladou dívkou, kterou postupně vyzrávání a duchovní růst odvedou od erotického souznění s vypravěčem do náručí katolické církve, a zároveň nastiňuje proměny společenského klimatu v průběhu devadesátých let. V *Hodinách klavíru* (2007) již autor možnost dalšího vztahu s učitelkou hudby reflektuje jen v platonické, úvahové podobě a více bilancuje svůj uplynulý život. Romantická cesta s povozem a koňmi napříč krajinou spolu se vzpomínkami, sny i starými příběhy je vylíčena v knize *Cesta na Praděd* (2001).

Politické téma nebylo cizí ani autorům generace střední. Na pozadí společenských proměn zejména první poloviny devadesátých let se odehrávají například již zmiňované, spíše reflexivnější a intimněji laděné prózy *Kudy šel anděl* Jana Balabána, *Intimní schránka Sabriny Black* Emila Hakla či *Femme fatale* Jiřího Kratochvila.

Další, čtenářsky i komerčně poměrně atraktivní skupina próz se společenskou tematikou se klonila k satirickému ztvárnění politického tématu, přičemž soukromá a milostná problematika tu tvořila spíše doplněk. Urbanovy *Paměti poslance parlamentu*, ale i druhá část jeho *Hastrmana* kritizují soudobý společenský marasmus a nacházejí východisko z něj na jedné straně v pamfletu, na druhé v (nereálné) utopii. Michal Viewegh ve svém románu *Báječná léta s Klausem* (2002), jenž navazuje na jeho nejznámější román *Báječná léta pod psa*, prokládá autobiograficky laděné vyprávění o obyčejné české rodině a jejím proplování nástrahami devadesátých let výroků Václava Klause, svého ideového odpůrce.

Romány publicistického typu, odhalující především bulvární senzace a znechucení nad zkažeností a úpadkem české politické scény, vydávali často novináři, obvykle však jejich literární kvalita nedosáhla ani průměrné úrovně (např. Jan Vávra: *V krajině prorostlého bůčku*, 2007).

Intimnější linii společenských próz představuje také tvorba JIŘÍHO HÁJÍČKA (* 1967). *Dobrodruzi hlavního proudu* (2002) a *Zloději zelených koní* (2001) ukazují nepříliš úspěšného muže středního věku, který se snaží změnit svůj život, namísto úspěchu však přichází pád a teprve po něm nutná sebereflexe a naděje na změnu. V *dobrodruzích hlavního proudu* se střídají pásma vypravěče a vypravěčky, jejichž cesty se po sametové revoluci rozdělily, oba se osudově mijejí a nedokáží navázat přetrženou nit dřívějších vztahů. V *Selském baroku* (2005) se pak současné společenské téma projevilo v hledání stále živých vin a křivd způsobených násilnou kolektivizací.

Rozsáhlý román MILANA EXNERA (* 1950) *Svatoušek* (2002) je sice úzce zaměřen na problémy a traumata svého protagonisty, doba však jeho osudy notně dotváří: nejdřív deptaný komunismem, v současnosti ohrožovaný náboženským fanatismem se snaží najít smysl své životní pouti.

VÝPRAVY ZA EXOTIKOU

Atraktivní výzvou se pro autory nového milénia staly příběhy odehrávající se v cizím, exotickém prostoru. Charakteristická byla autorská účast spíše mladší generace, té, která po revoluci v roce 1989 vyrazila za poznáním do světa, případně ještě mladších autorů, pro něž se stalo již normálním jevem trávit první léta dospělosti na „zkušené“ ve světě, ať již ze studijních, či pracovních důvodů. Tato produkce však kromě užité tematiky rozhodně netvoří ucelený proud: exotický prostor v těchto prózách často plní zcela odlišnou funkci, slouží například jako atraktivní vnějšková kulisa, předmět poznání jiné kultury, charakteristický prvek postmoderní fabulace a další.

Jednou z prvních prací tohoto typu a literární senzací se stala próza *Nebe pod Berlínem* (2002) JAROSLAVA RUDIŠE (* 1972). Vyprávění vznikající na stáži, stylizované jako náhlý útěk do cizího města se snahou spálit za sebou mosty a začít jinde a jinak, je sledem historek, v jejichž centru stojí rozmanité postavy z německého velkoměsta, zejména ti, kteří jsou svázáni s „úbánem“, tedy s metrem. Podzemní dráha je centrem všeho dění, rytmizuje a určuje jednotlivá vyprávění, a stává se tak metaforickým hlavním hrdinou berlínského příběhu. Také další romány Jaroslava Rudiše jsou situovány do Německa, případně jiného, především středo- a západoevropského prostoru, jejich hrdiny jsou mladí lidé, kteří v globalizovaném světě hledají sami sebe. Spíše než konkrétní prostor jednotlivých zemí se ukazuje být rozhodující jeden společný euroregion, jehož části sice mají rozdílnou historii, osobní problémy hrdinů a hledání smyslu života jsou však všude podobné (*Potichu*, 2007; *Konec punku v Helsinkách*, 2010).

Blíže nespecifikovaný prostor Evropy, v němž mužští protagonisté řeší své citové a vztahové problémy a traumata, je dějištěm souboru povídek MAGDALÉNY PLATZOVÉ (* 1972) *Recyklovaný muž* (2008). Popis nenápadných, všedních a zdánlivě banálních situací dává nahlédnout do jedinečných osudů, které se sice odehrávají na různých místech Evropy, nejsou však hranicemi ani konkrétním regionem nijak limitovány – to, co je určuje, je obecně lidská zkušenost a prožitek.

Další autoři se od evropského prostoru, v české literatuře již mnohokrát evokovaného, odvraceli a soustředili se na vzdálenější místa, v současné literatuře příliš neevokovaná. Čtenářský i kritický úspěch sklídila prvotina mladé autorky PETRY HŮLOVÉ s názvem *Paměť mojí babičce*, rodinná sága z prostředí Mongolska. Příběhy několika žen, které vyrůstaly v tradiční pastevecké rodině, přesto však nedokázaly či nechtěly naplnit obvyklé rodinné vzorce a očekávání kladené na běžnou mongolskou dívku, působí neotřele a svěže nejen díky naléhavému vypravěčství a osobitému jazyku, ale také pro schopnost autorky odpozorovat a funkčně do vyprávění včlenit specifický kolorit a realie. Další román Hůlové *Cirkus Les Memoires* odehrávající se z velké části v New Yorku se již vrací do tradičnějšího prostoru, ovšem próza z roku 2008 *Stanice Tajga* naznačuje další trend dobové tvorby: obrat na východ, zvláště pak ke specifickému a málo známému prostředí Sibiře. S exotickým prostředím pak Hůlová pracuje podobně jako ve své prvotině: vypráví příběhy několika osob, různým způsobem spjatých s tímto prostorem (ačkolí tentokrát nejde pouze o příslušníky jedné rodiny), stejné události popisuje z různých úhlů pohledu i časových rovin a celek se tak stává mozaikou, v níž se postupně doplňují dílky vzájemně spojených lidských osudů. Přestože exotické prostředí je jejich prózách evokováno věrohodně a poutavě, v celku autorčiny tvorby se stává spíše zaměnitelnou kulisou, v níž se především rozvíjejí životní vztahy a osudy.

Sibiř jako svébytný prostor a její poznávání se staly životním tématem pro spisovatele, cestovatele a dokumentaristu MARTINA RYŠAVÉHO (* 1967). Dvoudílný román

Cesty na Sibiř (2008) líčí dozrávání mladého muže, jenž v devadesátých letech hledá svůj životní směr a nachází ho v poznávání obyvatel sibiřské tajgy i velkoměst, se všemi postsovětskými paradoxy, šamanským učením, kočovnickou tradicí, širokou duší i silou alkoholu. Jeho pouta k sibiřskému prostoru upevní i vztah s domorodou Anželou, jakož i silná přátelství k dalším místním lidem a drsné zemi. V dalším románu *Vrač* (2010) je již vypravěčem moskevský metař, bývalý režisér a „pábitel“, lidský nezmar, který se nedá připravit o vůli a touhu prožívat vše naplno.

Dalším exotickým prostředím, opakovaně se objevujícím v nové české tvorbě, je Jižní Amerika. Hispanistka MARKÉTA PILÁTOVÁ (* 1973) ve svých knihách (*Žluté oči vedou domů*, 2007; *Má nejmilejší kniha*, 2009) zúročila znalost místních reálií i literárních stylů, když ve své tvorbě využila jak prostor Latinské Ameriky, tak prvky magického realismu. Osudy místních jsou tu propojeny s jejich evropskými kořeny a předky, ale i se zdánlivě dalekými dějinnými událostmi, zejména druhou světovou válkou, a protínají se v několikavrstevných vyprávěních propojených s geniem loci exotického prostoru i tématem hledání domova.

Tajemné a exotické prostředí pralesů Jižní Ameriky je také jedním z dějišť románu HANY ANDRONIKOVÉ (1967–2011) *Nebe nemá dno* (2010). Představuje deníkové zápisky, dopisy a úvahy vypravěčky, která onemocní rakovinou, ale před zahájením klasické léčby se rozhodne prožít několik měsíců mezi Indiány a šamany v peruánských pralesích a v nevadské poušti. Její nově získané sebepoznání (mimo jiné i prostřednictvím mystických rituálů a přírodních drog) jí v závěru knihy dává přesvědčení, že nemoc překonala. Džungle a rituály přírodních národů, tentokrát indonéských, magicky ovlivňují životy hrdinů i po návratu do Čech v románu JOSEFA FORMÁNKA (* 1969) *Prsatý muž a zloděj příběhů* (2003).

Střední Asie je dějištěm debutu BÁRY GREGOROVÉ (* 1980) *Kámen – hora – papír* (2008), svět bývalých sovětských republik a Afghánistánu a zejména krutý život v drsných podmínkách válečných konfliktů přibližují prózy na pomezí literatury faktu novinářky PETRY PROCHÁZKOVÉ (* 1964; např. *Frišta*, 2004). Izraelsko-arabský konflikt je těžištěm prózy TOMÁŠE KOLSKÉHO (* 1978) *Ruthie a barevnost světa* (2003). Sřtět kultur různých kontinentů je příznačný pro prózy Ivy Pekárkové.

Do tematického proudu útěků či odcházení do cizích zemí, které charakterizuje sžívání s tamní kulturou a vytváření příběhů odehrávajících se v exotických kulisách, lze ovšem zařadit také tvorbu autorů střední generace, pro něž se zásadním životním zážitkem stal pobyt v cizím prostředí vynucený vnějšími okolnostmi, zejména emigrací za komunistického režimu. Prostřednictvím této zkušenosti spisovatelé ve své tvorbě reflektovali životní pocity vykořeněnosti, ztráty domova, nejistoty a nesamozřejmosti zázemí a přátelského společenství, jež se jejich hrdinové snaží – s větším či menším úspěchem – vybudovat.

Filozofické a esejistické prvky se prolínají dílem LUBOMÍRA MARTÍNKA (* 1954). Spisovatel nerezignuje na tradiční příběh, jeho texty jsou střídme a pevně strukturované.

Jak román *Mezi polednem a půlnocí* (2001), tak povídky *Olej do ohně* (2007) vyprávějí příběhy lidí, kteří ohledávají možnosti vztahů, v nichž se střídá láska a nenávisť, osudová míjení i setkání. Zároveň však touží po zakotvení v naplněných vztazích i novém domově, ať už prostřednictvím soužití s blízkými, nebo jako fyzickém prostoru, s nímž vnitřně souzní.

Emigrační zkušenost je vlastní IVANU LANDSMANNOVI (* 1949), který v roce 2002 vydal syrové vyprávění o své pouti holandským exilem příznačně nazvané *Vězení na svobodě*. Ze zážitků chybějícího domova (byť nevycházejících z nucené emigrace) vyšel také Vladimír Binar ve svém *Emigrantském snáři* (2003), románu v dopisech z exotického Tahiti.

Roční pobyt v Austrálii se stal inspirací pro román EDGARA DUTKY (* 1941) *Slečno, ras přichází* (2004), který je z povědi netradičního vypravěče – umírající feny. Ta rekapituluje svůj život v divočině i mezi emigrantskou komunitou v Austrálii, jež postupem času ztrácí síly a dřívější energii stejně jako vypravěčka.

Postavy divokých, nespoutaných zvířat, tentokrát vlků, kteří žijí v karpatské divočině, jsou přítomné i v baladickém románu ANTONÍNA BAJAJI (* 1942) *Zvlčení* (2003). Protínání dvou rodin, lidské a vlčí, tu demonstruje proměny odvěkého řádu přírody i rodinných svazků.

Jako exotický námět v české literatuře již tradiční byl vnímán také život romské minority. Zatímco prozaická tvorba romských autorů popisujících život v osadách (např. Andrej Giňa, Ilona Ferková, Irena Eliášová), publikovaná spíše ve sbornících (*Čalo vodi /Skrytá duše/,* 2007) či na internetu (projekt *Šukar laviben le Romendar /Romové píší/,* zahájený v roce 2010) nedosáhla v majoritní společnosti větší popularity, úspěch sklidil román MARTINA ŠMAUSE (* 1965) *Děvčátko, rozdělej ohníček* (2005). Příběh životní pouti romského chlapce je spíše než líčením jedinečného lidského osudu symbolickým příběhem poválečného údelu celého etnika pronásledovaného nepochopením a odmítáním „bílé“ většiny.

Novou výraznou menšinou, vnímanou jako exotická a málo známá, do sebe uzavřená komunita, se na českém území po revoluci 1989 stalo vietnamské společenství. Novela *Bílej kůň, žlutej drak* (2009), popisující život vietnamské rodiny šikanované českou společností očima mladé autorky Lan Pham Thi, vyvolala zájem spíše než uměleckou originalitou mimoliterárními souvislostmi: nejprve rozvinula diskusi o umělecké tvorbě a emancipaci nového etnika a poté o etickém dopadu mystifikace, jejímž skutečným autorem byl JAN CEMPÍREK (* 1970).

NÁVRATY

Nejvýraznějším trendem literatury nového milénia se bezpochyby stal tematický návrat k soudobé historii, ať již v podobě jedné z dějových linek, nebo jako celkový námět díla. Nedávná minulost jako by umožňovala lépe promlouvat k dnešku: kontrast

minulého a přítomného se zdál být výstižnějším zachycením aktuální skutečnosti, společenských traumat i složitosti individuálních lidských osudů. Teprve zpracování událostí starých několik desetiletí tak jako by nabízelo klíč k současnosti.

Oproti devadesátým letům, kdy se hojně objevovaly „dluhy“ v podobě textů, jež z politických důvodů nemohly před rokem 1989 vyjít, často deníkového typu a vycházející z autobiografické zkušenosti, nyní žánrově převažovaly novely a romány příznaně fikčního rázu. Jednou z mála výjimek v tomto trendu – a zároveň literární událostí – bylo vydání deníkových zápisků režiséra nové vlny šedesátých let PAVLA JURÁČKA (1935–1989), prostě nazvaných *Deník 1959–1974* (2003), v němž je krutě obnažen soukromý, sebezničující svět výjimečné osobnosti, jakož i společenská a umělecká situace šedesátých let a počínající normalizace. Nejen dokumentární hodnotu měly také *Magorovy dopisy* (2005), obsáhlý svazek korespondence Ivana Martina Jirouse (1944–2011) z opakovaných vězeňských pobytů adresovaný převážně manželce Juliáně.

Kromě návratu „velkého“ realistického příběhu se v próze s tématem soudobých dějin projeví i další žánrové proměny a trendy, a to zejména propojení umělecké prózy s postupy faktografickými: úspěch sklízela literatura faktu doplněná fikčními soukromými příběhy, beletrizované rozhovory, ale také žánr tzv. memoárománu, paměti obohacených úvahovými prvky a více či méně připomínajících fabulovanou prózu.

Prozaická díla s touto tematikou se objevila v širokém spektru dobové prozaické produkce: jak v umělecky náročnějších a originálnějších pracích, zdůrazňujících kromě děje také (sebe)reflexivní složku a problematizujících jednoznačné rozdělení dobra a zla i viny a trestu, tak v průměrných a podprůměrných, často tezevitě pojatých dílech vzpomínkového rázu, v nichž vypravěč připomíná humorné a absurdní momenty tehdejší reality a zároveň proti všemocnému „režimu“ vyzdvihuje svoje hrdinství a na odiv staví příkoří způsobená komunisty.

V ZAJETÍ NORMALIZACE

Oblíbeným postupem soudobých prozaiků se stala konfrontace dvou časových rovin, ospalých let pozdní normalizace a překotného polistopadového vývoje. Z minimálně desetiletého odstupu od listopadového převratu byla již patrná deziluze a bilancování životů prožitých za odlišných společensko-politických etap, jež prostupovala hořká nostalgie, ale i syrový popis reálií a atmosféry nesvobodné doby. Hrdinové těchto próz tu jsou normalizací nenávratně poznamenáni, životní podmínky, osobnostní nastavení i prožitá traumata totiž ovlivňují jejich osudy i v dalších životních etapách.

Takto oceňováni bývají hrdinové již zmíněných próz Jana Balabána (viz román *Kudy šel anděl*), podobně tíživou atmosféru, ale také lyrizované a místy snové vidění skutečnosti má rozsáhlý román básníka PAVLA KOLMAČKY (* 1962) *Stopy za obzor* (2006). Hlavní hrdina Vítek Koblasa, v prvním díle chlapec z nevládného pražského

sídlíště, v druhém mladý muž hledající své místo na světě, víru i smysl života ve starém venkovském domě a v práci v ústavu pro postižené, je neradostnými rodinnými vztahy i šedí normalizace neustále spoutáván a ochromován.

Zklamání a nenaplnění jakožto výchozí bod generace narozené v padesátých letech a dozrávající za normalizace je hlavním tématem povídek spisovatele PAVLA RŮŽKA (1951–2011) *Bez kůže* (2010). Učitelské štace po zapadlých vesnicích v beznaději umrtvené doby se však od předchozích děl liší syrovostí, až zběsilou potřebou psychického sebeobnažování i v nejintimnějších chvílích, které však nepřinášejí úlevu, ale jen další útěky a marné naděje.

Zpověď životem zklamaného muže pohybujícího se v předlistopadovém prostředí disentu i polistopadové společnosti, v níž marně hledá své místo, ztracené ideály i zborcené rodinné vztahy, představuje próza TEREZY BRDEČKOVÉ (* 1957) *Učitel dějepisu* (2004).

Naopak spíše hřejivý tón vyprávění o rodinných trampotách v těžké době, v níž se však vždy najde světlý moment a záblesk prostého lidského štěstí, je vlastní tvorbě MARTINA FAHRNERA (* 1964). *Steiner aneb Co jsme dělali* (2002) je příběhem obyčejné rodiny v před- i polistopadových letech, v nichž i zdánlivě ztracené existence neúnavně bojují o plně prožitý život, rodinu a štěstí (ne nadarmo celek prostupuje motiv fotbalu jakožto symbolu bojovnosti a nezdolnosti). *Pošetilst doktora vinnetuologie* (2004) sleduje osudy několika studentů tak, jak se měnily od bezstarostných mladických let až k vystřízlivění a ranám osudů v pozdní dospělosti. Hrdinové však přesto neztrácejí naději v životní happy end a v každé krizi dokáží zahlédnout záblesk naděje.

Vybočení z ustálených úhlů pohledu na normalizaci a polistopadovou dobu přinesla próza PETRY HŮLOVÉ *Strážci občanského dobra* (2010), balancující na pomezí společenského románu, satiry a mystifikační hry. Vypravěčkou je poněkud zaostálá a svérázná dívka vyrůstající ve fiktivním experimentálním městě Krakov, v němž se mísí skutečné reálie životního stylu za normalizace v Československu s obrazem zcela vyčerpaného a zbídačelého totalitního systému rozvojového státu. Přebírat a podmínky nové doby jsou tu pak vnímány jako mnohem krutější a bezohlednější a jediným východiskem, i když nakonec marným, se ukáže být organizování polovojenského oddílu poslušných vietnamských dětí, potažmo celé, dosud ještě soudržné a nezkažené vietnamské komunity.

Prózy kompletně zasazené do období sedmdesátých a osmdesátých let tvořily jeden z nejvýraznějších proudů nové produkce. Na jedné straně tu normalizace představovala dobu, jež deformovala lidské osudy a znemožňovala svobodný život, na druhé straně je zdrojem nostalgických vzpomínek – ať už na vlídná léta dětství, či na revoltující a autoritám se vysmívající mláďá: vzhledem k autobiografické inspiraci většiny z těchto děl a generačnímu rozvrstvení publikujících autorů tak není náhodné, že pro velkou část z nich autoři zvolili dětského či dospívajícího vypravěče.

Dětský pohled na normalizaci spojený s faktografickými vysvětlivkami i poněkud svébytným humorem představil bizarní, totiž dvouhlavý vypravěč Piolin z prózy *Brambora byla pomeranč mého dětství* z roku 2001 BOHUSLAVA VAŇKA-ÚVALSKÉHO (* 1970), dětství za pozdní normalizace tematizovala realističtějším a syrovějším pohledem též próza VÁCLAVA CHOCHOLY (* 1978) *Děti z krechtů* (2005).

Nejznámější prací, několikrát vydanou i v novém miléniu a v roce 2002 úspěšně zdramatizovanou, se stala starší próza IRENY DOUSKOVÉ (* 1964) z roku 1998 s názvem *Hrdý Budžes*. Malá Helenka z upřímně naivního dětského pohledu komentuje realitu počínající normalizace tak, jak se podepsala na jejím dětství, osudech jejích blízkých i na chování dospělých autorit. V roce 2006 pak Irena Dousková vydala pokračování *Hrdého Budžese* zasazené do osmdesátých let. V druhém díle nazvaném *Oněgin byl Rusák* je Helena Součková již gymnazistka a humorný, naivně dětský pohled nahradil osten kritický. Obklopena lidmi poznamenanými životem v nesvobodě, naučeným lhotejností a přetvářce, nachází vypravěčka jedinou úlevu ve skupině podobně smýšlejících přátel, na takzvaných ostrůvcích pozitivní deviace, a v revoltě vůči škole a nastavenému systému. Povídková sbírka *O bílých slonech* (2008) pak sestává z několika spíše prostých, teskně laděných příběhů evokujících mrtvolnou atmosféru osmdesátých let. Tato optika představovala další způsob, jímž spisovatelé reflektovali normalizaci: lehký opar nostalgického vzpomínání na mládí je tu zahalen kritikou poměrů, které vyzdvihovaly přízřusobivé hlupáky a kariéristy a potlačovaly individuality a čestné lidi.

Takto viděla život i další, autobiograficky inspirovaná hrdinka próz VĚRY NOSKOVÉ (* 1947) Pavla z trilogie *Bereme, co je* (2005), *Obsazeno* (2007) a *Víme svý* (2008). Život v době ohýbající hřbety je tu navíc komplikován jejím problematickým vztahem k diktátorské a citově chladné matce, příznačně nazývané Zploditelka. Podstatnou roli v těchto románech pak hraje prostor: maloměsto padesátých a šedesátých let prvního dílu je konfrontováno nejprve se zapadlou slovenskou vesničkou spjatou s takřka nepoznaným otcem a posléze s vysněnou velkoměstskou Prahou. Počínající normalizace, nemožnost sehnat bydlení, slušnou práci a citový vztah hrdinku doženou do jiného malého města, jež opět nedokáže nonkonformní mladou ženu pochopit a přijmout.

Specifický prostor určuje také drobný prozaický soubor MILENY SLAVICKÉ (* 1949) *Povídky jamrtálské* (2010). Bezbarvá a neveselá doba normalizace tu koresponduje s podobně zašedlým, oprýskaným světem starých Nuslí, v nichž se čtyři postavy, poznamenané dobou i neradostnými rodinnými poměry a prožitky, snaží přežít a porozumět okolnímu světu i svým vlastním komplikovaným vztahům.

Memoárový charakter a nejen funkci svědeckou, ale také zábavnou má ironicky a sarkasticky laděná próza JIŘÍHO PILOUSE (* 1958) *Se srpem v zádech* (2004), která nese příznačný podtitul *Malé dějiny posranosti*. Spíše přívětivě nostalgické a humorové naladění pak převládá v tvorbě PETRA ŠABACHA (* 1951): *Občanský průkaz* (2006)

či *Opilé banány* (2001) jsou sledem veselých a kuriózních hospodských historek o bizarních figurkách i o tom, jak se bojovalo s „totáčem“.

Odlíšný pohled na sedmdesátá a osmdesátá léta nabízejí prózy autorů, kteří se pohybovali v prostředí undergroundovém. V psaní pokračoval ve své době nejprovokativnější undergroundový prozaik JAN PELC (* 1957), proslulý otevřenými popisy sexuálních a alkoholických orgií lidí dobrovolně stojících na okraji společnosti v kultovní knize ... *a bude hůř* z roku 1985 (z novější tvorby např. *Šmírák*, 2002). Ze stereotypu opakujících se poetik a přímočarých kritických postojů a odsudků se podařilo vystoupit MILANU KOZELKOVI (* 1948). Soubor povídek s názvem *Život na Kdysissippi* (2008) ukazuje vtipné, ironické, ale i lyrizované portréty originálních postav undergroundu, od známých disidentů po neznámé podivíny, v autorově pojetí netradiční „světce“. Příběhy, jež nezastírají inspiraci reálnými postavami, se však často pohybují za hranici přirozených jevů, v humorné, mystifikační a někdy až provokativně výsměšné zkratce představují spíše než reálné zážitky náladu, zvyklosti a atmosféru společenství, které se nepoddalo vnuceným podmínkám.

TRAUMATA LET PADESÁTÝCH

Období předcházející normalizaci, šedesátá léta, obvykle vnímaná jako léta uvolnění, euforie, kulturního a uměleckého vzepětí, se jako nosné téma do literatury dostala jen zřídka a pokaždé ve zcela specifickém autorském pojetí. Ve všech směrech odlišný pohled na ně představují již zmiňované romány Jáchyma Topola, první díl trilogie Věry Noskové *Bereme, co je* nebo didakticky pojatý životopisný román o Janu Palachovi LENKY PROCHÁZKOVÉ (* 1951) *Slunce v úplňku* z roku 2008.

Oblíbeným námětem se pro prozaiky stala traumatická padesátá léta. Období nejhrubšího komunistického útlaku se v těchto dílech pojilo s vězněním, mučením a popravami, s násilnou kolektivizací a rozbitím tradičních vesnických vazeb, ale také se všedním přežíváním v kruté době plné strachu, kdy každé zaváhání a omyl může mít fatální následky. Období plné tragických lidských osudů, jasně rozděleného dobra a zla, hrdinů a zbabělců, ale i ideálů, za něž stálo za to bojovat a umírat, bylo vděčným tématem pro prozaiky, kteří tak mohli vnést do svých děl silný, strhující příběh a výrazné postavy. Díla se pak kromě specifických autorských poetik lišila také mírou expresivity, popsanych krutostí a křivd, často odvozených od autobiografické zkušenosti a generačního zařazení autorů. Padesátá léta pak většinou představovala ústřední zážitek postav a centrum vyprávění, leckdy zasahujícího až do současnosti, případně počínajícího již ve třicátých a čtyřicátých letech.

Autoři všech generací leckdy sklouzávali k jednoduše černobílému vidění skutečnosti a popisu nepravostí komunistického režimu. Hlavním cílem pak bylo varovat před totalitou a poučit mladší generace. Příkladem může být tvorba JIŘÍHO STRÁNSKÉHO (* 1931), spisovatele, který zazářil již v šedesátých letech literárně zpracovanými zážitky politického vězně. Po roce 2000 vydával prózy spíše reflexivnějšího

charakteru, zdůrazňující roli rodiny, přátelství a lidské soudržnosti, přičemž formulující zážitky z komunistické etapy a jasné rozdělení dobra a zla v charakteristikách postav se v jeho dílech objevovaly stále (např. *Stařec a smrt*, 2007).

Odlišný příklad životního osudu i způsobu literárního ztvárnění vlastních prožitků představuje OTA FILIP (* 1930), další autor nejstarší generace, jehož život výrazně poznamenaly praktiky komunistického režimu (služba u pomocných technických praporů v padesátých letech, věznění v sedmdesátých letech). Ve svém memoárománu *Osmý čili nedokončený životopis* (2007) využívá hlubší a mnohem bolestnější sebereflexe k objasnění motivací svých tehdejších činů. Zlomovou událostí, ke které se autobiografický vypravěč stále vrací a která obě části životopisu odděluje, je protagonistovo selhání v padesátých letech, kdy během vojenské služby u PTP naivně vyzradil svému strýci plán přátel utéci přes hranice; přátele tím odsoudil k zatčení a věznění (čtyřicátá a padesátá léta jsou podrobně popsána v autorově předchozím díle nazvaném *Sedmý životopis* z roku 2000). Optikou tohoto činu a jeho následků (vzpomínka na to, jak Filipův syn po medializaci těchto událostí spáchal sebevraždu, román otevírá a průběžně jím prostupuje) autor bilancuje svůj život v Československu i Německu osudově určovaný středoevropskými dějinnými zvraty.

Další představitelé nejstarší generace se vyrovnávali se svými zážitky z období totality (přičemž základní trauma a selhání vždy leželo v padesátých letech) memoáromány, které měly ovšem mnohem blíže k literatuře faktu či k esejistice. Zatímco vyprávění bývalého politického vězně zaznamenané JANEM VRAKEM (* 1967) jako takřka nepřerušovaný proud řeči a nazvané podle příjmení vypravěče prostě *Pan Kamarád* (2001) může znamenat (ojedinělý) autentický pól svědeckých vyprávění, zkušení spisovatelé z generace, která si prošla mladickým okouzlením komunismem i následným vystřízlivěním, upřednostňovala ve svých vzpomínkách spíše sebereflexivní, úvahové prvky ve snaze pochopit a vysvětlit mladším generacím vlastní dávné činy a názory.

IVAN KLÍMA (* 1931) takto reflektoval své pohnuté osudy, vzestupy i pády ve vzpomínkách nazvaných *Moje šílené století* (2009, 2010). PAVEL KOHOUT (* 1928) vydal dva díly své autobiografie nazvané *To byl můj život??* (2005, 2006), jež vznikla jako doplňující a polemická reakce na monografii Pavla Kosatíka *Fenomén Kohout* z roku 2001.

Kromě vlastních vzpomínek pak Kohout publikoval také novelu *Smyčka* (2008), pojednávající o fiktivním procesu a poměrech roku 1948: typizované postavy tu ukazují představitele tehdejších názorových směrů a mají vysvětlit a demonstrovat jejich motivace, postoje a jednání v kritických situacích (naivní mladý komunista proletářského původu, zmoudřelý sociální demokrat jakožto oběť nového systému apod.). Společenský román zobrazující podmínky a dusnou atmosféru konce čtyřicátých let i všudypřítomnou smrt, tentokrát v podobě vraha, jehož oběťmi byli lidé pokoušející se tajně emigrovat, publikoval také ALEX KOENIGSMARK (1944–2013) pod názvem *Siromacha* (2007).

Autobiografické zážitky z dětství stojí v pozadí románů autorů narozených ve čtyřicátých letech. LADISLAV PECHÁČEK (* 1940) i ANTONÍN BAJAJA se inspirovali životem svých rodin, které se musely vypořádat s únorovým převratem a změnou společenských poměrů. Pecháčkov *Osvobozené kino Mír* (2002) je podáno jako sled obrazů a příběhů z rodiny krejčího, jenž v sobě objeví léčitelské schopnosti a paradoxy doby ho dostanou až k léčení komunistických papalášů včetně Stalina. Román Antonína Bajaji *Na krásné modré Dřevnici* (2009), stylizovaný jako série dopisů vypravěčově sestře, je koláží vzpomínek, zpovědí a postřehů o životě protagonistovy rodiny, úzce spojené s prostorem před i poválečného Zlína, respektive Gottwaldova.

EDGAR DUTKA zpracoval své zážitky z dětství v prozaickém souboru *U útulku 5* (2003), jehož hlavní část vznikla již v šedesátých letech. Zachycuje vyprávění malého chlapce, který byl v padesátých letech po uvěznění matky umístěn do dětského domova. Nepatetické, bezprostřední líčení dětských dobrodružství, bojů i smutků, života s vlastními pravidly a řádem, odlišným od světa „venku“, tvoří základ působivých příběhů z doby viděné z jiného úhlu pohledu než většinová produkce. Ve svém dalším povídkovém souboru *Stažení z kůže ze tmy vycházíme* (2007) Dutka představuje vyhrocené, až modelové situace, do nichž se lidé v padesátých letech mohli dostat (mučení, věznění) doprovázené pocity strachu, bezmoci a beznaděje.

Velké životní příběhy celých rodin, osudy táhnoucí se přes polovinu století, které vrcholí v padesátých letech, přitahovaly také prozaiky střední a mladší generace. JAN NOVÁK (* 1953) takto zpracoval příběh rodiny Mašínů od první republiky po současnost v románu nazvaném *Zatím dobrý* (2004), přičemž hlavní část knihy popisuje protikomunistickou odbojovou činnost a dobrodružný útek bratrů Ctirada a Josefa Mašínových do Německa – včetně podrobného popisu jejich kontroverzních činů (usmrcení několika osob). Doba vydání se protнула s dobovou diskusí, zda ocenit bratry státním vyznamenáním, a román tak opět rozvířil úvahy o soudobé české historii a legitimitě násilí jako prostředku odboje proti komunismu. K jeho úspěchu přispělo i atraktivní zpracování tématu (výrazný dějový spád, napětí, akční scény i psychologizující vhled do myšlenkových pochodů hlavních hrdinů). Následující Novákův román *Děda* (2007) je inspirován autobiografickými zážitky autorovy rodiny. Dětský vypravěč zde líčí svého nezdolného dědu, úspěšného sedláka posléze donuceného vstoupit do JZD, ale i osudy dalších rodinných příslušníků, kteří se snažili s většími či menšími šrámky na těle i na duši přežít „zpackanou“ dobu a nezlomit si páteř. Postavy románu mohou být mimo jiné chápány také jako pandán k socialistickorealistickým vesnickým prózám z padesátých a sedmdesátých let: hloupí a zlí jsou nyní noví, komunističtí páni vesnice a naopak hrdí, nezlomení a stateční jsou nejčastěji sedláci a majetnější střední třída.

Svět zaniklých vesnických vztahů, pravidel a dávných osudů oživil v již zmiňované próze *Selský baroko* také JIŘÍ HÁJÍČEK. Kolektivizace, která zpřetrhala všechna dosavadní pouta a tradiční vazby, je tu prostorem pro detektivní pátrání po dávných

vinách a smyslu dnešních trestů za ně. Vypravěč, který tráví život v archivech vyhledáváním rodokmenů, je náhle postaven před osudy lidí a vesnic poznamenaných tragickými událostmi padesátých let. Čím blíže se dostává ke starým pramenům a svědectvím, tím silněji tuší, že jen těžko lze rozsoudit a potrestat dobové aktéry a porovnat jejich míru viny za jednání, v němž se „velké“ dějiny a rozhodnutí prolínaly s osobními křivdami a pomstami.

„Velké dějiny“ a jejich vliv na konkrétní životní osudy jedné rodiny jsou tématem také rozsáhlé rodinné ságy PAVLA BRYCZE (* 1968) *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2003). Ukrajinský rodák Teodor Berezinko, který se ožení s vdovou po padlém rakousko-uherském vojáku z první světové války, založí v Československu v bývalých Sudetech rod, jehož příběh čtenář sleduje až do současnosti. Jeho prokletí, respektive tragické osudy jeho mužských členů, jež poznamenají obě války, nezdařený pokus o emigraci, věznění, alkohol i násilná smrt, se symbolicky uzavře v ukrajinské vesnici zamořené po černobylském výbuchu, v níž dosud žije takřka nesmrtelný zakladatel rodu Berezinků: jediný člen, který neztratil svou lidskou a mužskou identitu. Hledání, setkávání i míjení jednotlivých, vzájemně propojených lidských osudů je protkáno mnoha intertextovými vazbami a kontrasty: příběhy jsou svázány epicky rozmáchlým, ale i ironickým či lyrizovaným vyprávěním, groteskním i mytizujícím viděním světa a mnoha dalšími.

Intimní lidské osudy krutě poznamenané dějinami až do dalších pokolení jsou tématem románu *Milostný dopis klínovým písmem* (2008) TOMÁŠE ZMEŠKALA (* 1966). Opuštění dávných vin (manželka politického vězně ve vypjaté chvíli podlehne sadomasochistickým svodům jeho dávného přítele, nyní vyšetřovatele) přetrhne smrt a vyrovnání se s tehdejšími krutostmi čeká až na další generaci. Vedlejší příběhy vložené do příběhu hlavního pak upomínají na postmoderní kontext, v němž román vznikl.

Román *Za trest a za odměnu* (2004) ANNY ZONOVÉ (* 1962) taktéž představuje osudy rozdílných postav, které se musely vyrovnávat jak se svým soukromým trápením, tak s vnucenými podmínkami, jež jim připravil komunistický režim. Prožitek padesátých let i normalizace nahlížený z pozice domácí „šedé zóny“ je centrálním tématem románu JIŘÍHO DĚDEČKA (* 1953) *Snídaně se psem* (2008). Osudy obyčejné rodiny, zvláště pak otce, bývalého důstojníka a komunisty a jeho morální dilemata prohlubuje osobní a rodinná rozpolcenost, konflikt naivní víry, kariérismu i prosté lidské slušnosti, jež problematizuje jednoduché odsudky druhých.

ČEŠI A NĚMCI

Výrazný proud tvořilo v české próze nového milénia tradiční, nyní opět oživené téma druhé světové války, holocaustu a života v protektorátu. Prózy, které se soustředily na velký, osudový příběh, se obvykle dotýkaly tématu židovství a holocaustu. Oproti starším vlnám prózy s touto tematikou byl pro novou produkci příznačný důraz na

faktografickou práci s prameny a literaturou, které sloužily autorům jako inspirace pro fikční vyprávění: v pozadí těchto příběhů a postav obvykle stály reálné osoby a jejich osudy. Široce rozklenuté příběhy se pak často nesly přes vícero generací až do současnosti a neopomíjely ani další traumatické události českých, respektive československých dějin.

Vyprávění o osudech české rodiny tragicky ovlivněných dějinnými zvraty, s dějištěm v Baťově Zlíně, Indii třicátých let, Terezíně a Osvětimi let válečných i v současných Spojených státech, přinesl román HANY ANDRONIKOVÉ *Zvuk slunečních hodin* (2001). MAGDALÉNA PLATZOVÁ představila v románu *Aaronův skok* (2006) osudy tří hrdinek, které taktéž poznamenaly události velkých dějin: německé malířky Friedl Dicker Brandeisové, jež zemřela v Terezíně, její přítelkyně, která ji ve vyhrocené chvíli zradila, a vnučky této přítelkyně, která v současnosti při natáčení dokumentu o Terezíně navazuje nový vztah a dozvídá se o starých rodinných traumatech.

Román *Viditelný svět* (2008) česko-amerického spisovatele MARKA SLOUKY (* 1958) přinesl dobrodružný příběh, který se inspiroval nejvýraznější událostí českého odboje, atentátem na Heydricha, a vyprávěl o osudech těch, kteří za vlast položili životy. Stejně téma zpracoval na základě dobových pramenů, odborné literatury i vzpomínek JIŘÍ ŠULC (1969) ve čtenářsky úspěšném románu *Dva proti říši* (2007).

K tématu válečných let a soužití Čechů s Němci se vraceli také autoři nejstarší generace, kteří své prózy pojímali v duchu tradičních vypravěčských postupů i v rámci vlastních ustálených poetik. Návrat do protektorátních gymnaziálních let představil JOSEF ŠKVORECKÝ (1924–2012) v próze *Obyčejné životy* (2004) s podtitulem *Novela pro stále čtenáře*, která navazuje na cyklus starších románů spojených autobiografickým protagonistou Dannym Smiřickým. Na několika třídních srazech se vyjevují a dovyprávějí osudy již známých postav, přátel z rodného Kostelce, závěrečný poznámkový aparát vysvětluje a dává do souvislostí motivy a postavy předchozích autorových děl a ukazuje i způsob jeho práce s fikcí a realitou.

Své celoživotní židovské téma zpracoval v nových prózách ARNOŠT LUSTIG (1926–2011). Kromě starších textů vydával především knihy esejí, vzpomínek a rozhovorů; několik málo nových titulů (*Dívka s jizvou*, 2010; *Případ Marie Navarové*, 2010) výrazněji nevybočovalo z autorových osvědčených návratů do doby druhé světové války. Dosud spíše neznámý autor z této generace JIŘÍ BERKA pak vydal nevšední prózu *Ve znamení ryb* (2004), která je souborem tradičně vyprávěných, avšak neschematicky uchopených příběhů o vztazích a lásce na pozadí protektorátu, totálního nasazení i poválečné „obnovy“ republiky. Vzpomínky na válku, ale také na před- a poválečné období a proměňující se atmosféru Prahy ztvárňovala ve svých prózách (např. *Vůně mandlí*, 2004) česká německy píšící autorka LENKA REINEROVÁ (1916–2008).

Jako mimořádný objev byla vnímána tvorba KVĚTY LEGÁTOVÉ (1919–2012), která sice debutovala již v šedesátých letech pod pseudonymem Věra Podhorná, avšak

doposud se výrazněji neprosadila. Literární událostí se stala až její díla vydaná po roce 2000, povídkový soubor *Želary* (2001) a novela *Jozova Hanule* (2002). *Jozova Hanule* (jež si získala popularitu také filmovým zpracováním s názvem *Želary* z roku 2003), příběh mladé lékařky ukrývající se před gestapem ve svérázném prostoru horské vesnice, tematizuje střet obyčejných lidských osudů s velkými dějinami a zároveň představuje jednu z prvních prací obracejících se v novém miléniu k tematice protektorátu a národního odboje. Povídky ze souboru *Želary* se odehrávají zřejmě v období čtyřicátých a padesátých let, která jsou zde však pojata jako určité bezčasí, v němž dosud platí tradiční způsob života určovaný těžkou prací, chudobou, násilím a alkoholem. Legátové se podařilo svým střídmy, uměřeným vypravěčstvím, navazujícím na prvorepublikové tradice čapkovské a olbrachtovské, vytvořit zvláštní svět zaniklého řádu protkaný svéráznými postavami (často dětskými), které se pokoušejí vystoupit z předurčených životních vzorců a naplnit touhu po plně prožitém životě.

Tvorbu autorů převážně střední a mladší generace však začala postupně ovládat reflexe dějin zaměřená na vyostřené konflikty mezi Čechy a Němci, dějinné křivdy, nespravedlnosti a krutosti. Dříve obvyklé interpretace Němců jako nepřátel, kteří se přidali k Hitlerovi, rozbili československou republiku, týrali Čechy a následnou odplatu ve formě odsunu si plně zasloužili, tu nahradilo vnímání Němců jako prostých lidí, kteří se o politiku nezajímali, nacismus se týkal pouze několika vybraných jedinců a nucené vysídlení celé doposud klidně žijící komunity znamenalo pro zemi trvalou ztrátu, zpřetrhání tradičních vazeb a nenapravitelný zásah do krajiny Sudet. V konkrétních lidských osudech pak bylo akcentováno zejména utrpení nevinných obětí, nespravedlnost principu kolektivní viny i vyřizování osobních účtů. Traumatickým bodem býval konec války, reflektovaný nikoli jako osvobození a radostná událost, ale spíše jako souhrn krutostí na nevinných lidech.

Takto vyostřené „antischéma“ lze najít zejména u autorů mladší generace, vymezujících se proti tradičním interpretacím. Typickým příkladem takové optiky může být román *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009) KATEŘINY TUČKOVÉ (* 1980): česko-německá dívka, již její německý otec-nacista týral a zneužíval, je vyhnána z Brna, ponižována, znásilňována a Češi s ní zacházejí jako s bezprávnou otrokyní. Ani v následujících letech nemá na růžích ustláno, její německý původ ji vždy zradí a ona již nedokáže po všech ústrcích nikomu věřit. Kvůli poválečnému principu kolektivní viny je neustále trestána za události, jež sama nezavinila a které jí zničí celý život.

Němka, tentokrát židovského původu, která chce po letech očistit pověst svého otce, je hlavní hrdinkou tematicky podobného, avšak uměleckým zpracováním zcela odlišného – energicky vyprávěného, groteskně vyhoceného a jazykově expresivního románu RADKY DENEMARKOVÉ (* 1968) *Peníze od Hitlera* (2006). Jádrem příběhu je líčení hrdinčina návratu z koncentračního tábora do rodné vesnice těsně po konci války, kdy je týrána a na rozdíl od svého bratra jen těsně unikne smrti. Viníci těchto

krutostí stále žijí a podobně jako v románu Kateřiny Tučkové se snaha o vyrovnání a odpuštění přesouvá na novou, dřívějšími spory a velkými dějinami nezatíženou generaci. Téma německví a nepotrestaných vin se tu stává také příběhem nepřizpůsobivého jedince, který si jde za svým proti všem – ačkoli se v závěru ukáže, že každá vina je relativní a paměť nedokonalá. (Soudobá historie a téma německví jako kulisa pro příběh osobních traumat a vin byly předznamenány již v prozaickém debutu Denemarkové *A já pořád kdo to tluče* z roku 2005.)

Další proud próz s tématem Němců a války se týkal spíše tematiky vysídleného prostoru Sudet, v němž je stále cítit prázdnota a odcizení. Němci se tu stávají již jen legendou, tajemným „duchem“ místa, které bude navždy mít své tajemství. Problematiky opuštěné sudetské krajiny, do níž se stěhují lidé, již k novému domovu jen těžko přirůstají, se dotýkají prózy *Grandhotel* (2006) a trojdílný komiks posléze nazvaný *Alois Nebel* (souborně 2006) JAROSLAVA RUDIŠE. Také román *Aussiger* (2004) a novela *Anděl odešel* (2008) severočeského spisovatele MARTINA FIBIGERA (* 1964), které tvoří lyrizované popisy krajiny protkané náznaky a tušením dávno odvátných událostí, ale i rázovitým jazykem podané vzpomínky na staré časy, připomínají zmizelý kraj a temnou atmosféru navěky narušených míst. Vzpomínky na vyprávění své sudetské babičky v několika příbězích z předválečného i válečného z pohraničí zpracoval DALIBOR FUNDA (* 1955) v povídkovém souboru *Poslední promítač ze Sudet* (2010). Najít cestu ke svým nejbližším v nevládném prostředí severočeského pohraničí se snaží také hlavní hrdinka komorní novely *Jizvy* (2007) EVITY NAUŠOVÉ (* 1971). Hledání sama sebe v současnosti, ale i příběhu svých předků v šumavském pohraničí přináší *Cukrový klaun* (2007) MARTINA SICHINGERA (* 1967). Humornější tón lze naopak nalézt v souboru příběhů obyvatel z kdysi německé vesnice nazvaném *Lesk a bída Čekání* (2008) ZDEŇKA ŠMÍDA (1937–2011), autora, který se jako jeden z mála Sudetům věnoval již ve své starší tvorbě (*Cejch*, 1992).

První desetiletí nového milénia přineslo pestrou prozaickou produkci širokého generačního, myšlenkového i žánrového spektra a velké škály poetik: od tvorby autorů, kteří již v devadesátých letech navázali na své starší, osvědčené poetiky, až po spisovatele rozvíjející nová témata a postupy. Největší čtenářskou pozornost si pak získala díla tzv. literárního mainstreamu, kterým vyneslo širší popularitu spojení atraktivního a ve společnosti rezonujícího tématu s poutavou zápletkou a syrovými popisy krutostí páchaných lidmi z dosud žijící generace.

Takto vytvořená škála mnohosti pak přešla i do počátku desetiletí následujícího. V něm zatím můžeme identifikovat všechny popsané trendy a individuální poetiky, včetně snahy zobrazovat nedávná dějinná traumata nebo snahy vyjít vstříc širší obci čtenářů.

Alena Fialová

VLADIMÍR BINAR: PLAYBACK

(2001)



Vladimír Binar (* 1941) uplatnil svoje (zčásti samizdatově publikované) texty až dlouho po listopadu 1989. Vedle *Playbacku* uveřejnil *Emigrantský snář* (2003), epistolární svědectví o autorově dlouhodobém pobytu v Tichomoří, *Hlavu žáru* (2010), jež přinesla jeho rané básnické texty i deníkové reflexe osmdesátých let, a konečně *Čiňanova pěna* (2011) shrnula Binarovy další prozaické výpovědi.

Playback vznikl v letech 1975–1976 a objevil se poprvé v samizdatovém vydání počátkem osmdesátých let (Rukopisy VBF 1981). Celou prózu tvoří jediná věta, chrlená vypravěčem v ich-formě bez jakéhokoli členění – narace je přerušena jen několikrát vypravěčovým osaměním (tehdy mizí i interpunkce). Text je stylizován jako promluva k druhému, ale identita posluchače je nejistá a nepodstatná. Z odkazovaných souvislostí je celkem zjevná autobiografičnost prózy, ale důležitá je zejména obecně lidská angažovanost mluvčího. Text rámuje pobývání v hospodě (hospodách) a alkoholové obluzení, které jako by spouštělo a stimulovalo vodopád vyprávění; projevuje se zde i sociální a psychologický rozměr hospodského prostředí a specifické pospolitosti, jež vede k uvolnění a odbrždění – ale i tento rámeček lze pochopitelně vnímat jako simulaci a stylizaci. Děj se odehrává v Praze, především v Nuslích, Praze skryté, noční, městu outsiderů, starých či odbytých lidí, dožívajících osaměle v bytech naplněných kuriozitami či zbytečnostmi.

V Binarově próze jde o tzv. psaní proudem, které lze přirovnat k obdobně budovaným dílům Jakuba Demla či Bohumila Hrabala. Autorova imaginace, jakkoli často „surreálná“, však není pouze asociativní, ale spíše zaklínající, proměňující a vizionářská; často se odráží od realistického popisu či běžné situace, ale rozbíhá se k rozmáchlým, odpoutaným, uchvacujícím vizím. Vypravěč svoje svědectví a poselství musí vyslovit na jediný zátah bez zastavení a přerušování, vše je zdánlivě spontánní, neuspořádané, akauzální, v jeho faktuře splývají reálné události, reminiscence, představy, projevy alkoholického opojení, zvláštní rozpoložení polovědomí a polospánku, se skutečným, mnohdy krystalicky křehkým a jemným sněním. Binar na toto téma taoisticky medituje, když se táže, „*jestli to, co se mi zdálo, jsem opravdu nezažil, nebo to, co jsem zažil, nebyl opravdu sen*“ (37). Všechny příhody, obrazy a setkání, jež vstupují do textu, slouží jako příležitost k vypravěčově sebepoznání, vystupují jako

poslové bytí, již mají subjekt přivést k sobě a ukazovat mu cestu. Události se jako by oddělují od subjektu a přenášejí se do světa, kde mají význam též samy o sobě a proměňují se v artefakt. Vypravěčův slovní proud přitom klade naléhavé otázky po bytí, snaží se rozpoznat jeho pravou tvář, porozumět jeho jazyku, uvědomit si, jak se mu vyjevuje v životě, jak se člověku ukazuje v okamžicích ohromení a uhranutí a zase se ztrácí, protéká mezi prsty.

V toku vyprávění se stále vracejí některé centrální motivy – jde zvláště o motivy ptáků, sněhu, prachu, světla a slunce. Bohatě popisované, rozváděné a ozvláštňované motivy ptáků působí jako paralela ke světu kultury, „věční ptáci“ symbolizují věčnost, patří do stejného vesmíru a času jako lidé; jejich „objevení, vymoření, stoupání a mizení v tichu“ (61) s sebou nese fascinující rysy („*Celý ten zdoluhavý let totiž zároveň v sobě tají úžasnou prudkost a dravost nezastavitelného a nezadržitelného pohybu*“, 60). V ptačím zpěvu se zde též manifestuje něco nepřemožitelného, bytostného a svobodného („*Stoupal z dlažby, jako by tam vytryskl pramínek, ale teď zničehonic prorazil z hlubin země přes asfalt nebo kamenné kostky skryté pod sněhem*“, 106), tvoří protiklad či doplněk ticha samoty, v níž je jedinec uvězněn. Ptačí „řeč“ je znamením tajemné transcendentály, není sama o sobě srozumitelná, ale přece jen něco ohlašuje; jde v ní o zvláštní příbuznost přírody a poezie. Poezie z tohoto pohledu zaujímá roli jevu vyrůstajícího z nezbadatelných hlubin, neboť řeč mluví, podobně jako ptačí zpěv zpívá. („*Ptačí zpěv tryskal z dlažby, protékal mým tělem, stoupal a klesal v něm jako příliv a odliv času*“, 106)

Podobně exponované jsou i záběry prachu, „*který je nejen jakýmsi děsivým zhmotněním mrtvého času, ale už i něčím víc, krutým svědečtím o jeho hnilobném rozkladu*“ (114). Prach se usazuje a ulpívá na věcech, obsazuje a okupuje všechny prostory, jež mu čas nabízí, zasypává bez výběru všechno neživé i živé; stává se výrazem jsoucna, proměňovaného v prach. Prach také znamená stárnutí, beznadějně propadnutí moci času a nevyhnutelnost odžití všeho – věcí, vztahů, lidí a v poslední instanci snad i bytí samotného. Celý náš svět se vypravěčovou optikou obrací v prach, z prachu vzešel a v souladu s legendárním biblickým citátem se do něj zase navrácí.

Dalším podobným emblémem je sníh, který vše přikryje a zastře, sám je zároveň čistý, pozvolna splývá s teskně plynoucím časem, nebo sluneční světlo, které obnažuje podstatu lidské existence. „*Právě v tom světle jsem pocítil, že jsem ztracený, zapomenutý v tom obrovském, nesmírném prostoru, v zemi, kde o mně nikdo neví, [...] že všechno je daleko a vlastně nedosažitelné, tedy vlastně zmizelé, existující do jisté míry jen v mé mysli.*“ (78)

Svorníkem i úběžníkem většiny obrazů a tematizací je však čas: jako jistý leitmotiv se v textu stále vrací připomínka hodin na nábřeží u pražského Železničního mostu, zde „*ukazují nábřežní hodiny pořád za deset minut tři*“ (61). Vypravěč hledá ve svém životě umanuté momenty, kdy se čas zastavil, strnul, sjednotil se s bytím, věci expandovaly do věčnosti. Stejně tak opakovaně líčí návraty po letech, kdy se

lidé ani prostředí nezměnili, čas se jich zdánlivě nedotknul. Binarův čas nemá nic společného s časem kalendářním, fyzikálním; vykazuje jej se vši ostroostí a radikálností jako existenciální fenomén a hodnotu. Platí, že *„ty hodiny jsou jako samota, která roste v člověku po nezměřitelných okamžicích, po jakýchsi nepostižitelných vteřinách i minutách, hodinách, potom po týdnech, a teprve po letech náhle zjistíme, že jsme byli pořád sami, opouštěni těmi nejbližšími, ale my jsme zároveň taky pořád někoho opouštěli“* (61). Jedná se zde o autentický čas, který určuje a vymezuje člověka, je pro něj příležitostí, výzvou, ortelem, otázkou, neviditelným světlem mizejícího života, v němž se člověku bytí dává a zároveň jej nemilosrdně omezuje a nutí jej k volbě a rozhodnutí. *„Pocítil jsem jakousi dosud netušenou závrať, jako kdybych najednou vjel do zhmotnění, do scenerie uplynulého času, projížděl jí zpátky, a tak ji teprve objevoval, protože naše vlastní minulost je nám nepochybně neznámá.“* (99) Právě proto, že skryté životní významy nedokáže člověk adekvátně posoudit, existuje ještě „jiný“ čas, čas za časem, čas bezmezně relativní, v němž platí jiné zákony a utváří se jiný smysl všeho. *„Každá událost našeho života už v tom okamžiku, kdy se děje, odehrává, couvá jako rak do budoucnosti, odkud se jednou na nás vyřítí zpátky, a teprv pak ztuhne v definitivní tvar.“* (84) Rozlehlá paměť vypravěče obsahuje i skutečnosti, které původně neviděl, jež se mu ožejmily teprve až s pozdější perspektivou, až budoucnost mu umožnila se s nimi skutečně setkat. Tím též autor klade otázku, co je vlastně naše paměť. Je to pouhá stopa či záznam v mozkových strukturách, nebo spíše způsob lidského vztahování, který je neodmyslitelně spojen s tím, kým či čím člověk je? Pro vypravěče je čas nejzákladnější dimenzí lidského života, jež vše prostupuje a o všem rozhoduje – *„člověk možná daleko spíš než na nějakou tu fyzickou nebo i duševní ránu umírá na jakési zákeřné odumření či rozklad času“* (114).

Binarův text inklinuje spíše k existenciální metafyzice, přesto v něm ale nalezneme odkaz na klasickou konzervativní tezi o společenství živých, mrtvých a ještě nenarozených (*„Musí být život každého z nás přítomný v ostatních lidech, a nejen v těch, které milujeme nebo nenávidíme, ale i v těch, které neznáme, dokonce i v těch, kteří jsou mrtví nebo kteří se teprve narodí“*, 90). Člověk je do života vržen stejně jako divák do filmu, který mu vybrala náhoda a jenž ani nesledoval od počátku, teprve s odstupem času začíná rozpoznávat jeho kontury, smysl i svou vlastní roli – *„jako by tvorba nebo vlastně život byl volný pád“* (19).

Proud epizod často neposkytuje prostor pro jejich hierarchizaci či umístění do kontextu, není zřejmé, *„který životní příběh je velký a který malý, nebo který je jedinečný a který naopak banální, který má pro nás nějaký smysl, a vůbec, co se vlastně ze života druhých dozvídáme, nebo co dokonce víme o svém vlastním životě“* (41). Život se tedy děje a zároveň se zobrazuje – do vzpomínky, do životů jiných, do bytí samého. Subjekt je prázdno, do něhož vstupují děje, rozkládající se ze své podstaty na prach, který činí z paměti (i pravdy jakožto „neskrytosti“) pouhou iluzi. Subjekt vyprávění

se rozplývá v čase, v tom, co vypráví, v imaginaci. Jeho neurčitá a neohraničená identita nalézá výraz a východisko v řeči. Uvědomuje si svoje omezení daná tělesností a připoutaností, ale v řeči nalézá svůj přesah a svobodu. Pozadí, z něhož text vystupuje, je věčnost; věčnost sněhu, slunce, větru, noci a moře, do níž vstupuje subjekt ve své situovanosti. Život nepatří jedinci, ale bytí samotnému. Ze života se stává šifra, nerozluštitelné tajemství, v němž subjektivní názor, co bylo a nebylo důležité, ztrácí jakoukoli platnost. Zůstává jen víra v tajemnou, skrytou a nepostižitelnou sílu lidského soubytí a společenství: „*Možná že někteří lidé žijí, trpí a umírají jen proto, aby nám něco řekli, aby se nám zjevili jen v nevypočitatelné chvíli, kdy se z jejich úst dozvíme něco, co musí být řečeno a co nesmí být zapomenuto.*“ (54)

Binarova tvorba navazuje na postupy moderní literatury, tak jak se konstituovaly v dílech Marcela Prousta, Jamese Joyce a Williama Faulknera; v českém prostředí jej nelze odmyslet od kadence a slovní magie Jakuba Demla a Bohumila Hrabala. V současnosti se jeho poetice blíží některé texty Jáchyma Topola, za sui generis Binarova následovníka můžeme označit i o generaci staršího Karla Švestku, na jehož objevu se sám Binar jako redaktor podílel.

Ukázka

[...] ano, vidím tam Michigan s krystalem bílé plachetky pod šedivými oblaky, mezi ubožáky v nitěných pláštích, žebráky, Don Quijoty, vrahy, opilci, demonstracemi, mísícími se rasami, průvody kajicníků, vlajícími korouhvemi, cirkusy, věčnými poutníky k domovu, Pompeji, okřídlenými koňmi, výbuchy sopek, rozeznávám tam zlatou masku Tutanchamóna ozářenou říjnovým pařížským sluncem, a také mezi oceány, kontinenty, labyrinty, pouštěmi, obilnými lány, katedrálami, plameňáky, atomovými hřiby ostrovu Morurua, vzpínajícími se tygry a cválajícími slony, Madonami, Jany Křtiteli, Venušemi, Davidy, sesouvajícími se Kartágy, Římy, reklamami, ó Kleopatro, pyramidami, Thesey a lkary, světci, pantheony, sfingami, šlápotami v měsíčním prachu, Joby, betlémskými hvězdami, mrakodrapy a požáry velkoměst, křížáckými výpravami, nadry pin up girls, kyklopskými oky, troskami zemětřesení, Svantovíty i Odyssey, zmrzačenými lidskými údy, vybuchujícími flotilami, odaliskami, kazateli, pochody smrti, revolucionáři, gilotinami, gulagy, proboha, co tam jen vidím, ani na vteřinku nemůžu na nic z toho zapomenout, na nic, ani na leknínové plátky, na rozkvétající Victoriu Regiu, a také ještě mezi a kruhy a elipsami planet a samotnými planetami, zářícími jako trnová koruna a hřeby Ukřížovaného, a to všechno, aspoň na okamžik, nehybné, ztuhlé, vyšpláchlé ze dna vesmíru jako perleť a šed, drť Mléčné dráhy, dokonce mrtvé, a já stojím před tou tajemnou freskou času a dívám se, jak mezi rozepjatými pažemi stínů prolétávají třpytivé stíny ptáků, kteří se radostně, volně a svobodně vznášejí a plachtí ve dvoře [...]

(173–174)

Vydání

Playback, Triáda, Praha 2001.

Reflexe

Binarova věta má zvláštní rytmus a intonaci a jejím bezbřehým vlnícím se rytmem s četnými přeryvy a reminiscencemi je sugerován nekonečný proud v prostoru a čase, v němž je osud jedince jen nepatrnou, pro něho však podstatnou částí. [...] Nekonečnou větou se snaží ze všech stran uchopit, reflektovat fragmentárnost a pluralismus světa a člověka v jejich závrtném pohybu v prostoru i čase a skrze sebe i další postavy, do nichž se promítá, vydat jakési otevřené svědectví o složitosti lidské duše...

Emil Lukeš: „V závratí, z času sám ve svém prvním městě světa“, *Tvar* 2002, č. 8, s. 16-17.

Disproporce a kontrasty jsou vůbec vůdčím konstrukčním principem textu, tyto konstrukční principy však vyplývají ze spontaneity projevu, nikoli z pracně intelektuální či artistní konstruovanosti textu. Jedna z působivých asymetrií tkví v tom, že slova jsou sice bez přestávky chrlena (což je podtrženo i formálně), avšak rozvrhují velmi statické obrazy – jakási náhlá zastavení v proudu obvykle se profilující skutečnosti.

Oldřich Vágr: „Skladba pro jeden hlas (Playback)“, *Aluze* 2002, č. 2, s. 148.

Jeho tok řeči získá pro vnímatele postupně zřetelný půdorys komunikační strategie, jež překovává nejen samotou mlčení, ale i plachost z velkých slov a vlastní básnivosti: vstupy, rytmicky frázované pravidelnými odchody na záchod se postupně posouvají od banálního komentování piva a pivní scenerie směrem k příběhům jiných a ruku v ruce s tím i ke stále narůstající básnivé síle a formulaci stěžejních témat bytí, aby se pak zase, jakoby v úleku nad vlastní imaginací, vrátily od fatálního k banálnímu, z něhož může vysvobodit zas jen cesta na záchod.

Petr A. Bílek: „Velká báseň v próze“, *Host* 2002, č. 2 (recenzní příl., s. III).

Celé vyprávění má charakter jakýchsi záblesků, vidění, silných prožitků, kterých se člověk nemůže zbavit a kterým přes veškerou vnější banalitu přisuzuje naprosto zásadní význam. [...] Výrazným momentem naznačené reflexe je pak ulpívání v čase, vztah skutečnosti a snu, opojení a střízlivění. Záblesky se náhle skládají v mozaiku znázorňující vnitřní boj člověka někde mezi dobrem a zlem, upřímností a neupřímností.

Stanislav Škoda: „Kompletní hodina“, *Babylon* 2001/2002, č. 3, s. 7.

Slovo autora

Ale přesto už tehdy i dnes pro mě znamená [psaní] ne vydávání knih, ale to, jak si ohmatávám život, dotýkám se ho. Po literární slávě netoužím. Toužím po tom, a to se mi nepovede, sepsat to, co nějak musím. O to mi jde víc, než o to, jestli třeba *Playback* dnes vyjde, nebo ne. V podstatě mě mrzí, že jsem *Playback* vydal i v tom samizdatu. [...] Všechny mé práce jsou více méně autobiografické, ale jsou v nich zároveň sny, fikce, to, co mi kdo vyprávěl. Zkrátka Rimbaud někde říká – udělat ze svého života operu!

„Udělat ze svého života operu... Pět odpovědí Vladimíra Binara“
(rozhovor vedl Jan Wiendl), *Tvar* 1995, č. 20, s. 3.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: E. Lukeš, *Tvar* 2002, č. 8, s. 1, 16–17.

RECENZE: S. Škoda, *Babylon* 2001/2002, č. 3; A. Jelínek, *Lidové noviny* 12. 1. 2002; P. Voňka, *Dobrá adresa* 2002, č. 3; J. Zizler, *Literární noviny* 2002, č. 6; B. Kostřicová, *Literární noviny* 2002, č. 28; P. Mandys, *Týden* 2002, č. 8; O. Vágner, *Aluze* 2002, č. 2; P. A. Bílek, *Host* 2002, č. 2; A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2002, č. 5.

Jiří Zizler

KVĚTA LEGÁTOVÁ: ŽELARY

(2001)



Vydání povídkového souboru *Želary* způsobilo nezvyklý rozruch: próza zatím neznámé autorky sklidila značný recenzní ohlas, obratem se umístila v první desítce ankety *Lidových novin* Kniha roku a Květa Legátová za ni získala Státní cenu za literaturu. Pozornost upoutal už překvapivý životní příběh dvaosmdesátileté autorky, učitelky minulým režimem za trest postrkované po zapadlých štacích moravsko-slovenského příhraničí, jež své zkušenosti po letech zúročila v mimořádně vyzrálém textu – dokonce i zkušení recenzenti totiž Legátovou zprvu považovali za debutantku. Relativně záhy nicméně vyšlo najevo, že Květa Legátová

(vl. jménem Věra Hofmanová, 1919–2012) je ve skutečnosti zkušenou autorkou. Již ve čtyřicátých letech, kdy začala psát rozhlasové hry a skeče, přijala pseudonym Věra Podhorná a v šedesátých letech patřila k tzv. brněnské škole rozhlasové hry (vedle Ludvíka Kundery, Milana Uhdeho nebo Antonína Přidala). Pod tímž pseudonymem publikovala také dva prozaické knižní tituly: soubor povídek a situačních dětských portrétů *Postavičky* (1957) a dívčí román *Korda Dabrová* (1961), jehož přímá, tvrdohlavá a názorově nekonvenční hrdinka jako by předznamenávala výrazné postavy želarských mladých žen.

Ač střídmě, publikovala autorka v té době i časopisecky: v letech 1954–1956 uveřejnila v brněnském *Hostu do domu* několik drobných próz, většinou později zařazených do souboru *Postavičky*. V roce 1957 se v almanachu *Dokořán*, vydaném v Krajském nakladatelství Brno, objevila krátká próza *O těžké krvi Zdeňka Tkáče*, dokonce s podtitulem „první kapitola románu *Želary*“, a v roce 1959 opět v *Hostu do domu* úryvek *Vratislav Lipka a malá Bojarová*, svým názvem odkazující ke dvěma ústředním postavám *Želar* – je tedy zřejmé, že *Želary* do definitivní podoby zrály několik desetiletí.

Ze stejného prostředí a okruhu postav autorka později znovu čerpala v dějově přímočařejší a romanticky vyznívajícím novele *Jozova Hanule* (2002), podle níž Petr Jarchovský napsal scénář k filmu *Želary*.

Ačkoli debata o objevu či znovu-objevení pozoruhodné autorské osobnosti pravděpodobně povzbudila zvědavost širší čtenářské obce, nebyla tím hlavním, čím *Želary* upoutaly pozornost. Nápadný byl zejména charakter textu: temná baladičnost

příběhů zasazených do syrového prostředí meziválečné horské vesnice, typologie postav, přijímajících s neokázale věcným odhodláním svůj životní úděl, a v první řadě enigmatický, ke čtenáři zdánlivě nevšímavý, ale živelný a barvitý styl vyprávění. To vše *Želary* vydělovalo z literárních trendů právě skončených devadesátých let, která preferovala na jedné straně autentické texty typu deníku, vzpomínek či příznaně autobiograficky založených literárních textů, a na straně druhé postmoderně směřovanou imaginativní prózu s příklonem k sebereflexivnímu vyprávění – tedy postupy, akcentující v první řadě roli autora-tvůrce, původce textu, a potažmo tak upozorňující na stvořenost, záměrnost literární výpovědi.

Želary se hlásí ke zcela jiné literární tradici a způsobu vyprávění. Předkládají čtenáři sevřený a kompaktní obraz vyprávěného světa, jehož pravidla a hodnoty je nutno vyvodit z děje a z uvažování jednájících postav; nestávají se totiž předmětem reflexe a vnějších komentářů kohokoli, kdo by stál mimo vylíčený svět. Každá z osmi povídek cyklu představuje výřez z životního osudu jednoho hrdiny; v sevřeném a vůči vnějšímu světu izolovaném světě horské vesnice se všichni stávají epizodními postavami ostatních příběhů, a povídky tak dohromady vytvářejí pevně propojený, v podstatě románový celek.

Střídání dílčích hledisek postav, jež jsou ve vyprávění zprostředkována užitím nepřímé a polopřímé řeči, čtenáři umožňuje nahlížet tytéž události z různých úhlů pohledu a postupně tak pronikat do souvislostí. Vodítkem je mu přitom pouze neslyšný, spíše podvědomě tušený autorský hlas. Důležitou roli při recepci hraje i řazení povídek, které neodpovídá věcné chronologii. Nejen že poslední dvě povídky sahají vzhledem k předcházejícím hluboko do minulosti, ale ani příběhy, které dějově bezprostředně navazují, nejsou zařazeny v logickém časovém sledu (teprve v poslední povídce se objasňuje početí jednoho z hlavních aktérů všech příběhů, Vratislava Lipky; povídka o jeho pobytu v sirotčinci předchází té, v níž se rozhodne do sirotčince odejít, apod.). Dějové události se tak z textu vynořují nejdříve v nenápadných zmínkách jako konstatovaná skutečnost a teprve v určitém momentu se zpětně osvětlí jejich příčiny a vynoří se mnohdy osudové kauzální souvislosti (mimoděčná poznámka lehkovážně pronesená v bezvýznamném rozhovoru nabude tragického významu, když se ukáže, že se stala příčinou smrti jedné z postav).

Čtenář si tak pozvolna sám sestavuje a s každou další povídkou zpětně koriguje spleť historii dávných skutků, vztahů, křivd, lásek, sympatií a antipatií, z níž aktéři jednotlivých příběhů znají jen určitý omezený úsek. Mentalita postav, jejich životní postoje a motivace jednání jsou mu proto postupně stále srozumitelnější a události – často dramatické až kruté, ale i takové, které vypovídají o sebeobětování, smíření, velkorysosti a odvaze – se tak z čtenářova pohledu dějí v řádu věcí a v logice tohoto zvláštního, uzavřeného světa.

Dějštěm příběhů je chudobná horská vesnice *Želary*, zeměpisně jednoznačně nezasazená, jejíž podoba jako by vznikla abstrakcí mnoha podobných typických

vesnic ať už kopanických, valašských nebo beskydských. Umístění Želar neupřesňuje ani jazyk díla, který se až na ojedinělé výrazy – „pálené“ – udržuje v rovině velmi spisovných výrazových prostředků a ani v pásmu postav nevyužívá žádného konkrétního dialektu; právě tato neurčitost přitom možná paradoxně dodává Želarům jak obecnost, tak jedinečnost. K vesnici patří vnímavý farář, denně konfrontovaný se svou bezmocí poskytnout skutečně účinnou pomoc a útěchu, zahořklý osamělý učitel, který na této zapadlé štaci uvízl, doktor, jehož místní volají, teprve když není zbytí, tedy zpravidla pozdě, anebo když to přikáže místní kořenářka, či spíše čarodějnice Lucka Vojničová, která si svým léčebným uměním a ráznou povahou vydobyla bezvýhradný respekt a již se neodvází odporovat ani opilí rváči. Skromnou obživu tu lze vydobýt jen nekončící úmornou dřinou, každou druhou chalupu její majitel propil, po každé sobotě je třeba opravit v hospodě rozbité židle a umýt krev, učitel musí rodiče chodit upomínat, že školní docházka je povinná, aby děti namísto do školy neposílali už od deseti let do služby, fyzické násilí na ženách je obecně považováno za běžné a na dětech za výchovné. Tvrdý život ve vsi, horami izolované od okolního světa a civilizačních vymožeností, zredukoval životní potřeby i nároky na minimum – současně jako by se však jasněji ukazovalo, co je skutečně podstatné. To, co Legátová svým vyprávěním předestírá a k čemu směřuje především, je systém hodnot v lidské společnosti, osobní zodpovědnost každého jedince za chod světa.

Věci mají v Želarech svůj pevný řád, moderním světem neopracovaný, ale ani nekontaminovaný. Obecně stanovená pravidla většinové společnosti tu ztrácejí na významu. Když se léta tlučená žena vzbouří a spolu s dcerou vidlemi zabije otce za to, že propil i poslední cennou věc, šicí stroj koupený z výdělku, který se před ním podařilo utajit, vezme vinu na sebe a dceři z vězeňské nemocnice napíše, že „*prožívá nejšťastnější období svého života*“: co je jinde ukládáno za trest, může se pro želarské stát i úlevou. Lidská spravedlnost, natož institucionalizovaná, není v Želarech měřítkem. Těhotnou vražednici, která se pokusila připravit o život dvě mužovy děti z předchozího manželství, nechá Lucka Vojničová utéci dřív, než se hospodář vrátí s četníky – ví totiž, že se jí dostane tvrdšího trestu, než by byl ten soudem vyměřený. Totéž však platí i o dobrých úmyslech: když chce kněz zachránit Vratislava Lipku před strádáním se surovým, věčně opilým strýcem, odvede ho do sirotčince. Ani poprvé v životě poznané relativní pohodlí a pravidelné jídlo však Lipkovi nedokáže vynahradiť ztrátu svobody a také kontaktu s jedinou bytostí, k níž tento dětský psanec kdy přilnul, jeho „sestrou po mléce“ Helenkou. Je proto připraven udělat cokoli, aby se do svého zoufalého postavení v Želarech zase vrátil (byť na nabídku odejít do sirotčince původně přistoupil právě proto, aby se dostal z nepoznaného citového područí, kterým si ho Helenka připoutala).

Syrový kraj jako by v lidech konzervoval instinkty jinde už moderním pohodlím překryté. Všechno tu má ostré hrany a jednoznačnou platnost. Co je třeba, vysloví

se jednou větou, a často není ani nutné promluvit nahlas – cit pro situaci a schopnost vycítit nebezpečí, odhadnout protivníkovu sílu a rychle zareagovat se zdají být součástí výbavy nutné k přežití. Úsečnost řeči postav přitom koresponduje i s lapidárním jazykem celého textu, směřujícím výrazově k bonmotu, strohé poznámce, střídajícímu pojmenování, ale také k mírné archaizaci („*Nad tím, co spatřila, změnil se její děs v mdlobu*“).

Co je patrné v uvažování a chování dospělých postav, vysvítá ještě jasněji ze zpodobení dětského světa. Dětské společenství se řídí zákony smečky a outsideři, které tlupa pro jejich odlišnost nepřijme (Žeňa, Líza Šeldová) nebo kteří se vůči ní záměrně vymezí (Helenka, Vraťa), musí projevit značnou dávku odvahy a asertivity.

Dětský svět má v díle výsadní postavení nejen proto, že jádro textu je vystavěno kolem životních osudů dospívajícího sirotka Vratislava Lipky; také příběhy dospělých postav zpravidla v retrospektivě odkazují k dětským zážitkům jako stěžejním životním událostem. Prostřednictvím vnitřní perspektivy dětských hrdinů Legátová odhaluje dětství jako naprosto určující období, v němž jsou zárodky budoucí dospělé povahy denně neúprosně opracovávány konkrétními vjemy, dojmy a zážitky. Žádná drobná příhoda není nepodstatná, jakkoli se tak může z perspektivy dospělých jevit – z každé dítě získává zkušenost, jež formuje jeho další chování.

Svět dětí je nezávislý, ponechán sám sobě – dospělí do sporů a nesvárů mezi dětmi nezasahují, pokud se nestanou přímými svědky nějaké vyhocené situace nebo pokud k tomu nejsou donuceni z titulu své funkce (kněz, učitel). Rodičovská výchova, ve většině případů dosti tvrdá, má dopad jen omezený, a navíc spíše mimoděčný – odráží se tu známá teze, že nejvíce se děti poučí z toho, co doma vidí a jak se k nim dospělí chovají, nikoli z toho, co se jim říká. Jejich reakce a závěry jsou zpravidla velmi pragmatické, nicméně to, jak své dosavadní zkušenosti vyhodnotí, záleží rozhodujícím dílem na jejich přirozených povahových rysech. Prostředí lidí samozřejmě formuje, ale zejména je prověřuje, prohlubuje jejich individualitu, apeluje na to dobré i špatné v nich. Na každém potom záleží, které vlohy v sobě vypracuje a které potlačí. Ani sourozenci si proto nebývají svou povahou blízcí (bratr přímého a nadaného Honzy „Šaška“ je nadutý pokrytec, skromnou a pracovitou Julišku její sestra zneužívá jako služebnou a nakonec ji s křivým nařčením vyžene z domu).

Mezi pokrevními příbuznými často z nejrůznějších příčin zuří sveřepý boj na život a na smrt (surovec Michal Lipka propíjí majetek svého svěřence Vratislava a při každé příležitosti si na něm vylévá opileckou zlost, Zuzanku Gorčíkovou její otec téměř zabije za to, že se vdala proti jeho vůli, a starý mlynář a jeho vnučka Žeňa spolu léta bojují o nic menšího než o sebeúctu). Právě příbuzenství tu vzniká volbou – Helenka Bojarová, která zbyla sama z mnoha sourozenců, si vyhledá bratra v Lipkovi, Žeňa se cílevědomě vymaní z vlastní rodiny a vystaví si novou, do níž kromě Lucky Vojničové patří nevlastní dcera Jiřinka, vyvdaná pobuřujícím sňatkem s mrzákem

Rostou, Pavel Juriga vyžene nehodnou matku svých dětí a včetně nevlastního syna Vojty je na Lucčinu radu vychovává s oddanou a vděčnou Juliškou. Příběh za příběhem ukazuje, že spoléhání na ustálená pravidla a na vnější normy, ať již světské, zakotvené například obecným míněním, či církevní, není vhodným životním vodítkem. Nehraje přitom roli, zda jim člověk věří, nebo zda se o ně opírá z alibismu a ze strachu před zodpovědností za důsledky svých činů.

Kritériem v konkrétní situaci člověku musí být především jeho cit a svědomí. Zosobněním této teze je postava želarského kněze, který sám sobě nikdy neodpustil, že v dětství při společné hře nešťastně zabil svého kamaráda. Díky tomu dokáže pochopit strádání malé Ženi, která si po smrti sestry trpce vyčítá, že „není schopna nezištné lásky“, ačkoli takový hřích zpovědní zrcadlo nezná, a rozumí i její rezignaci na „účinnou lítost“, když nedokáže odpustit dědečkovi jeho panovačnost a hrubé chování k okolí. Farářovým protipólem je pak učitel, striktně přesvědčený o tom, co je a není správné, jenž se snaží svou představu prosadit za každou cenu, bez ohledu na prostředky. Abstraktní pravidla však nejsou zárukou dobrého řešení – rozhovorem s Michalem Lipkou dosáhne učitel maximálně toho, že chlapec bude znovu bezdůvodně zbit, a abatyš Isabela ve snaze přivést bratra na správnou cestu způsobí svými autoritativními zásahy jeho životní ztroskotání.

Popírání obecných společenských zásad však není projevem mravního relativismu. Právě naopak: naznačuje, že ani dodržování uznávaných pravidel člověka nevyvazuje z osobní zodpovědnosti za důsledky jeho činů, byť dobře míněných, a že účel nesvětí prostředek. Próza v jednotlivých příbězích vymezuje pevný hodnotový žebříček, v němž je vedle pracovitosti a nezištnosti nejvýše ceněna odolnost a neústupnost – ať již zběsilá (Helenka, Lipka), cílevědomá, až vychytralá (Žeňa) nebo pokorná, pasivní (Joza, Juliška). Z niterného přesvědčení o tom, co je správné, pramení odvaha fyzicky slabších (svým odhodláním raději padnout vyčerpáním, než by nechala umřít člověka, přinutí Juliška Vojtu Zálešáka, aby přivedl pomoc pro svého soka), ale i sebekázeň silných (kovářský tovaryš Joza se raději nechá obecným míněním považovat za hlupáka, než by využil svou fyzickou převahu, pamětliv slov své mrtvé matky, že je příliš silný a mohl by ublížit).

Právě schopnost porozumění a soucit pomáhají udržet svět ve snesitelných mezích. Pro Legátovou jsou spojeny s ženským způsobem uvažování, s mateřským instinktem, který velí starat se, pomáhat a současně respektovat druhého, ale neovládat ho, nevnucovat mu svou vůli. „*Nezměřitelná láska k tomu, co se z nás zrodilo, ochota odpouštět, oběť a slitování, to je podstata Matky,*“ shrnuje Lucka Vojničová svou představu vyšší moci v rouhačském proslovu k církevním hodnostářům, kteří přijeli hodovat na želarskou pouť (192). Nejde tu přitom o žádné feministické dogma ženské dokonalosti; ceněné „mateřské“ vlastnosti, tedy rozvaha, klid a obětavost, nejsou totiž v textu vázány výhradně na ženské postavy. Intuitivní dobrou matkou vlastním i nevlastním dětem jsou sice například Haláková nebo Jozova matka, Juliška nebo

Žeňa, ale podobné schopnosti má i Joza, který se na rozdíl od rodičů laskavě stará o chromou Madlenku a který se sblíží se zarputilou Helenkou, nebo Vilém Svojsík, k němuž se upne osamělá malá Líza Šeldová a jenž z lásky k Lence Lipkové bez váhání prohlásí její nemanželské dítě za své.

Autorka vychází z jiného konceptu než z prostého kontrastu mužského a ženského principu. Řád světa u ní spočívá na přirozených instinktech, k nimž patří na prvním místě odpovědnost za mláďata a obecně za tvory, kteří na nás závisejí, tedy i zvířata. Pohodlí, které přináší civilizace, člověka nezušlechťuje, spíše v něm přehlušuje vlohy, jež jej od pradávna spojovaly s ostatními živými tvory. Tím jej však současně zbavuje odměny, kterou mu nabízejí i obtížné životní podmínky (nebo právě ony), tedy schopnosti vnímat drobné každodenní radosti a krásu, jež je k vidění v běžných věcech. Legátová v *Želarech* nesměřuje k ničemu menšímu než k velmi apelativnímu morálnímu poselství. Díky barvitému vykreslení vesnického světa, ale i ironického humoru, skrytému v jazyce díla i v pohledu vyprávěče, a také díky promyšlené struktuře prózy tak ovšem činí velmi elegantně a didakticky: nechává čtenáře, aby si její poučení z textu vydobyl sám.

Strategie vyprávění *Želar*, ponechávající čtenáři autonomní prostor k interpretaci vyprávěných příběhů a k vyvození vlastních závěrů, v době vydání nápadně kontrastovala se čtenářsky manipulativními vyprávěcími postupy, charakteristickými pro právě skončená devadesátá léta. Podobně se *Želary* ze soudobé prózy vymykaly také jazykovým projevem a v neposlední řadě i tematicky. V kontextu české literární tradice má autorčina próza stylově i výrazově nejbliže k poetice dvacátých a třicátých let, a to jednak k Ivanu Olbrachtovi (*Nikola Šuhaj loupežník*, 1933, ale také *O zlých samotářích*, 1913), a jednak – především – ke Karlu Čapkovi, jehož dílo je Legátové blízké jak v rovině myšlenkové, tak z hlediska literárně-technických prostředků; oba autory ostatně i Legátová v rozhovorech sama nejednou zmiňuje jako své oblíbené spisovatele. Společným rysem tu přitom nejsou pouze postavy svérázných, povahově ostře řezaných outsiderů nebo topos uzavřeného lidského společenství, v němž obvyklé životní situace nabývají dramatické jedinečnosti, ale především humánní poselství, k němuž text směřuje, přesvědčení, že literatura by měla ve čtenáři kodifikovat mravní ideály, nikoli jen podat svědectví o době nebo bavit.

Ukázka

V houštině se mihla ženská sukně. Porostem se prodírá porodní bába Lucka Vojničová, útlá šedivá žena s pohledem plným zádušlivé něhy. Jurův zrak ulpěl na nůšce bylin a bez rozmyslu zvolil terč pro své podráždění.

„Kam s tím rancem, kmotra?“

Lucka se zastavila a narovнала záda. Její velké melancholické oči ožily a změnily se k nepoznání.

„Moc se neptej, abych ti skutečně neřekla kam!“

Jura poznává, že ho cizí hněv uklidňuje. Chladí jako olej na spálené kůži.

„Je na vás stíznost, že jste v Želarech vyškubala všechny meze. Lidem scípají kozy. Musím vám napařit pokutu.“

„A já ti napařím pár liskanců na tu tvou drzou hubu! Nevybřeskej na mě a starej se, abys nedostal křivákem mezi žebra, Vojta Zálešák nezapomněl, kdo ho přivedl do kriminálu!“

Jako by se prolomila hráz. Lamači na sebe mrkli.

Ta větrí jako kuna!

„Smějte se, ožralové,“ obrací se k nim Lucka, „vám se to taky spočítá! Každý ví, kdo Vojtovi hospodařil v prázdné chalupě, tuhle Judas má na zdi jeho kukačky, zapři to, mizero, Mária to viděla! A kdo mu rozebral kůlnu, kdo potřeboval tyčky k štěpům? Kdo mu zničil sáně, čí kluk se na nich celou zimu vozil?!“

Jura naslouchá s úlevou. Je najednou klidný, prapodivně šťasten a pln lehkomyšlného rozmaru.

„Mluvte o svých zlodějinách!“ hartusí.

„Tebe,“ vykřikuje Lucka, „tebe dostane nejdřív! A s tebou třeba provaz, tomu je všecko jedno! Piš testament, dokud se ti netřepe ruka!“

(10)

Vydání díla

Želary, Paseka, Praha – Litomyšl 2001; 2. vydání Paseka, Praha – Litomyšl 2011.

Adaptace

Film *Želary* režiséra Ondřeje Trojana (2003) byl natočen podle novely *Jozova Hanule*. Ta se stala také základem divadelní adaptace, která byla pod názvem *Želary* uvedena v divadle Rokoko (dramatizace Věra Mašková, režie Pavel Khek, prem. 10. 3. 2012), divadelní zpracování nicméně integrovalo také některé motivy z povídkového cyklu *Želary*.

Překlady

Německy (2005): *Die Leute von Želary*, přel. Sophia Marzolffová, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

Polsky (2006): *Želary*, přel. Dorota Dobrewová, Kowalska/Stiastny, Warszawa.

Nizozemsky (2007): *De mensen van Zelary*, přel. Edgar de Bruin, Wereldbibliothek, Amsterdam.

Francouzsky (2010): *Ceux de Želary*, přel. Christiane Laferrèreová, Les Éditions Noir sur Blanc, Lausanne.

Ceny

Státní cena za literaturu, 2002.

Reflexe

V příbězích Květy Legátové je s nesentimentální střízlivostí zachycen antipatos bezmocných, kteří přes jednoduché pravdy dospívají nakonec ke katarznímu východisku.

Dora Kaprálová: „Dobře zabydlené bludiště“, *Host* 2002, č. 1, s. 14.

O násilí, utrpení, o nenávisti i dojemných projevech bezmezně odhodlané lásky hovoří autorka s vytříbeným uměním jazyka, který neomylně vyvrhuje frázi a vyprázdňené stereotypy, okamžitě indikující faleš a nevěrohodnost, zejména v ústech učitelů, kazatelů, velikášsky velkohubých zbohatlíků. Na dně sentimentality je krutost: na dně zdánlivé nemilosrdnosti Květy Legátové je láska – to ji činí blízkou např. „krutým povídkám“ jižanské katolické spisovatelky Flannery O'Connorové.

Mojmír Trávníček: „Pozoruhodná prvotina“, *Tvar* 2001, č. 20, s. 20.

Je to svět, v němž platí právo silnějšího. Svět zobrazený ve svém primitivně přírodním základu, bez brýlí mámení, a péče prosvícený jakýmsi zadním osvětlením, duchem, který vnáší do úst němých slovo. Svět, v němž sice lidskost nevíteží, ale je přítomna a je nevyhladitelná, stejně jako jsou nevyhladitelné vzpomínky dítěte z téměř negramotné rodiny na první knihu, jež se mu dostane do ruky.

Jiří Rulf: „Želary, Želary, popelavé skály“, *Reflex* 2002, č. 25, s. 68.

Květa Legátová hraje hru, na kterou nejsme dnes příliš zvyklí: vzdává se lákadla modelovat, vytvářet komponované celky, z nichž vylézají na povrch „pravidla“ – pravidla komponování, ale zároveň i pravidla žití v takovém světě. Zde se nalézá zásadní rozdíl oproti světům Kunderovým, Klímovým, Kohoutovým, Vaculíkovým, Vieweghovým či Urbanovým: rezignace na pozici vidoucího „proroka“, který ví, a nám čtenářům tedy rád sdělí, jak se věci mají, a dokonce i proč jsme právě takoví.

Petr A. Bílek: „Událost, či text?“, *Souvislosti* 2002, č. 1, s. 227.

Slovo autorky

Složitější kompozice byla mým záměrem. Chtěla jsem, aby jedna povídka částečně vyvracela a doplňovala druhou. Protože život v kontrastech spočívá. To, co přijímáme jako skutečnost, můžeme totiž zítra či pozítří vidět úplně jinak. To je naprosto normální pohled.

„Kariéra je jen bezcenná věc“ (rozhovor vedla Dora Kaprálová),

Mladá fronta Dnes 28. 1. 2002, s. D3.

Želary píší vlastně pořád. Jsem přesvědčená, že každý autor má několik myšlenek, které chce sdělit, většinou dost bouřlivých. Někdo napíše tisícistránkový román a v něm je jediná věta, kvůli které to psal. Taký několik takových myšlenek mám, které v psaní prosazují.

„Pozdní sláva Květy Legátové“ (rozhovor vedl Pavel Mandys),

Týden 2002, č. 44, s. 39.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Barbořík, *Tvar* 2003, č. 20, s. 16–17; S. Urbanová, *Bohemistyka* 2003, č. 3, s. 193–200.

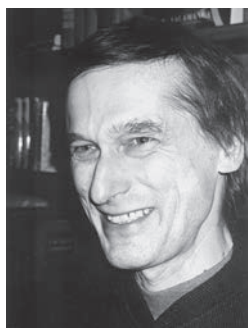
RECENZE: M. Trávníček, *Tvar* 2001, č. 20; B. Kostřicová, *Literární noviny* 2002, č. 3, s. 8;

D. Kaprálová, *Host* 2002, č. 1; P. A. Bílek, *Souvislosti* 2002, č. 1; O. Horák, *Labyrint revue* 2002, č. 11–12.

Alena Přibáňová

IVAN MATOUŠEK: SPAS

(2001)



Román *Spas* Ivana Matouška (* 1948) je autorovým nejrozsáhlejším dílem čítajícím bezmála sedm set stran. Přestože první prózy začal Matoušek publikovat v osmdesátých letech samizdatově a od roku 1989 do roku 2011 vydal dosud deset prozaických i básnických titulů, změny politické situace, čtenářského vkusu nebo požadavků knižního trhu autorovu výlučnou poetiku nijak zásadně neovlivnily: spojuje se v nich až do alegorie stylizovaný obraz světa se zcela věrohodnými evokacemi výjevů ze soukromého života. Jeho čtyři romány se navzájem podobají typem ústřední postavy: *Novi* (*Nové lázně*, 1992; původně samizdatově pod názvem *Novi*, 1980), doktor Jindřich Černík (*Ego*, 1997), inženýr Sírius Demek (*Spas*) či postavy adeptů (*Adepti*, 2009) se v zásadním nedorozumění střetávají s ostatním světem. Okolí jimi pohrdá, zatímco oni sami svou osobnost vztahují k vznešenému cíli. Třebaže ne prvoplánově, i Matouškovy romány odrážejí společenskou realitu, v níž vznikaly.

Román *Spas* není členěn do kapitol, nezachovává chronologii ve vyprávění, mění vypravěčskou perspektivu, a dokonce i jména postav. Otevírají a uzavírají ho davoové scény, v nichž se shromáždí většina postav. V úvodu společnost sleduje přilet dravého ptáka, jímž, jak se ukáže, je inženýr Sírius Demek, protagonista románu. V závěrečné scéně se pak tato společnost sejde znovu při společném fotografování, po němž následuje Síriusův odlet do blíže nespecifikovaného místa Myriády. Tímto rámcem je vymezen hrdinův pobyt ve světě charakterizovaném jako „*modrý chuchvalec špíny*“, který zahrnuje v první řadě město zvané Skládačka a prostor kamenité pouště Slzavé údolí (dále se v románu zmiňují například pravděpodobně mimozemské Myriády a jakási luxusní turistická destinace s názvem Rovníková Guma). Sírius je v tomto světě cizincem a má tu plnit blíže neurčený misijní úkol.

I přes stylizaci s prvky fantastického žánru není těžké rozpoznávat v textu odkazy na reálný svět: město Skládačka má pražské rysy a scéna, v níž Sírius navštíví chrám Svaté Rodiny či hrobku svatě Eulálie, jasně vychází z reálií Barcelony. Také režim panující ve Skládačce a označovaný jako chiliasmus velmi připomíná soudobou konzumní společnost. I přes autorův proklamovaný nesouhlas s takovouto interpretací vyznívá řada pasáží poměrně jednoznačně jako přímočaře jízlivé dobové

narážky: „*Samozřejmě mám zájem slušně uživit rodinu, ale láká mě dělat taky něco netradičního. Například Černouškova netradiční advokátní kancelář v tramvaji. Mám v plánu všude dát inzeráty. Preferujete netradiční prostředí k poobědvání se svými obchodními partnery?*“ (32)

Také Síriusova mise probíhá přes veškerou nadsázku jako pozemský lidský život. V díle se tak prolíná realistická i stylizovaná, nadsazená stránka. Text je do značné míry sledem realisticky popsaných situací, v nichž se evokují různé společenské rituály (např. abiturientský večírek absolventů zvláštní školy nebo zahradní párty) a četné Síriusovy soukromé rozhovory. Takto realistické líčení scén přerušují textové pasáže s chaoticky se překrývajícími motivy, v nichž se ztrácejí dějové souvislosti, nebo scény s motivy vyložené fantastickými, jako například zjevování literárně činného ducha. Čtenář tak může být pohlčován iluzí tradičně evokované milostné či manželské scény, dojmat se a pak náhle groteskní hyperbolou „vystřízlivět“, případně úplně ztratit pocit dějové kontinuity. Antiiluzivnost tu přechází v iluzi a naopak.

I když jednotlivé situace nejsou řazeny úplně chronologicky, dají se výjevy poskládat alespoň do přibližné příběhové stavby. Základ děje, ale také podstatu Síriusovy mise mezi lidmi vytváří jeho vztah k několika ženám a také k jeho dětem. Sírius trpí ve svém manželství se smyslnou Lálalou, vystupující současně pod jmény Buldozer za štěstím a N.O.V.D. (Největší Otrokář Všech Dob). S ní má dvanáct dcer (zvaných Debilky) a také syna Mima (označovaného jindy jako Pavučinka), který má v románu zvláště důležité postavení. Proti povrchnosti ostatních Sírius právě v Mimovi vidí zvláště citlivou bytost, svého bližence. Křehce působící chlapec stále urputně vyrábějící dárky pro druhé je nadějí na zdárný výsledek mise. Příběh inženýrova manželství s Lálalou pokračuje jejím odchodem za milenci a nakonec její smrtí. Pohřeb však spíše než okamžik rozloučení představuje obřad jakéhosi přechodu mezi božské bytosti. Podobně neúspěšně končí i Síriusovy paralelně probíhající vztahy: s Pohunkou da Vinci a Li Ju (Jupiterovou), nazývanou též Černovláska. Druhý z nich, byť viděn Síriem jako kultivovanější a citově vznešenější, nakonec naplní pouze Černovlásčinu úpornou touhu po dítěti.

Síriusova porážka v očích všech tří žen znamená též krach jeho představy o misi: Lájala jako kdyby svou posmrtnou uctívaností odsunula Síriuse Demka i s jeho misio-nářským posláním na vedlejší kolej. Li mu předvádí okázalé sebevědomí získané narozením dcery a Pohunka pohrdne Síriusem po návratu z Rovníkové Gumy. Sírius, jednoznačně společenský outsider, chudý idealista, proto konzultuje svoje vztahy s čarodějnici Dámalou a sociální pracovnící Galaxií. Oproti dominantním ženským postavám hrají mužské postavy v románu poměrně marginální úlohu a podobně jako v případě Síriuse jde většinou o neprakticky působící blouznivce.

Vypravěčská perspektiva románu je těkavá: konfrontuje pohled autorského vypravěče se Síriusovým, přechází ale také na další postavy, tlumočí pak obecné mínění, a dokonce hodnotí Síriusovu dobu i optikou budoucnosti. Střídání úhlu

vypravěčského pohledu je jen záznamem Síriusovy snahy o vcítění se do druhých, což tvoří podstatu jeho mise (jestliže například postavy mění svá jména, vyplývá to pouze ze Síriusova hodnocení). Jeho přístup ke světu kolem něj se však v průběhu textu proměňuje. Místy je vtahován do kritických situací, jako v případě, kdy náhle začne žárlit na Lálalu, kterou se předtím naopak cítil být znásilňován, jindy zase získává nad děním kolem sebe nadhled. Už stylizací jeho příchodu, či vlastně příletu, je mu dán nadpozemský úhel pohledu.

Model Skládačky, literární dílo ducha a především osobní vztahy jsou jedny z cest, kterými přes svou občasně připomínanou mimozemskost proniká Sírius do lidského světa. Jeho schopnost prožívat u lidí vše, včetně obsahu střev, jej k ostatním více připoutává. „*Krásna a ošklivost mu pouze připadaly záhadné ve své neoddělitelnosti [...] lidé byli krásní a hlubocí ve své pestrosti a rozmanitosti. Přitahovali ho a marně se divil, proč i ti nejuctívavější, nejvzdělanější a nejkrásnější jsou kvůli své existenci nuceni zapáchat.*“ (12) Pro Síriusovo vnímání člověka je přirozené časté tematizování tělesnosti. Řada vedlejších postav je charakterizována fyzickým či kosmetickým handicapem (např. amputovaná noha nebo chybějící zuby). I peripetie tak často opěvovaného vztahu k Černovlásce jsou doplněny o motiv klystýru.

Spas je možné číst také jako velký společenský román. Chiliasmus, který ve Skládačce vládne, vystihuje jakýsi definitivní stav společnosti, kde už se nepředpokládá výrazná změna. Veřejnost žije nepoliticky, místo politiky se naopak veřejným stalo soukromí jednotlivců. I proto se román znovu a znovu zastavuje u dlouhých rozhovorů inženýra s Lálalou nebo s Li Ju. Podobně jako v žánru tzv. vztahových seriálů i zde se nekonečně a s mnohými výčitkami řeší vzájemný vztah, aniž se zúčastnění doberou něčeho jiného než prohlubujícího se vzájemného odcizení.

Jestliže v chiliasmu neexistuje zájem o politické, zdá se, že nezmizel zájem o vše duchovní a nadpozemské. Jako jména postav tu slouží astronomické, mytologické či duchovní pojmy, někdy zkomolené: Jásonová, Dalajmála, Katolina, Nova, Vedová, Sírius. Avšak zkomolenost jmen jako by naznačovala i překroucení duchovní tradice. V konzumní společnosti se spirituální výrazy používají bez posvátné úcty a upadly do profánního. Produkty zábavního průmyslu vytvářejí chiliasmu jeho vlastní mytologii: „*Ale teprve v chiliasmu se svalovec ducha Astrid Líc rozhodl spustit do pekla, aby zničil desetimetrový Čip Zla, a svalnatá superzlatovláska Madona řekla: Brouku, dlouho jsem byla jenom kotě, dnes čip zničím sama.*“ (377)

Sírius naopak často užasne nad běžnými slovy, v nichž vidí nečekanou hloubku. Duchovní inspirací je mu i citát z písničky Jaromíra Nohavici či fotbal a mnohé všední úkony se stávají v jeho očích přelomovými činy. Hranice mezi posvátným a profánním je tak neustále narušována a zpochybňována: běžná procházka ulicí může být povýšena v duchovní pouť, názorně popsána scéna Mimova zvracení se v Síriusových očích mění málem v akt osobní iniciace: „*Nebýt otcovy dlaně, snad by se rozlétl na všechny strany. Takže v Mramorové vile vlastně probíhal sváteční para-*

doxním způsobem sváteční zážitků. Vždyť ač byl zvracející Mim velice daleko, zároveň se octl právě proto Síruiovi nejbliž [...]. Křišťálová voda již spláchla vše barevné kamsi mimo bíle vykachličkovaný svět, ale misionáře nadále tlačí v žaludku sýr a kvůli jakési setrvačnosti mu na sítnici stále zůstávají červené cákance. Má pocit, že je to odpověď na otázku po pravé podstatě lidského nitra.“ (506)

Zároveň však mohou být okamžiky obdivu a fascinace ironizovány a ztrapňovány. Vypravěčský výsměch zasahuje celé spektrum společenských rituálů včetně těch všeobecně nejuznávanějších, v nichž všichni přijímají své role – s výjimkou Síruiuse Demka, jenž má svou roli misionáře, která je ostatními spíše trpěna. I ta však může být pouhou image, kterou si Síruius hlídá a vylepšuje. Postavy v románu někdy ustrnou do podoby nehybného výjevu na obraze. Kdosi, možná přímo sám Demek, vlastně podobu světa aranžuje, aby ji přizpůsobil své představě. Mimozemská vypravěčská perspektiva dělá z předváděných rodinných a společenských výjevů téměř barokně pojaté divadlo světa, v němž jsou věci člověka v závěru relativizovány. Jméno své poslední milenky Sylvie komolí Demek na Síruii, jako kdyby tím naznačoval novou naději na sblížení. Román nicméně končí konstatováním, „že se dosud nikomu nepodařilo splynout s druhým“ (684).

V kontextu současné české tvorby je Matouškův román s něčím těžko srovnatelný. Spojuje starší literární žánry (alegorii) se sci-fi, fantasy a soudobou mainstreamovou kulturou. Prvky tajemna a fantastiky mohou vybízet ke srovnávání Matouškovy tvorby s prózami generačního vrstevníka Michala Ajvaze, který ovšem více tíhne k tradičně vyprávěnému příběhu s tajemstvím. Absurdní nadsázka některých situací může připomenout surrealistickou groteskní prózu například Pavla Řezníčka, hra s názvy a jmény postav zase některá díla Ladislava Fukse. Především však *Spas* vychází z linie modernistického románu. Pravděpodobně doložitelné jsou ve *Spasovi* proustovské inspirace. Podobně jako v Joyceově *Odyseovi* (1922) se i tady střídá vypravěčské hledisko, odkazuje se, byť ve zkomolené podobě, do nejrůznějších částí kulturního kontextu a propojuje se každodenní lidská existence se vznešeností mytologie. Svým širokým záběrem zcela konkrétních dobových a společenských motivů je *Spas* ale také výjimečným, třeba i nezamýšleným, téměř encyklopedickým záznamem společenského stavu, podobně jako například Musilův *Muž bez vlastností* (1930, 1943).

Ukázka

Možná to v zrcadle slušelo Černovlásce ještě víc než ve skutečnosti. Zejména k tomu přispěl kontrast se Síruiusovou bledou průhlednou tváří. Když se chtěl do zrcadla usmát, jeho zuby, vrásky a žíly jej doslova vyděsily. Naopak úsměv Li patří k tomu nejkrásnějšímu a nejlaskavějšímu s čím se lze ve skládačce setkat. Rty se jí při něm pokaždé zachytí o řezáky a ona se přesto Síruiusa ptá, co na ní vidí. – Prohlížíš si mě jako šílenec. Ovšem důležitější než láskyplné pohledy jsou opravdové city a skryté myšlenky. Na ně především by se měl každý správný misionář zaměřit,

zejména když žena, která s ním čeká dítě, volá skoro každou hodinu z porodnice a pláče, že se už nemůže dočkat, až se mu s Liankou pochlubí [...]. Byli jedno tělo. Ve smluvenou dobu přijel autobusem do porodnice. Zatímco čekal na chodbičce, chór těhotných žen se mu postaral o nevšední zážitek. Spočíval v jediné, avšak v neustále se opakující scéně, kdy na každé nové miminko, které sestřička nesla do výdejny, budoucí maminky udělaly s roztomilostí náhodně zkamarádělých holčiček vždy stejně nadšené dlouhé jééé. Erární nemocniční úbory ovšem zbavily mohutná těla sboristek nejen půvabu, ale především individuality, což mělo velký podíl na proměně oné zábavy pro ukrácení dlouhé chvíle v jakýsi prolog k alegorickému dramatu o pozemském údělu věčného opakování. A Li stále nešla. Až teprve když se Síriusa kdosi zeptal, co si přeje, konečně se vzápětí též Jupiterova vnučka dočkala svého jééé.

(538)

Vydání

Spas, Triáda, Praha 2001.

Ceny

Cena Revolver Revue, 2002.

Reflexe

Matoušek jakoby po svém románu *Ego* chtěl sestoupit ještě hlouběji do lidského nitra, do prosti jedinečné lidské existence, nikoli ovšem psychologickým popisem člověka zevnitř, ale zcela naopak, zachycením jevů co možná nejbánálnějších, nejvnějšnějších a nejnecotnějších, lidskému „já“ cizích někdy až k nesnesení, mezi nimiž ovšem toto „já“ musí žít, jimi obklopeno, utvářeno, trýzněno.

Jan Šulc: „*Ivan Matoušek mi o svém novém románu...*“;
Revolver Revue 1999, č. 40, s. 99.

Naskýtá se otázka, proč se snažit zachycovat vše. Vždyť jak autor v této mnohosti osvětluje svůj postoj ke světu? Neztrácí cosi základního, co by se měl pokusit vyjmout z toku událostí? Takový způsob tvorby se ale zdá být pro Matouška nepřijatelný. Kdo je totiž oprávněn a vůbec schopen vybrat z nekonečného toku myšlenek ty podstatnější? Zde jsme u jádra postmoderních konceptů, které v našich výchovu a společnosti pečlivě uspořádaných mozkových přihrádkách způsobují chaos. Podrývají konvenční způsoby uvažování s bezpečně předvídatelnými a aplikovatelnými výsledky. Proto jsou zneklidňující. A proto tak působí i *Spas*. Člověk si nemůže být jist, k čemu v sobě se jím přečte.

Michal Schindler: „Na spasení není nikdy (dost) pozdě“, *Tvar* 2002, č. 6, s. 2.

Na jednom místě svého románu spisovatel poznamenává, že v chiliastické literatuře je neustále přítomna nějaká potopa. Proto není divu, že také svět *Spasu* je světem po potopě či při potopě, světem reflektovaným v okamžiku, kdy již kdeco navenek pozbylo sebemenšího smyslu, kdy se

všechny člověčí příběhy rozplývají a zároveň slévají do všezaplavujícího a jen stěží proniknutelného amalgámu, rozlévajícího se po celém myslitelném horizontu lidstva – a samozřejmě se přelévají také až za něj, až někam do magie zázrcadlí našeho myšlení a vnímání. Takové splývání nebo splynutí ale vyústívá v totální rozpad identity subjektu; té už nemohou přijít na pomoc žádné astrální mocnosti, žádné tantrické síly, v tomto románovém egregoru jediná jistota, která je jeho postavám a jeho čtenářům zachována, spočívá „*nanejvýš snad někde ve tmě*“. Leč takové dění v temnotách bez horizontu osvětlení možná představuje též Matouškův titánský pokus o tvar románového nekonečna, smířeného i se svou konečností. Třeba proto v něm mytického významu nabývá dokonce i velice prostinké konstatování, že „*vlastně je nesnadné říci, co se kdy doopravdy stalo*.“

Vladimír Novotný: „Románové nekonečno nebo román potopa (o potopě)?“

Tvar 2002, č. 6, s. 3.

V tom je Matoušek mistrem: v odhalování trapnosti nadnesených společenských gest, přepjatých výroků, uměle pěstovaných, komicky a zoufale na život roubovaných afektů. Při vší britkosti své ironie, udávající románu základní tón, je však schopen soucitného vhledu; připouští totiž, že za nejapnostmi lidského hemžení a halasu tkví i zranitelná snaha „udržet krok“ s vlastním vnitřním zmatkem, tápavé úsilí přimknout se k nějaké „pravdě“, životnímu vzorci, modelu hmatatelnému v prázdnu.

Jan Štolba: „Alespoň nám zůstalo ještě nějaké bílé místo“, *Host* 2002, č. 4, s. 9.

V knihách Ivana Matouška se lze potkat i s jinými autory. Jejich stín vystoupí zpoza rohu většinou naprosto v neočekávané chvíli, bez předešlého upozornění, že se tak stane. Důvod užití motivu evokujícího jiného autora či jiné dílo je naprosto zřetelný, čitelný snad jen pro Matouška samotného. O to víc jsou tato místa nepostradatelná pro čtenáře. Mohou totiž sloužit jako oddechová plošinka [...]. Už už se zdá, že je čtenář ztracen, že se mu autor vzdaluje, že nezbývá nic jiného než to vzdát. A vtom se objeví něco, co v něm probudí radost. Tohle přede znám, to už jsem někde četl... Kouskem svého charakteru je Sírius Demek (hrdina románu *Spas*) Swannovým příbuzným. Jako by se i on nevědomě rozhodl pro milostné utrpení, jako by mu přinášelo uspokojení právě jen, je-li v lásce nešťastný.

Zuzana Fialová: „Přímo dýkou do srdce (Nad romány Ivana Matouška)“,

Souvislosti 2002, č. 2, s. 132.

Slovo autora

Něco nejde vymyslet, a něco kvůli tomu mohlo či muselo být vymyšleno. Něco bylo strašně inspirativní, naléhavé, aspoň pro mě, někdo jiný by si všiml třeba něčeho jiného. Inspirovalo mě to k nadsázkám utopiím. *Spas* není nějaká společenská kritika, je to vytváření určitého imaginativního, mytického světa. Avšak i ty velmi konkrétní scénky ze života mi dalo dost práce popsat, asi jako malíři, který hledá konkrétní tahy, aby znázornil podobu jednoznačného detailu. Ten existuje v tvarech, zvucích, vůních, a já chci, aby se totéž rekonstruovalo jen

pomocí slov. To je samozřejmě takový ideální cíl, kterého lze dosáhnout jen částečně, nicméně se velmi snažím tomuto ideálnímu stavu přiblížit, má to pro mě jistý, až obsedantní půvab. Když už se nějaká scéna stala, zaujala mě, tak ať žije dál, jiným životem navěky. No vážně. Ale mnohem pracnější je pro mě celek, udržet stovky stránek pohromadě. To se s pilováním jednotlivých vět nedá srovnat. [...] Pro mě, či lépe pro celkovou stavbu románu bylo podstatné prohlubování jednotlivých motivů. Z komorních scén vznikají masové. Doufám, že je ve *Spasu* určitá gradace, něco analogického hudebnímu nasazení, které upozorní vnímavého posluchače Wagnerových oper, že se po pěti hodinách blíží konec. Motivy se sice v ději opakují, ale nabízejí se do nich stále absurdnější průhledy. Jestliže na začátku někdo zabloudil ve městě, na konci se už ono bloudění odehrává ve vesmíru. Nebo alespoň komorní rodinný problém se stává všelidským.

„Udělat všemu pomníčky“ (rozhovor vedla Božena Správcová),
Tvar 2002, č. 17 s. 1, 4–5.

Bibliografie ohlasů

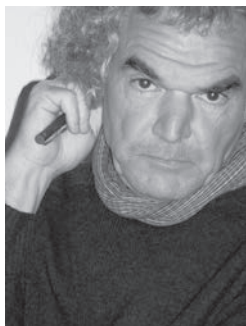
STUDIE: Z. Fialová, *Souvislosti* 2002, č. 2, s. 129–137.

RECENZE: J. Šulc, *Revolver Revue* 1999, č. 40, M. Schindler, *Tvar* 2002, č. 6; V. Novotný, *Tvar* 2002, č. 6; J. Štolba, *Host* 2002, č. 4; A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2002, č. 2; P. Kotrla, *Týdeník Rozhlas* 2002, č. 16; M. Vajchr, *Kritická příloha Revolver Revue* 2003, č. 25.

Libor Magdoň

PATRIK OUŘEDNÍK: EUROPEANA

(2001)



Překladatel, esejista, básník a prozaik Patrik Ouředník (* 1957) patří mezi české autory tvořící a publikující v zahraničí. Od roku 1984 žije ve Francii a podstatnou část jeho literární činnosti tvoří esejistika a překlady jazykově a stylisticky náročných děl z francouzštiny do češtiny (Alfred Jarry, Boris Vian, Samuel Beckett) a naopak (Vladimír Holan, Ivan Wernisch, Jan Skácel, Miroslav Holub, Vladislav Vančura). Zájem o jazyk, především pak jazyk hovorový a argotický, se projevuje i v Ouředníkově svérázné tvorbě lexikografické. Je autorem dvou publikací slovníkového typu, které mapují „nekonvenční“ podoby českého jazyka, především jeho nespisovných okrajových variet a frazeologie: *Šmírbuch jazyka českého. Slovník nekonvenční češtiny* (ve Francii 1988, české vydání 1992, rozšířené 2005) a *Aniž jest co nového pod sluncem. Slovník biblismů a parabiblismů* (1994).

Jeho autorská tvorba se vedle poezie a literatury pro děti zaměřuje na velmi specifický typ textů na pomezí eseje a fiktivních memoárů, v jejichž centru stojí konkrétní etapy dějin, proměny společnosti, kultury, duchovního poznání i reflexí lidské identity. Postupy koláže a asambláže faktů, vzpomínek a ideologických frází nalezneme především ve dvou knihách: *Rok čtyřiaadvacet. Progymnasma 1965–1989* (1995) a *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku* (2001, doplněné vydání 2006), které na předchozí text v mnohém navazují (problematika paměti, skládání dějin z odlišných perspektiv, uchopení určitého historického období na základě nesourodých fragmentů faktů a svědectví). Zájem o jazyk, paměť a konkrétní dějinnou etapu charakterizuje i další jeho díla: kniha o emancipování evropské komunity na amerického kontinentu *Příhodná chvíle, 1855* (2006) a „komunikační“ anti-detektivce *Ad Acta* (2006).

Podtitul *Stručné dějiny dvacátého věku* vymezuje *Europeanám* časový a tematický rámec, přičemž vytváří dojem sevřeného kompendia, v němž se rekapituluje klíčové události hektického období přechodu mezi modernou, postmodernou a informačním věkem. Text na pomezí beletrie, memoárů a eseje však právě takové lineárně-kauzální snahy o uchopení a racionalizaci dějin úmyslně podkopává. Osciluje mezi subjektivismem probuzeným modernou a postmoderními koncepcemi myšlení o historii: tematizuje umělou konstruovanost dějin a jejich druhotné osvojení („[...] v nových zemích, které ještě neměly dějiny“, 28; „Ale hodně lidí tu teorii [o konci dějin] neznalo

a *dál dělali dějiny*“, 94) a pohrává si s pojetím dějin, které spíše než zřetelný smysl a logiku evokují „*nepřetržitý a beztvary pohyb, který nic nevyjadřuje*“ (88). Text sám o sobě nepřináší sevřenou koncepci dějin dvacátého století a jejich nový kanonický výklad, ale funguje jako ironický komentář k pokusům uchopit jeho klíčová témata: čas, paměť či identitu. Uspořádání textu je sice silně nelineární a nechronologické, nicméně síť dějinných fragmentů, kterou vytváří, je navzdory prvotnímu dojmu překotnosti, neuspořádanosti a nahodilosti pečlivě strukturovaná a provázaná – a to jak na rovině tematické, tak na rovině ideové.

Proud vyprávění *European* se volně pohybuje mezi makrosvěty a mikrosvěty, mezi statistikou a rekapitulací velkých dějin a mezi historickou anekdotou a malým světem jednotlivce. Plynulým přechodem mezi nimi často dosahuje humorného efektu, který jako by volně čerpal z tradice středověkého karnevalu a naruby převráceného řádu (Oufedník sám překládá z francouzštiny i knihy velkého renesančního pokračovatele této „lidové“ tradice Françoise Rabelaise). Vedle sebe se tak ocitají klíčové dějinné milníky a paradoxní profánní detaily: například arcivévoda Ferdinand jede před atentátem „*na radnici, kde už měl starosta přichystaný projev a chlebičky*“ (52), vznik státu Izrael charakterizují hesla budující identitu národa – izraelské „*NAŠE UTRPENÍ NEBYLO MARNÉ*“ a reklamní slogan prodávající zájezdy do této země „*VYUŽIJTE ZLEVNĚNÝCH CEN*“ a podobně.

Zásadní tematické fragmenty vytvářejí uvnitř proudu vyprávění promyšlenou síť, body, k nimž se vypravěč opakovaně vrací a znovu se z nich prostřednictvím asociací i zdánlivě nesouvislých zlomků vydává na další rozbíhavou pouť bludištěm dvacátého věku. V koláži *European* se neopakují jen tematické celky, ale i klíčové události, sloužící jako uzlové body vyprávění. Jde především o obě světové války, komunismus a fašismus i další milníky, které vyznačují výrazné historické zlomy (sexuální revoluce let šedesátých, představy o konci dějin, konec milénia). Konstantním prvkem je také konfrontace původních revolučních ideálů (osvobození člověka, život v blahobytu) s jejich praktickými aplikacemi, které vyústily v pravý opak. Text zároveň zachycuje represivní tendence, které prostupují evropskými společnostmi bez ohledu na panující ideologie a režim (eugenika, sociální inženýrství, xenofobie apod.)

Vypravěčská metoda textu vychází z fragmentarizace dění a stírání tradičních hierarchických a ideologických hodnot. Odosobněný vypravěč využívá zvolené období jako herní pole, kterým se může volně pohybovat. Jeho perspektiva je výrazně heterogenní – charakterizuje ji obsedantní záliba v řeči statistik, dětská hltavost a naivita, pro niž věci existují nikoli v rozporu, ale v prosté souřadnosti (bez ohledu na svoji povahu), lidová výmluvnost blízka jisté formě dějinného „pábení“, které spojuje v kauzální celky věci zdánlivě naprosto nesouvisející, často si dokonce odporující: „*A někteří křesťané říkali, že ve skutečnosti je stejně už rok 2004, protože Ježíš se narodil o čtyři roky dřív, než se traduje. A podle židovského kalendáře byl už rok 5760 a podle muslimského kalendáře byl teprve rok 1419, a také podle juliánského*

kalendáře bylo míň než podle gregoriánského, a proto také v roce 1917 vypukla Říjnová revoluce až v listopadu. A buddhistům to bylo fuk, protože podle buddhistického kalendáře byl rok 2542 buddhashakarajánské éry a buddhisté byli spíš zvědaví, čím se stanou v příštím životě, žábou, kočkodanem atp.“ (14)

Ouředníkův vypravěč ignoruje zažitě hodnotové a ideologické rámce a při pohybu dějinami rezignuje na dialektiku vysokého a nízkého, posvátného a profánního, tragického a komického. Pro jeho perspektivu je charakteristická práce s malířskými technikami, které byly vyvinuty právě ve dvacátém století a reflektují rozbití celistvosti světa a poetiku fragmentu. Především je to metoda koláže (a jí příbuzné techniky), tedy práce s útržky celků a jejich uspořádání v novém rámci, v němž se vytváří nečekaná spojení, přehlížené souvislosti a v případě *European* i tematické posloupnosti, které na základě jednotlivých „útržků“ vytvářejí koherentní vyprávění napříč časem a prostorem. Textem výrazně rezonují motivy národní identity, xenofobie, regulace společnosti, společenských věd, sexuality, religiozity, duchovního úsilí dát světu smysl a řád.

Perspektiva vypravěče, pro nějž neexistují žádné závazné hierarchie, nachází vedle koláže oporu i v příbuzné metodě připomínající asambláž. Pokud koláž znamená v případě *European* „horizontální“ pohyb časem a prostorem dějin, asambláž spočívá ve „vertikálním“ nanášení různých vrstev probíraného jevu (často obousměrný přechod mezi obecným a konkrétním): „*Lovci říkali, že loví zvířata, aby hájili tradice, že tradice se ztrácejí a v moderním světě že jsou tradice důležité. A rok co rok nějaký lovec zabil místo kance omylem jiného lovce a ostatní se složili a koupili vdově novou pračku nebo něco podobného, co mohlo být užitečné v domácnosti.*“ (57)

Charakteristické užití asambláže spočívá v zužování vypravěčské perspektivy, přechodu z roviny objektivních, často až cynicky chladných statistik (přepočet mrtvých vojáků na kilometry, přepočet kapacity koncentračních „stájí“ z vězňů na koně apod.) do roviny nedokonalé perspektivy individua, která strohý svět informací mění v burlesku. Například pasáž rekapitulující vynálezy ničivých válečných zbraní za první světové války se náhle vychyluje k následující drobné historce: „*A když senegalští střelci viděli poprvé letadlo, mysleli si, že to je ochočený pták, a jeden senegalský voják vyřezával z mrtvých koní kusy masa a házel je co nejdál od sebe, aby letadla odlákal.*“ (8)

Třetí z výrazných vypravěčských technik Ouředníkovra textu připomíná kolářovskou roláž, tedy v tomto případě rozdělení dvou různých událostí na větným celkem vyhraničené útržky a jejich střídavé „vlepování“ do textu. I zde se ocitají v konfrontační blízkosti události vzdálené prostorem a časem a vytváří jednak nečekanou souvislost, zároveň i dojem hektického střídání různých rovin a jevů, spjatých s věkem rozšířených informačních technologií a stále rozšířenějším fenoménem „multitaskingu“ (provádění několika úloh současně). Čtenář tak může být souběžně konfrontován s výrobou německých řízených střel *Vergeltungswaffe* a dějinami americké kosmonautiky, jehovismem a sarajevským atentátem či roláží bolševické a irské revoluce. Jedním ze základních syntaktických prostředků textu je proto sou-

řadnost. Spojka „a“ spojuje nejen odlišné časoprostory, ale i zdánlivě neslučitelné ideologie, postoje a hodnoty. Umožňuje svobodný pohyb tříští událostí, smazávání jejich tradičního hodnocení a vytváření nových návazností, které jsou implicitně parodií nejrůznějších přežitých i přežívajících stereotypů.

Ke svěbytnosti Ouředníkovy dějinné persifláže zásadní měrou přispívá i jeho práce se stylistickými prostředky. *Europeana* mají formu překotného výkladu vypravěče, který je přitahován ke klíčovému událostem, ale nedokáže u nich setrvat a nechává se unášet stále novými asociacemi a oslími můstky. Jeho styl osciluje mezi odborností (používání termínů, přesné parafráze různých vědeckých teorií, nezúčastněný sběr faktů a statistik) a neumělým výkladem, který nečekaně přechází do obecné češtiny a je prokládán infantilními či archaickými výrazy. Často je takto docilováno ironického kontrastu: „*A lingvisté říkali, že komunikace je jenom otázka způsobu dekonstrukce a že dekonstruovat se dá různým způsobem. A staří lidé říkali, že s tou komunikací je to špatenka, protože lidé se už neumějí podívat jeden druhému do očí a odvracejí pohled, jakmile se střetne s pohledem jiného, a že se dnes lidé dívají do očí už jenom slepcům*“ (50), „... *děla střílela padáčkem deset nebo dvanáct kilometrů daleko*“ (8). Pasáže nesené odborným a terminologickým výkladem přecházejí do fraškovitých dedukcí, přesné parafráze se střídají se zdánlivě neobratnými a zkratkovitými opisy, které nicméně pod maskou radikální vulgarizace odkrývají nejistotu a vágnost nejrůznějších výkladů světa: „*O dětské sexualitě se ve dvacátém století hodně mluvilo, i když se přišlo na to, že malé holčičky by chtěly mít dítě od svého tatínka, a to dítě že je vlastně náhrada penisu, protože holčičky by chtěly mít také penis, a panenka že je jako dítě od tatínka a penis zároveň.*“ (39)

Dojem fraškovitosti umocňují parafrázující a shrnující marginálie umístěné po straně textu, které mají v naučné literatuře usnadnit orientaci. V *Europeanách* však vedle toho fungují především jako součást podvrtné persifláže, která tezovitostí a vytrhováním z kontextu radikalizuje některé formulace textu ad absurdum: „*Příroda je úchylná*“, „*Člověk je vlastně opice*“, „*Zvrácené praktiky žen*“ nebo „*Panenky s ptáčkem*“. Skrze ně se připomíná zkratkovitost a útočnost jazyka propagandistických hesel a ideové stereotypy, které prostupují dvacátým stoletím jako jeho leitmotivy.

Frekventovaným prostředkem používaným ve vyprávění je výčet (enumerace), v němž se nejvýrazněji projevuje metodické rozrušování časových, prostorových, hodnotových i ideologických hranic výkladu: „*A vymýšlela se nová slova a sousloví k označení nových vynálezů a vědeckých objevů a nových společenských jevů a teorií, TEORIE RELATIVITY a ČERNÁ DÍRA a PSYCHOANALÝZA a TELEVIZE a JUGOSLÁVIE a ZLOČIN PROTI LIDSKOSTI a RÁDIO a MODEM a DADAISMUS a SOCIOGENETIKA a POSTMODERNISMUS a GENOCIDA a BIOETIKA a EUGENIKA a KUBISMUS a EXO-BIOLOGIE a ATOMOVÁ DEZINTEGRACE a MEZILIDSKÉ VZTAHY atd.*“ (87–88) Smysl těchto enumerací, které ve zdánlivě informačně přesycených pasážích docilují dojmu groteskní prázdnoty, změti a nahodilosti, by se dal shrnout jednou z otázek explicitně

přítomných v Ouředníkově textu: „...zda nepřítomnost významu v informaci nesouvisí s absencí smyslu v dějinách.“ (91) *Europeana* se mimo jiné vypořádávají s jedním z velkých mytických příběhů dvacátého století – cesty od celistvého a harmonického celku „zlaté doby“ přes dezintegrační vize „nového světa“ (fašismus, komunismus) až k „post-moderní skepsi“, která odmítá ideu celistvosti, a informačnímu věku, v němž každé dítě ví to, co kdysi věděl jen odborník, ale leckterý odborník neví to, co kdysi vědělo každé malé dítě.

Neuchopitelný subjekt vypravěče a jeho proměnlivá perspektiva i stylistický přístup k tématu však znemožňují identifikovat v *Europeanách* jediný vyhraněný postoj k materii dějin, jejich proměnám a duchovním reflexím. Ačkoli text mnoha svými prostředky celistvost událostí na první pohled radikálně dekonstruuje, paradoxně se k ní skrze následné řazení a volné tematické i formální propojení fragmentů opět vrací, když v tříšti dějin nachází přetrvávající souvislosti, univerzální otázky i pevnou strukturu, která z domnělého chaosu příběhů a perspektiv dělá de facto ucelený výkladový rámec. Celistvost *European* nespočívá v tom, že by přinášela jeden souvislý a ideologicky sevřený příběh dvacátého století, ale v jeho ironickém skládání z diskontinuity různých verzí. *Europeana* představují dějiny podmaněné dynamikou řeči.

V české literatuře lze *Europeana* přiřadit do tradice persiflází, jež nabourávají zažitě hierarchie a skrze profánní historiky odhalují chatrnost vznešených ideologických frází, zároveň si zakládají na tvárném a všemocném proudu individuální řeči (např. Švejk Jaroslava Haška, strýc Pepin Bohumila Hrabala především z povídkových souborů *Utrpení starého Werthera*, respektive *Taneční hodiny pro starší a pokročilé, 1949*, resp. *1964*). Poměrně blízko mají *Europeana* z hlediska tématu paměti a identity, paralelních historických událostí, proměnlivé časoprostorové optice a kontrastu tragických makrosvětů a tragikomických mikrosvětů k próze *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966) Josefa Jedličky. Mezi formální vlivy nutno zařadit především experimentální výtvarnou tvorbu Jiřího Koláře. Z literatury světové pak kořeny *European* možno spatřovat v tradici středověkého humoru a renesančních burlesek (François Rabelais), stejně jako v insitním encyklopedismu a „frašce poznání“ všech tajemství světa tak, jak je nastínil v nedokončené satíře *Bouvard a Pécuchet* (1881) Gustave Flaubert.

Ukázka

Ženy hrály za první světové války významnou úlohu, protože hodně mužů bojovalo na frontách a ženy za ně musely pracovat v továrnách a veřejné dopravě apod. Za první světové války vznikla také válečná propaganda, protože válka byla všude, i v zázemí, a aby co nejrychleji skončila, museli být lidé schopní obětí a přijímat je s odhodláním. A vymýšlely se plakáty, které se obracely na civilní obyvatelstvo. A rakouské ženy na plakátech říkaly WIR HALTEN DURCH! a britské ženy na plakátech říkaly WOMEN OF BRITAIN SAY – GO! a maďarské ženy na plakátech říkaly HA MAJD EGYSZER MINDNYAJAN VISSZAJOENNEK! a italské ženy na plakátech říkaly SEMPRE AVANTI! a francouzské ženy na plakátech říkaly ILS SONT BRAVES, NOS GARS!

a americké ženy na plakátech volaly GEE! I WISH I WERE A MAN! I'D JOIN THE NAVY! A všechno znamenalo Nedáme se, kupředu, jednou se nám vrátí, stále vpřed, naši chlapi mají pro strach uděláno, já, kdybych tak byla muž, hned bych se dala k námořnictvu. Brzo se na plakátech začaly objevovat také děti a na jednom anglickém plakátu bylo namalované vejce, ze kterého vylézalo batole s puškou a bajonetem a ptalo se JE TU JEŠTĚ NĚJAKÝ FRIC? A na ministerstvech osvěty přemýšleli, jak nejlépe přispět ke konečnému vítězství. A Němci říkali, že Francouzi jedí žáby a Rusové malé děti, a Francouzi říkali, že Němci jedí malé děti a dršťky.

(17–18)

Vydání

Europeana, Paseka, Praha – Litomyšl, 2001; 2., rozšířené vydání, Paseka, Praha – Litomyšl, 2006; 3. vydání, Volvox Globator, Praha, 2012.

Adaptace

2011 *Europeana*, inscenace, Národní divadlo Brno, režie Jan Mikulášek, prem. 9. 6. 2011.

Překlady

Bulharsky (2003): *Europeana. Kratka istorija na XX vek*, přel. Jordanka Trifonova, Faakel, Sofia.
Maďarsky (2003, 2006): *Europeana. A huszadik század rövid története*, přel. László Gábor Kovács, Kalligram, Budapest.

Německy (2003): *Europeana. Eine kurze Geschichte Europas im zwanzigsten Jahrhundert*, přel. Michael Stavaric, Czernin, Wien.

Nizozemsky (2003): *Europeana. Een zeer korte geschiedenis van de twintigste eeuw*, přel. Edgar de Bruin, Fagel, Amsterdam; (2010): Ijzer, Utrecht.

Srbsky (2003, 2006): *Europeana. Kratka istorija dvadesatog veka*, přel. Iva Plešingerova, B92, Beograd.

Francouzsky (2004, 2006, 2008, 2010, 2013): *Europeana. Une brève histoire du XXe siècle*, přel. Marianne Canavaggiová, Allia, Paris.

Litevsky (2004): *Europeana. Trumpa dvidešimto amžiaus istorija*, přel. Almis Grybauskas, Apostrofa, Vilnius; (2012): Knygute, Vilnius.

Polsky (2004, 2007): *Europeana. Zwizła historia XX wieku*, přel. Jan Stachowski, Fundacja Pogranicze, Sejny.

Anglicky (2005, 2006, 2008, 2011): *Europeana. A Brief History of the Twentieth Century*, přel. Gerald Turner, Dalkey Archive Press, Chicago.

Italsky (2005, 2009, 2011): *Europeana. Breve storia del XX secolo*, přel. Elena Paulová, Duepunti, Palermo.

Řecky (2005): *Europeana: Mia sunoptikí istoría tis Európis tou eikostou eióna, metf*, přel. Manólis Angelopoulos, Kedros, Athénai.

Slovinsky (2005, 2011): *Evropeana. Kratka zgodovina 20. stoletja*, přel. Andrej Rozman, Borec, Ljubljana.

Španělsky (2005): *Europeana. Una breve historia del siglo XX*, přel. Kepa Uharte, Tropismos, Salamanca.

Švédsky (2005): *Europeana. Kortfattad historia om nittonhundratalet*, přel. Mats Larsson, Natur och Kultur, Stockholm.

Bělorusky (2006): *Eurapeana. Karotki narys gistoryi dvaccataga stagoddzja*, Arche, Minsk, 2006.

Hebrejsky (2006): *Kitzur toldot hamea haesrim*, přel. Ruth Bondyová, Xargol, Tel Aviv.

Chorvatsky (2006, 2012): *Europeana. Kratka povijest dvadesetog stoljeca*, přel. Branka Čačkovićová, Profil, Zagreb.

Rusky (2006): *Jevropeana. Kratkaja istorija dvadcatogo veka*, přel. Alexander Bobrakov-Timoškin, Limbach, St. Petersburg.

Turecky (2006): *Europeana. Yirminci Yüzyilin Kisa Tarihib*, přel. Ismet Birkan, Dost, Ankara.

Dánsky (2007): *Europeana. En kort historie om det 20. århundrede*, přel. Niels Lyngsø, Gyldendal, København.

Gruzínsky (2009): *Evropeana. Meoce saukunis mokle istoria*, přel. Giuli Lejave, Pegasus, Tibilisi.

Ceny

Knihy roku v anketě *Lidových novin*, 2001.

Reflexe

Europeanu lze vnímat jako pokus o pročištění společenské paměti. Autor stvořil vypravěče, který se odpoutal od všech partikulárních lojalit, od nacvičených postojů a osvojených hledisek, aby obecnou zkušenost z dvacátého století znovu převyprávěl sám za sebe. Čtenář s ním tuto zkušenost do značné míry sdílí, zná ji ze školy, z novin, z knížek i televizních dokumentů, zdálo by se, že jej vypravěč může upoutat leda nějakým nezvyklým názorem či provokativně vyhoceným postojem. To by ovšem stálo proti smyslu textu, v němž se snaha o apartní vyhocenost názoru a radikální odklon od zdravého rozumu jeví jako jedna z hlavních příčin tragických dějů.

Viktor Šlajchrt: „Věčně beznadějně naděje. Evropská zkušenost podle Ouředníka“, *Respekt*, 2002, č. 8, s. 22.

Co je však opravdu podstatné, je fakt, že Ouředníkův text s konečnou platností přenesl prošlým héliem naplněný balon tuzemského písemnictví z jednoho století do druhého. Je jisté, že lidé v tom novém století, které se od toho starého zas tak moc lišit nebude, nepřestanou psát romány a verše a povídky a novely a eseje, a jiní je za to kritizovat. A všichni vespolek to budou provozovat s neztenčenou energií pořád dál a dál, protože to je to jediné, co se s tím vším dá ještě dělat. Díky Patriku Ouředníkovi mají v rámci možností čistý stůl.

Emil Hakl: „Ubytování je pěkné, pracujeme zde, zacházejí s námi slušně a dobře se o nás starají“, *Tvar* 2002, č. 11, s. 21.

Ouředníkův text svou hutností, kvantem informací, za níž tušíme nejen autorovu sečtělost, ale i ohromující šíři zájmu a kulturního zázemí, není zrovna tou nejjednodušší lekturou. Časté textové odbočky a návraty však pomáhají osvětlit jak minulé děje, tak autorův pohled na ně. *Europeana* jsou bezesporu zaujatým, místy až předpojatým textem, silnou osobní výpovědí o minulosti, která je v nás stále přítomná. Ještě dlouho si budeme zvykat na fakt, že 20. století už minulo, že je už „minulým stoletím“, jsem si však s autorem jist, že jeho stín bude ještě dlouho ležet i na současném staletí.

Michal Svatoš: „Pokrok civilizace a pokrok katastrof“, *Dějiny a současnost* 2002, č. 5, s. 57.

Ouředník má smysl pro humor, a tak sarkasticky připomíná, že někteří historikové mají za to, že 20. století začalo vlastně až v roce 1914, kdy vypukla válka. Jiní se domnívají, že na jeho počátku stála průmyslová revoluce, která narušila „tradiční“ svět a že za všechno mohou parníky a lokomotivy.

František Cinger: „Patrik Ouředník přemýšlí o 20. století“, *Právo* 4. 4. 2006, s. 8.

Ouředníkův text je sestřih vybitých „optimalizačních formulí“, jejichž nadprodukce charakterizuje století věd o člověku. Diskurzivní mašinérie humanitních věd ještě funguje, ještě chrlí nové optimalizační formule, třeba „konec dějin“ nebo „globalizace“, ale lidé jim už nevěří, protože pochopili, že zlo je v té vůli k optimalizaci člověka, ať už skrze jakoukoli formuli. Nastala postmoderní doba, v níž se fakta přemnožila, žádná shrnující formule z nich už neudělá relevantní celek. Na skládkách komunikačního odpadu si docenti humanitních věd vybírají shrnující formule, aby o nich napsali akademickou publikaci a mohli zahájit profesorské řízení; ve volebním období o těch formulích diskutují někdy i politici, aby ukázali, že žijeme ve vzdělanostní společnosti.

Václav Bělohradský: „Jak přežít vědy o člověku aneb Století Patrika Ouředníka“, *Právo* 28. 2. 2002 (příl. *Salon*, s. 2).

Bibliografie ohlasů

RECENZE: M. Kabát, *Lidové noviny* 20. 10. 2001; I. Matějka, *Hospodářské noviny* 22. 11. 2001; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 4. 12. 2001; J. Peňás, *Týden* 2002, č. 2; O. Bezr, *Rock & pop* 2002, č. 1; V. Šlajchrt, *Respekt* 2002, č. 8; V. Bělohradský, *Právo* 28. 2. 2002 (příl. *Salon*); E. Hakl, *Tvar* 2002, č. 11; J. Richter, *Souvislosti* 2002, č. 1; J. Sedlák, *Univerzitní noviny* 2002, č. 3; M. Svatoš, *Dějiny a současnost* 2002, č. 5; M. de Bruin, *Právo* 26. 2. 2002 (příl. *Salon*); V. Šrámek, *Weles* 2003, č. 17; A. Knapp, *Právo* 21. 6. 2004; F. Cinger, *Právo* 4. 4. 2006; M. Riker, *Plav* 2010, č. 2; E. Klíčová, *Host* 2011, č. 2.

Vít Schmarc

MILOŠ URBAN: HASTRMAN

(2001)



Miloš Urban (* 1967) debutoval v roce 1998 mystifikačním románem *Poslední tečka za rukopisy* (1998) napsaným pod pseudonymem Josef Urban a opatřeným podtitulem *Nová literatura faktu*, a vstoupil tak do české literatury jako autor od počátku spojovaný s žánrovou travestií, přepisováním (kulturní) tradice a hrou se čtenářem. První dojem potvrdil „gotickým románem“ *Sedmikostelí* (1999), který učinil svého autora jednou z nadějí současné české prózy a předznamenal vysoká očekávání předcházející vydání všech dalších knih. Za román *Hastrman* obdržel autor v roce 2001 cenu Magnesia Litera, s následujícími prózami *Paměti poslance*

parlamentu (2002), *Stín katedrály* (2003) a *Michaela* (2004, pod pseudonymem Max Unterwasser) se však kromě ocenění Urbanova suverénního vypravěčství začala objevovat i kritika určitých (tematických i formálních) stereotypů v jeho tvorbě, která pokračovala po vydání posledního z trojice takzvaných kostelních románů *Santiniho jazyk* (2005). Románový prostor knihy *Hastrman* sice tvoří „zelená katedrála“ krajiny, ale téma vztahu člověka k prostoru, který obývá, je podobně klíčové. Ostře rezonující protiklad minulosti a přítomnosti, podpořený i rozdělením díla do dvou knih odehrávajících se v rozdílných časech, naznačuje hlavní linie další Urbanovy tvorby. Společensko-politické téma druhé části románu, situované do současnosti, později Urban rozvinul v *Pamětech poslance parlamentu* a v románu *Boletus arcanus* (2011), tvůrčí postup variace mýtu zopakoval v próze *Pole a palisáda* (2006). Kontrast idealizované minulosti a současného stavu moderní společnosti na prahu sebezníčení je zejména v románech odehrávajících se v prostorách reálných sakrálních staveb posilován zobrazením historického duchovního prostoru jako dějiště bizarních vražd. Dílo lidského ducha spojené s hledáním vyššího smyslu, tajemstvími lidské (či božské) existence, po nichž pátrají postavy Urbanových próz, je tak zároveň jevištěm pro scény vycházející z nejjivočišnějších instinktů. Expresivní líčení násilí, ale také sexuality, jednání odkazujícího na pudovou stránku lidské osobnosti, je jedním z nejcharakterističtějších rysů Urbanovy tvorby. Jeho tvůrčí metoda je dále založena na literární hře, intertextovosti a aluzivnosti (ve vztahu k textům jiných autorů, k vlastním textům i mimotextovým skutečnostem), groteskní nadsázce, parodii a variaci příbuzných témat. Dojem kontinuity Urbanovy tvorby potvrzuje

i výtvarná podoba děl, typická expresivní ilustrace Urbanova dvorního výtvarníka Pavla Růta; grafická úprava Urbanových knih představuje obrazový pandán próz a dotváří jejich interpretační pole: zvrývá nezanedbatelnou roli výtvarných umění a architektury v textech samotných.

Mytická stylizace příběhu *Hastrmana* je patrná již v prologu. Hlavní hrdina je uveden do „kraje pod horou“ v podobě personifikovaného vodního živlu, symbolicky k viklanu, jenž je srdcem místní krajiny, obřadním místem, obětíštěm označeným smírčím křížem. Na kameni najde hrdina vytesanou svou sudbu, přestože se nestane tím, kdo ji naplní: „*Kolečko, v něm dvě oči, pod nimi nos, pod ním široká, lidsky rozšklebená ústa. Tak jako zvíře tváří v tvář člověku i já jsem teď udělal pár kroků zpátky. Nepoznal jsem, komu tvář patří, ale bylo na ní tolik lidského, že mě poslala na ústup.*“ (14)

V první části románu zasazené do třicátých let devatenáctého století, doby oscilující mezi počínající průmyslovou revolucí a romantickými ideály, vstupuje hrdina na scénu podruhé, již ve zlidštěné podobě barona Johana Salmona de Caus, šlechtice vracejícího se po dlouhém pobytu v cizině na zděděné rodové statky, nového vládce kraje pod horou Vlhošť, jehož stále mokré vlasy a štíčí zoubky prozrazují hastrman-skou podstatu skrytou za vizáží světáckého dandyho. Urbanův Johan-hastrman je romantickým hrdinou rozpolceným mezi lidským a nadlidským já, civilizovaností a živočišností, rybou s nohama, živlem vládnoucím nad lidskými životy a člověkem, jenž se snaží zaujmout své místo v rámci společenství. Postava je zároveň vyprávěčem příběhu – z perspektivy protagonisty procházejícího staletími a stále znovu se vracejícího do kraje pod horou (v tomto smyslu lze vykládat i jeho nomen omen hrou se slovy cause – příčina či causere – mluvit, tedy jednak hybatel dění, jednak ten, kdo vypráví). Jméno hlavní postavy však zároveň odkazuje k historické osobě Salomona de Caus (na základě narážek na Johanova otce), zahradního architekta a konstruktéra fontán, jehož dílo předznamenává románový dialog o oprávněnosti lidských zásahů do krajiny: „*Měnit jednou dané, zasahovat do toho, co tu vždycky bylo, je dovoleno pod jednou podmínkou: že stvoříme dílo lepší, určené k uctění toho či těch, kdo stavěli v krajině hory a napouštěli jezera; dílo prostřené k oběti těmto stavitelům.*“ (243)

Stará Ves s Černým mlýnem, novým „Hastrmanovým“ sídlem, už svým názvem odkazuje k archetypálnímu řádu, cyklickému plynutí času odměřovaného liturgickým kalendářem. Typizovaný obraz vesnice dotvářejí nezbytné postavy faráře Fidelia, učitele Vovsa a rychtáře Koláře. Zdánlivou idylu však popírá postupné odhalování dvoudomosti vesnického společenství, jenž je charakterizováno opozicí a zároveň prolínáním protikladných principů – na jedné straně křesťanskou vírou a obřady, na druhé straně tajně prováděnými pohanskými rituály zahrnujícími i zvířecí oběti bůžkům, jež mají zajistit přízeň živlu a bohatou úrodu. Zobrazení folklorních slavností spojených s křesťanskými svátky, které jsou transformací pohanských

obřadů souvisejících s přírodním koloběhem a postupem zemědělských prací od setí ke sklizni (včetně detailů, jako jsou vulgární říkanky spojené s oráním polí či rituální koupele v přírodě), ukazuje na autorovu práci s obecně mytologickým materiálem (*Zlatá ratolest* Jamese Georga Frazera) a přispívá k autentičnosti fikčního světa prózy.

Zosobněním zmíněné podvojnosti je Kateřina Kolářová, Katynka, vesnická kráska a vůdkyně chasy, vykonavatelka obřadů oslavy přírody, kněžka zeleného chrámu pod Vlhoští, k níž jsou všichni místní nevyhnutelně přitahováni – od Katynčiných okouzlených vrstevníků přes hořce zamilovaného učitele až po faráře, který svou tajnou lásku v pygmalionském gestu vyřeže do dřevěné loutky s Kateřininou podobou. Tímto veskrze lidským citem je zasažen i Johan, jehož proti lidským sokům zvýhodňují hastrmanské schopnosti. Zabije tedy dívčina milého Jakuba a přebírá jeho nárok na místo po Katynčině boku.

Kontrastní spojení odlišných ideálů/principů/světů představuje v první knize románu *Hastrman* základní tvůrčí postup. Mezi dalšími dobově podmíněnými kontrasty tematizovanými v *Hastrmanovi* lze zmínit koexistenci českého a německého živlu mezi obyvateli Staré Vsi a pnutí mezi venkovskou společností formovanou koloběhem zemědělských prací a prvními signály počínající průmyslové revoluce. Obraz staroveské komunity zároveň odkazuje k literární tradici vesnického románu. Mimo tuto společnost stojí romanticky modelované postavy Johana-hastrmana a Katynky, individualit odlišujících se na první pohled již fyzickým vzhledem, jejichž odrzedenost od společnosti je zdůrazněna vztahem k máchovsky popisované krajině (právě Katynka s Johanem se setkávají s básníkem – spolupoutníkem v temnotách – na výletě k Dokeskému rybníku, pozdějšímu Máchovu jezeru).

V první části románu se kromě četných intertextových odkazů potvrzujících romantickou inspiraci (mimo jiné též goethovské aluze) objevuje množství pohádkových motivů a syžetů, ať již v samotné postavě hastrmana, jíž jsou přisouzeny klasické vodnické atributy včetně zeleného oděvu a hrníčků s dušičkami, nebo například v pohádkové formulaci *Dej, o čem doma nevíš!* (většinou se jedná o dítě, které nic netušící otec zaslíbí neznámému, v próze *Hastrman* je možné ji vztáhnout k situaci hrdiny v závěru příběhu). Nejsystematičtěji však autor využívá pohádkového syžetu o princezně, kterou je třeba rozesmát. Nezasmálkou je v *Hastrmanovi* Kateřina po Jakubově smrti, Johan Salmon je tím, kdo Nezasmálku rozveselí. Pohádka o Nezasmálce má však (podle Proppovy *Morfologie pohádky*) přímý vztah ke starořeckému mýtu o bohyni úrody Démétér, jejíž úsměv symbolizuje znovuzrození přírody. Mýtus o bohyni Démétér se v textu objevuje v závěru první knihy v souvislosti s farářovou dřevěnou loutkou: „*Já už vím, co znamená ta dvojí iniciála na tom vašem sarkofágu. D je pro Démétér, vidíte? P pro Persefonu. [...] Stvořil jste bytost z mýtů, bohyni úrody, jež trávila část života v říši mrtvých a část v říši živých.*“ (219) Připodobněním k bohyni úrody se Kateřina stává personifikací kraje. Poté, co ji Johan Salmon zbaví

panenství a uloží ji ke spánku v podzemí Černého mlýna, je kraj bez své ochránkyne vydán napospas destrukci.

Zděšeným svědkem této destrukce se Johan Salmon stává při svém třetím návratu do kraje v okolí Vlhoště na počátku třetího tisíciletí. Máchovská romantická krajina z první knihy se pod rypadly těžařských strojů proměnila v mrtvou masu vyhlodaných kopců, Stará Ves je zatopená pod hladinou přehrady. Hastrman se jako osamělý hrdina s nadlidskými schopnostmi vydává na cestu pomsty – navštěvuje potenciální viníky tragédie od střelmistra ve vlhoštském lomu po majitele firem a ministry a pokouší se přimět odpovědné osoby k uvedení krajiny do původního stavu. Po konfrontaci s neprostupností úřednického molochu, kde osobní odpovědnost neexistuje, pak přejde k principu kolektivní viny a osvědčené násilné hastrmanské metodě a na „zpáteční cestě“ viníky různými kuriózními způsoby vraždí. V této části Urbanova románu se vyprávění v kontrastu s baladickým vyzněním první části, v níž byl děj zpomalován přírodními popisy, thrillerově zrychluje do podoby politicko-společensko-ekologicky angažované akční grotesky, která potvrzuje autorovo tichnutí k žánrovým postupům populární literatury (jenž však vzbudila rozporuplné reakce u recenzentů, kteří Urbanovi vyčítali „zelenou agitku“ a přehnané ideologické zatížení díla).

V textu je však patrný i ironický odstup, s jakým vypravěč popisuje ekoteroristické počiny Johana Salmona. Parodický nádech má popis činnosti organizace ekologických aktivistů nazvané Děti Vody a jejich vůdce opatřeného výmluvným jménem Tomáš Mor (podle Thomase Mora, autora díla prezentujícího vizi „ideální společnosti“ na fiktivním ostrově Utopia). Hastrmanovo vražedné šílenství ale kraj pod horou nezachrání, zabítí úředníci jsou promptně nahrazeni jinými a Johan Salmon v okamžiku, kdy s pistolí v kapse sleduje „sametovou defenestraci“ uspořádanou Děťmi Vody, pochopí, že k obrodě kraje je třeba oběti, a vydá se probudit kněžku-bohyni Katynku. A tak vzápětí poté, co je Kateřinina dušička navrácena z porcelánového hrníčku do jejího hibernovaného těhotného těla, vytryskne pod vlhoštským viklanem pramen, očištná povodeň spláchne těžařskou techniku, přehrada se pod náparem vody protrhne a nechá Starou Ves vystoupit z vod jako ztracenou Atlantis. Děti Vody, novodobí utopiáni, zakládají na jejích troskách komunitu rovných. Obnova kraje pod horou může začít, za její znovuzrození je však třeba přinést oběť, zeleného krále Jana, špatného vládce, který vylomil z hory první kameny, dal z nich vyrobit mlýnské kolo a zahájil tak apokalypsu, která na kraj dopadla. Kněžka, již odvedl do podsvětí, mu kostěným srpem usekne hlavu, viklan i mlýnské kameny jsou navráceny na své místo, rovnováha je obnovena. *„Mám ten krucifix přímo před očima a vidím tu velkou změnu, co se s ním stala: vysekaný výjev uprostřed křížení někdo obnovil, uťatá hlava má rozevláté vlasy, křivý úsměv, špičatý nos a vypoulené oči, pod ní je vytesán srp. Otočím kříž v rukou: tam, kde se datum dřív nedalo přečíst, je jasnými arabskými číslicemi vyveden tento rok, tento měsíc, tento den.“* (398)

Symbolická rovina textu spojená převážně s tématem oběti a jejího smyslu, zločinu a trestu (v dialogu s úvodním mottem z Dostojevského: „*Neexistuje větší štěstí, než se obětovat.*“) je od počátku budována kolem postav Johana Salmona a Katynky. Počínaje subtilními odkazy, jako jsou sochy světců, mučedníků a ochránců Johánka Nepomuckého a svaté Kateřiny (předznamenávajícími už při příjezdu barona de Caus do Staré Vsi předurčenost dvojice být si vzájemně vykonavatelí oběti) přes symbolický význam lidových slavností vrcholících stětím zeleného krále Jana v průběhu svatojánského svátku a konče kafkovsky pojmenovaným průvodcem – Odradkem. Odradek se Johanu-hastrmanovi zjevuje v různých podobách (kromě zvláštní bytosti z povídky Franze Kafky *Starost hlavy rodiny* připomínající hvězdícovitou cívku na nitě například v podobě pohanské modly) jako memento mori, upomínka na nevyhnutelné.

Velkolepá závěrečná scéna obětování podtrhuje význam mýtu v celém textu, obloukem se vrací k úvodnímu výjevu, odkazuje k osudovosti antické tragédie („*Dávám, abys dal. Protože tak to musí být. Musí*“, 399). Zároveň je však úmyslnou hyperbolou a nepostrádá groteskní podtext, vlastní celému románu (a Urbanovu dílu vůbec), když nad obětovaným Johanem-hastrmanem stanou Katynka s Tomášem třímající srp a kladivo jako příslib lepších zítřků. O jaké zítřky se bude jednat, je otázkou, Katynka nosí pod srdcem dítě vzniklé ze spojení kněžky a vodního živlu – potenciálního nového krále, „*po devět věků co v zemi spal, po věků dvanáct co panovat bude a právo a mír nastolí všude*“ (190). Utopický závěr Urbanova románu znovu přivádí jedno z klíčových témat předchozí Urbanovy tvorby (*Sedmikostelí*) – návrat do doby před průmyslovou revolucí, vnímané jako potenciálně nejbližší ideálu souznění mezi člověkem a jeho životním prostorem.

Hastrman Miloše Urbana je románem napsaným na pozadí rozsáhlé literární a kulturní tradice: od starořeckých mýtů až k idyle českých vesnických prázdných polovin devatenáctého století a romantické – máchovské – stylizaci patrné zejména v sugestivní evokaci krajiny jako prostoru odrážejícího nitro hrdiny. Je také románem směřujícím a variujícím různé žánry v dialogu o minulosti a současnosti, dobru a zlu, úloze člověka v řádu přírody, předkládajícím ovšem tuto „velká“ téma s ironizujícím nadhledem zkušenosti (post)moderní doby. Podobným tvůrčím postupem, vnímaným jako opozice k linii autobiografického psaní v současné české próze, se vyznačují například romány Urbanových generačních souputníků Romana Ludvy či Jana Jandourka. Dílo anglisty Miloše Urbana však do značné míry vychází z anglosaské literární tradice (z četby klasických děl Fieldingových či Wildových, ale výrazně také z žánrů populární literatury, zejména hororové tvorby Poeovy či Stokerovy). Inspiraci nachází Urban také v dílech současných anglických prozaiků, jako je Julian Barnes (jehož *Flaubertova papouška* přeložil do češtiny), John Fowles či Antonia Susan Byattová, jejichž dílo bývá charakterizováno anglickým termínem postmodern playfulness, vyjadřujícím neuchopitelnost významové a žánrové literární hry a záludnost hráče-autora.

Ukázka

Viděl jsem hastrmana, utíkal polem, prst přes noc ztěžkla, napojena z tající ledové kůry. Les ožil, pod březovým mlázím se začervenala liščí srst a v korunách stromů se ozvali ptáci. Kolem remízků se držel ranní opar, jenž sliboval vystoupat vzhůru a zastínit krásnou lhostejnou modř, proměnit se v ošklivé šláře vody a v podobě deště se vrátit na zem – a nezmrznout. Než uhoří skutečné mrazy, příroda se připraví. Dubovým hájům se zelený mužík vyhýbal, já se mu smál, věda, čeho se bojí, co nechce vidět, nač nechce při svém úprku narazit a komu odmítá skládat své účty. Ale nemusel mít strach, Odradek ani ten, co ho doprovází, se už neobjeví. Utíkal jsem za ním a nemohl ho chytit, nemohl ho zastavit a odradit od toho. Byl rychlejší než já, předběhl i sama sebe – mne, který za ním v zoufalství klopytal. Proběhl kolem lípy, do jejíchž větví někdo pověsil žlutomodrý kabát, nevyšiml si učitele, co v tom kabátě uvízl se smyčkou kolem krku. Hastrman neviděl, neslyšel, hnal se jak dravý proud, v náručí dívku, co taky předešla sebe samu, nesl ji jako ženich, když přenáší přes práh nevěstu.

(223–224)

Kyprá svůdnice lačně špulí své pysky na toho, kdo ji vyvolal. Pak ji devět prstů pustí. Krasavice dopadne celou svou vahou na Kreuzův obličej. Rozstříkne se o něj, sevře ho mezi stehna a přivodí si kolosální virtuální orgasmus. Obrazovka exploduje, výbuch provázejí fialové blesky. Kreuz ztratil hlavu. Zmizela mu v elektronické ženě. Barák se oťrese a kancelář se ponoří do tmy. Na podlaze sedí potmě chlap, na hlavě má naražený monitor a celý je zasypaný střepey. Zavírám dveře za smradem spáleniny. Když to porovnáím, voní mé klošardské hadry jako rozkvetlá louka.

(340–343)

Vydání

Hastrman. Zelený román, Argo, Praha, 2001.

Hastrman. Zelený román, e-kniha, Argo, Praha, 2012.

Překlady

Maďarsky (2003): *Hastrman, a vizek fejedelme. Zöldregény*, přel. Márton Beke, Pozsony, Kaligram.

Ceny

Magnesia Litera za prózu, 2002.

Reflexe

Okamžitá přijatelnost i nadčasová působnost díla jsou odvozeny od systému užití symbolů, obrazů, podobenství a analogií. Odhalíme-li vztažnost literární i mimoliterární symboliky uměleckého díla k naší životní zkušenosti, je otevřena cesta k projekci našeho nitra vstříc vlastnímu postavení ve světě. Jde-li sdělnost zmíněné symboliky (včetně interpretačního úzu)

mimo naše schopnosti i mimo naši vůli „být“, stává se pro nás román *Hastrman* neuchopitelný. Ale i s tím autor počítá. Jeho zpracování tématu není prosté napětí, humoru, ironie, detektivní zápletky či hororových prvků a grotesknosti, čímž je zajištěna přijatelnost textu jen v prvním významovém plánu. [...] Symbolika tvoří neopomenutelnou interpretační bázi textu. Je mnohovrstevnatá, lze ji vystopovat jako prostou hru všudypřítomné etymologizace v pojmenování i jako významovou transformaci obsáhlých obrazů velkého formátu.

Igor Fic: „Hastrman aneb Dej o čem doma nevíš“, *Tvar* 2001, č. 20, s. 1, 4.

Čtenářská přitažlivost obou knih [*Sedmikostelí* a *Hastrmana*] je dána tím, že Urban archaické literární formy devatenáctého století využívá, ale neopisuje a nekopíruje. Poučen literaturou a empirií století dvacátého prokazuje smysl pro literární hru, tragikomickou nadsázku, pro zápletku a dějovou odbočku, má smysl pro detail a kresbu postav. Chválu jeho talentu mohou rozšířit o obdiv nad jeho popisy a nad – v české literatuře posledních desetiletí nevídanou – sugestivní literární evokací prostorů, které v jeho knihách nejsou kulisami, nýbrž plnohodnotnou součástí výpovědi.

Pavel Janoušek: „Vpředvzad! (Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury)“, *Tvar* 2001, č. 20, s. 6.

V *Hastrmanovi*, a to hned v jeho úvodní části, lze sledovat strukturní proces, jehož výsledkem je sémantizace prostoru, který se z pohledu vypravěče a současně hlavní postavy jeví nikoli jako topografické místo (ostatně zde nepřevažují toponyma, ale obecná jména spojená sémémem krajina: dno, řeka, rákosí, tůň, jezero, břeh, písek, les...), ale jako prostor v úzkém, až existenciálním vztahu k subjektu, který ho obývá. [...] Urbanův *Hastrman* [...] je nejen odkazem k určitým typům vyprávění, ale je současně románem o prostoru, který je prostorem sémiotickým, prostorem, jenž je čten a psán, prostorem, který se nezbytně v semióze jazyka a vyprávění stává příběhem. Na tomto významu románu se podílí jak celková, na první pohled disharmonická kompozice románu (dvě zdánlivě nesourodé knihy), tak narativní strategie a současně i možnost shledávat v románu jisté analogie se světem skutečným.

Richard Změlík: „Reálná a fikční krajina v díle Miloše Urbana (*Hastrman*)“, in: Fedrová, S. (ed.), *Česká literatura v intermedialní perspektivě. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*, Praha 2010, s. 325, 330.

Urbanův utopický román vyrůstá z paradoxu dvou odlišných epoch, idealizovaných 30. let devatenáctého století a otrěsné reality tržními mechanismy ovládané současnosti. Proti sobě stojí starý venkovský prostor, jehož životní tep je udáván rytmem přírody i náboženskými svátky a lidovými slavnostmi, a chaotický proud moderní doby, odlidštěný a bez pevných rámců, které by určovaly postavení a jednání jednotlivců i celé společnosti.

Tomáš Vučka: „Literatura, ekologie, politika aneb ‚Apocaliptici et integrati‘“, *Host* 2007, č. 9 (příl. *Host do školy*, č. 5, s. 9).

Dva poslední romány [*Sedmikostelí* a *Hastrman*] ukazují Urbana jako básníka a zároveň archi-váře ztracené krajiny, ať už městské či přírodní. Chrámy obětované postupu urbanizace, ves-nice pohřbené pod přehradou, vytěžená hora, to jsou roviny krajiny zmizelé pod nánosem času – ovšem uchované v paměti – které se zrcadlí v pluralitě časových i významových vrstev textu. Ten čtenáře vybízí, aby je hledal a znovu-objevoval. A je-li hastrman „věčným korektivem lidské pýchy“, pak autor podle Urbana je korektivem ztráty paměti.

Ladislav Nagy: „Po černém gotickém románu – román zelený. Miloš Urban: *Hastrman*“, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/10849/urban-milos-hastrman> [přístup 2. 10. 2012]

Slovo autora

Hastrman je moderní variace na pohádku a mýtus. Byl jsem zoufalý ze stavu české krajiny, hlavně té na severu, v okolí České Lípy, kde se cítím být doma. Mohl jsem pochopit, že krajinu bezskrupulózně bagrovali komunisti, kteří mají smysl jen pro vlastní moc (a zřejmě bych to očekával i od vládních představitelů zemí třetího světa), u nás se ale toto drancování podle mého názoru mělo zastavit už v roce 1990. Nestalo se – kopce v dohledu Bezdězu se těžily dál, smutnou mediální hvězdou byl tehdy Tlustec. Projížděl jsem s bráchou tou pocuchanou kra-jinou, ukázal na jakési rypadlo a řekl jsem: „Já bych pod něj strčil bombu.“ A on na to: „Tak proč to neuděláš? A ty to neuděláš, vid? Dokážeš jenom žvanit.“ Skutečně se na mě za plané řeči a nulovou akci zlobil, a já se právě tehdy a tam rozhodl, že si to s těžaři kopců v severních Čechách vyřídím – a vyslal jsem proti nim emisara Vody (neboli Země), navlhlého frajírka se šlechtickým titulem. Byla to taková mnou ovládaná zelená střela, která se trochu vymkla kontrole a lítala mnohem složitějšími cestami, než jsem původně chtěl, ale já byl s jejím (a tím pádem i svým) bojem velmi spokojen. Ten román je *čtn*, po kterém volal můj bratr.

„Jak jsem dal spálit parlament...“, *Host* 2008, č. 7, s. 2

Proč jste si za svého Orlanda, Golema nebo Frankensteina, který do jisté chvíle nesmrtelný prochází věky, aby provedl záměr s velkým Z, vybral právě figuru vodníka? Proč ne vílu nebo hejkala nebo polednici?

Protože vodník je skrzskrz bytostí sexuální, dokonce erotickou (snad až na Ladovu interpretaci), koneckonců je s vílami, bludičkami a rusalkami potomkem starořeckých najád. Touhle sexuální podstatou se strašně blíží člověku, a já samozřejmě chtěl mít co nejčlověčej-šího vypravěče – jenom jsem mu potřeboval zpřevracet morální hodnoty, a taky ten zápas civilizovanosti a živočišnosti musel být jiný, než jak se to ukazovalo v umění dvacátého sto-letí. Já vím, co očekávali kritici: vodníka jako metaforu pro současného člověka, jeho blou-dění, tápání, tonutí, lekání, hekání, ble, ble, ble. Ne. Naopak. Přesně naopak. Můj vodník je romantický (anti)hrdina – člověk, který snad nestojí nad ostatními, ale mimo ně. A proti nim. Vždycky – i když třeba nechce.

„Jsem na straně krásné lži“ (rozhovor vedla Irena Reifová), *Přítomnost* 2002, zima, s. 50–52.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Beke, in: Pavera, L. (ed.), *Postmodernismus v české a slovenské próze. Sborník z mezinárodní konference*, Opava 11.–12. září 2002, Opava 2003, s. 152–158; I. Góral in: Fedrová, S. – Jedličková, A. (eds.), *Legends a mýty české a slovenské literatury*, Praha 2008 [online: <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>], s. 156–162; R. Změlík, in: Fedrová, S. (ed.), *Česká literatura v intermedialní perspektivě. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*, Praha 2010, s. 323–332; P. Šafařík, *Labyrint Revue* 2002, č. 11–12, s. 162–164; T. Vučka, *Host* 2007, č. 9 (příl. *Host do školy*, č. 5); O. Sýkora, O. Klimeš, V. Veselý, Z. Zárybnický, J. Kolářová, S. Martínková-Racková, I. Jelínková, Z. Humpolcová, P. Štádl, Š. Švec, *Dobrá adresa* 2005, č. 3.

RECENZE: I. Adamovič, *Ikarié* 2001, č. 10 (137); H. Borovská, *Respekt* 2001, č. 22; A. Haman, *Nové knihy* 2001, č. 29; L. Nagy, *Lidové noviny* 20. 6. 2001; J. Machonin, *Babylon* 2001, č. 10; P. Mandys, *Týden* 2001, č. 20; J. Patočka, *Literární noviny* 2001, č. 44; P. Matoušek, *Host* 2001, č. 8; J. Sedláček *Labyrint Revue* 2001, č. 9–10; I. Fic, *Tvar* 2001, č. 20; A. K. K. Kudláč, *Tvar* 2001, č. 20; P. Janoušek, *Tvar* 2001, č. 20; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 2001, č. 33; V. Novotný, *Dobrá adresa*, online: http://dobraadresa.cz/2002/DA01_02.pdf [přístup 2. 10. 2012]; L. Nagy, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/10849/urban-milos-hastrman> [přístup 2. 10. 2012].

Iveta Mindeková

EMIL HAKL: O RODIČÍCH A DĚTECH

(2002)



Emil Hakl, vlastním jménem Jan Beneš (* 1958), vstoupil do literatury dvěma sbírkami poezie *Rozpojená slova* (1991) a *Zkušební trylky z Marsu* (2000), které jazykovou komikou a přímým nemetaforickým pojmenováním každodennosti tvoří předobrazy autorových pozdějších prozaických textů. Pro Haklovy povídkové knihy a romány *Konec světa* (2001), *Intimní stránka Sabriny Black* (2002), *O létajících objektech* (2004) a *Let čarodějnice* (2008) je signifikantní velmi tenká hranice mezi fikčním a reálným světem. V centru Haklových próz stojí nejčastěji personální vypravěč s nezastíranou autobiografickou inspirací, který v úsporné zkratce prezentuje jak

svůj příběh, tak příběhy ostatních postav. Ty se v povídkových souborech odehrávají v rámci každodenní, stereotypní reality, v níž hlavní protagonisté se smutkem čelí všednosti dnů a ubíjejícím zaměstnáním. Jako jedinou záchranu před těmito stavy nabízí Hakl mluvení, vyprávění historek, ve kterém se navzdory palčivé planosti hospodského tlachání vždy otevírá možnost sdělení jedinečného životního příběhu.

Haklova v pořadí třetí prozaická kniha *O rodičích a dětech* líčí procházku jednadesátiletého otce a dvačtyřicetiletého syna Prahou na sklonku léta. Jejich cesta vede od zoologické zahrady přes Císařský ostrov do Stromovky směrem k Podbabě až do Dejvic. Tato reálně existující místa metropole evokují představu autentického záznamu procházky Emila Hakla s otcem, přičemž autorovo alter ego vystupuje v novele pod vlastním jménem spisovatele (Jan Beneš).

Rozhovor otce a syna, odehrávající se v rozmezí několika hodin, je podobně jako procházka veden bez jasně určeného směru. Rytmus kroků osvobozených od cíle a rytmus řeči se spolu ocitají ve vzájemné závislosti: chůze vyvolává další nové příběhy, stejně jako tyto příběhy podněcují pokračování v chůzi. Tato niterná spojitost pohybu, slov a pocitu sounáležitosti zamezuje vypravěčem pocíťované úzkosti ze sebe. Odstoupení od vlastních smutků je však pouze dočasné, trhlina mezi autentickým prožíváním a lhostejným vnějším světem není zcela zacelena a nedokonalé rozpuštění sebe sama v řeči nezabrání postavě syna upadání do stavů osamocení. Spodní proud hospodského rozmlouvání tvoří tak i zde, stejně jako v jiných Haklových knihách, všudypřítomná melancholie z neúspěšného hledání možností, jak nebýt sám.

Haklova Praha není městem tajemným ani magickým, ale zcela obyčejným – její poetičnost tkví v zaslé slávě polorozpadlých továren, v ulepených jídelních lístcích a v zatuchlých záchodcích hospod a nonstop barů. Tato všednost koresponduje s všedností procházky po známém (vlastním) městě, jehož bezpečná neměnnost představuje vypravěčem tematizovanou základní kvalitu životního prostoru. Velkoměsto v novele funguje jako stabilní kulisa, umožňující chodcům nepozorovaně se ztratit v jeho anonymitě. Namísto řvoucích ulic a nárazů davu, dominujících v modernistické tradici uměleckého zobrazení městských procházek, zde dvojice chodců míří převážně na periferii. Otec a syn putují parky a odlehlými částmi Prahy, ve kterých příroda a přírodní tvoří kontrapunkt k městskému a umělému.

Zobrazení procházky, typicky evropské disciplíny (Robert Walser), zde podstupuje významnou proměnu. Namísto osamocené postavy flanéra, prožívajícího šok z lidského míjení při svém bezcílém blouzení velkoměstem (Walter Benjamin), stojí v centru Haklovy novely procházející se dvojice v živelném toku dialogu. Postavy otce a syna se soustředí téměř výhradně na své povídání a nové podněty a asociace zajišťují dostatečnou zásobu zábavných historek. Témata nemocí a návštěv doktorů střídají úvahy o letadlech a časopisu *Letectví*, stranou nestojí ani politika a jídlo, vlastní i cizí ženy a pikantní či trapné zážitky s nimi spojené. Významný prostor zde zaujímá vzpomínání na dětství v Jugoslávii, bizarní přírodní jevy a historiky kdesi zaslechnuté či vyprávěné známými a kamarády. Jazyk jejich rozhovoru se pohybuje na široké škále od jazyka hovorového přes nespisovné výrazy, vulgarismy a obraty pražské češtiny až k unikátním výběrům slov a frází z idiolektů obou protagonistů. „*Vlastně si teď vzpomínám,*“ řekl otec, *sundal si prinze Heinricha, utřel si čelo a pořád se díval na sračkárnu, že se moje matka do Čech moc vrátit nechtěla, to spíš otec, a že se kuli tomu hádali... Vona zbožňovala Tita, protože Tito rád jed syrový olivy, což vona taky, a rád chodil v bílým.*“ (37–38) Tento proměnlivý, živý jazyk umocňuje v Haklově novele přirozenost toku vyprávění a řada pasáží je konstituována pouze přímými promluvami syna a otce.

Jejich rozhovor je zatížen společnou minulostí a chvílemi banální dialog pro dialog je motivován snahou zakrýt bezradnost z osobní historie a napětí ze samotné podstaty vztahu dítě–rodič. Tento vztah, konkrétně otcovství, dostává v textu další rozměr. Jedna z vyprávěných historek se týká synova přiznání, že on sám je otcem téměř dvacetiletého syna, o kterém ještě před několika měsíci nevěděl. Tato nová zkušenost s rodičovstvím se stává pro vypravěče zdrojem intenzivního strachu z nemožnosti uniknout genům a stereotypům výchovy a z opakování modelů chování vlastního otce.

Zatímco v pásmu postavy otce figuruje pouze přímá řeč, v pásmu vypravěče (syna) jsou pravidelně přítomny vnitřní monology, ve kterých je hlasitě vyřčené často komentováno a korigováno. Zdánlivě nekonfliktní dialog otce a syna je v těchto záznamech vypravěčem vzrušenými reakcemi problematizován: „*A co ty tvoje ženský..., zařvalo to*

ve mně, jako když vybuchne plynojem: Co ta šílená Marcela...! Co ta unylá manekýna, co ta s těma ceckama, co rozdávala na počkání usliněný pusy, co ta vospalá myš s tím melírem...! Co ta z toho Vrchlabí...! Co ta Jonáková, vo kterou bych si ani...! Co koneckonců moje matka...! A necituj Švejka...! Prošustrovals barák...! Kde sou ty prachy...! Řvalo to ve mně. Jako obvykle.“ (57) V těchto vnitřních monolozích je velký prostor věnován stále živým vzpomínkám na dětství (rozvod rodičů, dům v Klánovicích ad.). Boleslivé prožitky jsou však součástí pouze vnitřního monologu vypravěče a do dialogu s otcem pronikají jedině jakožto nezávadný komentář k výseku společné minulosti. Tyto „cenzurní“ zásahy jsou stejně jako otcovy výroky (sebe)ironicky komentovány ve vnitřních monolozích vypravěče: „Lituj se, kripile...! Lituj...! Čum už jednou před sebe, ne dozadu...! Čum před sebe...!“ (94) Podobnou korekcí procházejí rovněž sny o dětství, které syn otci vypráví. Nepřekona(tel)ná dávná traumata (odchod otce od matky, vyrůstání s otčímem) dostávají ve snech podobu fantasmagorických obrazů (zavraždění matky a opakované zakopávání a vykopávání její mrtvoly ad.).

Ve výbušném vnitřním proudu synových nadávek často vystupuje ještě další hlas, v textu pojmenovaný jako *rarach*. *Rarach* nepředstavuje spodní proud autentického vědomí, které se hlásí o svou pravdu. Svě role mění, jednou vystupuje jako oponent vyhocených názorů vypravěče, poté je ztělesněním výčitky za nedostatečnou lásku, častěji je ale zhmotněním komplikovaného vztahu syna k otci, hlasitým svědkem bariéry v řeči i citu obou hlavních postav, který synovi domlouvá: „Příště budeš hodnější..., začíná zase *brebentit rarach*: *Budeš trpělivější...! Je to tvuj otec...! Chlap, kterej tě vychoval...! Je to na celým světě jedinej člověk, kterej má s tebou trpělivost...!*“ (137) V těchto pasážích je zdůrazněna „strašidelná plachost“ obou protagonistů, vyvěrající z poněkud stereotypní představy o ztížené možnosti mužů projevit své city k druhé osobě.

Ke konci novely je vzrůstající sentiment obou hlavních postav umocněn nejenom konzumací jalovcové s pivem v pravidelných občerstvovacích zastávkách, ale především viditelnou sešlostí otce, jeho stářím a blízkou smrtí, vědomím omezeného počtu společných procházek: „*Jdeš s fotrem na procházku, je čtvrtek odpoledne, je srpen, seš na světě; to už se nikdy nebude opakovat, pronesl jakýsi bodrý komentátor v mém nitru.*“ (33) Procházka rodiče a dítěte pozdě v noci končí. Původně důvěrně známý prostor Prahy pro stárnoucí mysl otce už nefunguje jako stabilní kulisa, ale jako vyprázdněné místo bez možnosti určení a pojmenování a otec se zmateně vyptává, v jakém se právě nacházejí měšť. Otec a syn se stávají obyvateli velkoměsta opět každý sám za sebe; „*šedý zákal zvyku*“ se neprotrhl a i to výjimečné, co bylo prožito, zasáhne všednost.

Novela Emila Hakla *O rodičích a dětech* se věnuje prostoru Prahy podobně jako umělecká literatura podobného tématu, v současnosti reprezentovaná především knihami Miloše Urbana, Michala Ajvaze, Vladimíra Binara a dalších, avšak Haklův vypravěčský styl je zcela odlišný. Autorova orientace na malé osobní příběhy na

úkor velkých dějin je zřetelně ovlivněna Bohumilem Hrabalem. Autentické historiky z hospod s viditelnými reminiscencemi na Hrabalův styl tvoří základní stavební kostru většiny Haklových uměleckých textů. Tíživá melancholie a smutek z banálnosti a všednosti takových životů, prověřování možností porozumění mezi lidmi pak Hakla přibližuje k prózám Jana Balabána.

Ukázka

„Nazdar,“ řekl jsem.

„No ahoj,“ odpověděl a díval se přitom někam nad koruny stromů.

„Tak co novýho?“ zeptal jsem se.

„Novýho není na světě nic už dvě miliardy let, všechno jsou to jenom variace na téma uhlík, vodík, kyslík a dusík,“ odpověděl mi otec.

A vydali jsme se na procházku. To jest: obešli jsme Trojský zámek, přešli po lávce, ze které jsem plivl do husté, zvolna se valící vltavské vody, vzali to napříč přes Císařský ostrov a došli k další lávce, ze které otec upustil táhlou bílou slinu do husté, zvolna se valící vody plavebního kanálu. Potom jsme vstoupili do Stromovky.

„Prosímtebe, co ty se vždycky ptáš, co je novýho,“ povídá do kroku otec, „to je přece tak těžká otázka, že neexistuje těžší! Kdyby ses zeptal, jak se mám, to bych věděl...“

„A jak se teda máš?“

„Blbě...“

(8–9)

„Kdo to je?“ chtěl vědět.

„To je otec.“

„Vy spolu chodíte na pívko, jo?“

„Jo.“

„A jak často?“

„Tak jednou za tři neděle.“

„S *fortrem*, jo?“

„No a co?“

„Nic, dobrý... A to spolu *normálně kecáte*, jo?“

„Normálně. Má to taky své stinné stránky.“ [...]

Když jsem se, třepaje mokřýma rukama, vrátil, otec listoval v knize, kroutil hlavou a nahlas předčítal: „*Ať už je otázka tajemství věci jakákoli, rozhodně je velice složitá, anebo, je-li naopak velice jednoduchá, pak je to taková jednoduchost, kterou nejsme s to vidět...*“, prosímtebe, dyť tomu ale vůbec není rozumět, to je nějaká filozofie nebo co, já tudle vysokou literaturu nikdy neměl rád...“

„Já taky ne, ale vona je to někdy jediná možnost, jak nebejt sám,“ řekl jsem tiše.

„Mně poslední léta uplně stačí kromě vodbornejch knih Hašek, Shakespeare a detektivky, dneska už mě sere i ten Shakespeare, ale některý kousky jsou furt geniální...“

Hlavně nerecituji..., pomodlil jsem se v duchu: Ne teď...! Ne tady...! Hlavně ne Šejkspíra...! Není potřeba...! Ticho...!

„*Líp takhle na dně být a vědět o tom, než lichotit si v bídě! Kdo na dně je, nejposlednější vyděděnec štěstí, přece jen doufá, bát se nemá čeho...*“, začal otec deklamovat nepřírozně vysokým, pronikavým a k tomu ještě kňouravým hlasem.

Ticho..., řvalo to ve mně: Ticho budeš...! Pro boha živýho...! Neječ...!

(26–27)

Vydání

O rodičích a dětech, Argo, Praha 2002; 2.–3. vydání Argo, Praha 2003, 2008.

Adaptace

2008 *O rodičích a dětech*, film, režie Vladimír Michálek, scénář Emil Hakl, Jiří Křížan, Vladimír Michálek, prem. 6. 3. 2008.

Překlady

Polsky (2007): *O rodzicach i dzieciach*, přel. Jan Stachowski, Pogranicze, Sejny.

Anglicky (2008): *Of Kids & Parents*, přel. Marek Tomin, Twisted Spoon Press, Praha.

Španělsky (2008): *De padres e hijos*, přel. Kepa Uharte, Melusina, Barcelona.

Nizozemsky (2009): *Zoon & Vader*, přel. Edgar de Bruin, Voetnoot, Amsterdam.

Švédsky (2010): *Föräldrar och barn*, přel. Mats Larsson, Aspekt, Stockholm.

Italsky (2011): *Genitori e figli*. Romanzo, přel. Laura Angeloniová, Atmosphere Libri, Roma.

Ceny

Magnesia Litera za prózu, 2002.

Reflexe

Patří mezi velké plusy Haklovy novely, že z mluvené řeči neudělal pouhý věšák na velké a patetické pravdy. Otcovsko-synovská „metafyzika“ tu je nucena povstávat v aktu řeči. I proto se neustále přelévá, mění svá vnitřní skupenství a vystavuje své účastníky situacím, na které musí reagovat „zde“ a „nyní“. Je vidět, že Hakl, ač bytostný empirik, se dokáže spolehnout i na sám akt vyprávění a dokáže se mu moudře poddat. Hakl se tedy spoléhá na rozhovor jako na vyprávěcí médium, které má svou vlastní pravdu a nosnost. Nosnost proto, že ho nelze přetížít, že si na něj nelze dovolovat předem nachystanými triky a moudry. Stejně podstatné je totiž v Haklově rozhovoru jak to, co si otec se synem řekli, tak i to, co zůstalo viset v řeči, co řeč nepředala.

Jiří Trávníček: „A najednou máš nepřetržitě pocit viny, ani nevíš jak...“

Host 2003, č. 6, s. 23.

Za obrovský vklad a ukázkou Haklova vyspění v autora považuju to, že nesměřuje svou novelu do jedné pointy, že jsou v ní vrcholy, které by mohly stát samy o sobě jako povídky, ale

zároveň umně tvoří celou koncepci příběhu, což bychom v povídce nepostřehli. Za některé z těchto vrcholů bych považoval přiznání Beneše mladšího k synovi, kterého viděl až v dospělosti. Najednou se i on totiž stává součástí toho cyklu, v kterém byl, a najednou název knihy dostává další rovinu výkladu, na kterou jsme nebyli připraveni.

Michal Jareš: „Rodina, cesta a hospoda“, *Tvar* 2003, č. 5, s. 20.

A konečně i jeho třetí próza skrývá pod ostentativní alkoholicko-erotickou slupkou hypersenzitivní outsiderský typus, jemuž magické slovo poskytuje prostor k sublimaci niterných existenciálních traumat. Ale novela *O rodičích a dětech* zároveň přináší do Haklova prozaického světa jedno výrazné novum: citelný autorský obrat od vnějšího modu k modu vnitřnímu.

Radim Kopáč: „Tichý a nenápadný půvab Haklovy svobody pro sebe“, *Uni* 2002, č. 12, s. 9.

Slovo autora

Vliv na mě měla spousta lidí, z nichž někteří o sobě říkali, že mají blízko k undergroundu. Jenže byli vzájemně natolik odlišní, že jsem nikdy nedospěl k náhledu, co je underground, a tak na mě nemohl mít vliv. [...]

Touží-li někdo po příběhu, je to v pořádku. Říká tím, že by rád četl nebo vydával literaturu, která není úplně blbá, je v ní více rovin. Včetně trochy jakoby filozofování, generační rebelie ve sklenici vody a tak, ale v zásadě nese znaky komiksu – rozumí jí každý, kupuje ji každý. Nelze se tedy divit, že po silném příběhu volají hlavně nakladatelé, producenti a podobní. Příběh je v tomto pojetí nutně umělá forma naplněná stravitelnými pravdami a zvraty, fikce předjímací diváka, čtenáře, zkrátka kšeft. Proč ne. Já si vystačím s rovnicí příběh rovná se srozumitelnost.

„Jsmo ve skutečnosti. Stav nula. Loading“ (rozhovor vedl Filip Zdražil), *Host* 2010, č. 2, s. 10 a s. 12.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Čulík, *Česká literatura* 2007, č. 5, s. 669–706.

RECENZE: O. Horák, *Právo* 19. 12. 2002; R. Kopáč, *Uni* 2002, č. 12; A. Burda [=Pavel Janoušek], *Tvar* 2003, č. 8; J. Trávníček, *Host* 2003, č. 6.

Zuzana Malá

PETRA HŮLOVÁ: PAMĚŤ MOJÍ BABIČCE

(2002)



Román Petry Hůlové zaujal na první pohled třemi nápadnými vlastnostmi: situováním příběhu do exotického Mongolska, bezprostředním vyprávěčstvím a faktem, že šlo o prvotinu tehdy teprve třiadvacetileté autorky (* 1979). Ta v ní nepochybně využila zkušenosti z předcházejícího studijního pobytu v Mongolsku, dokázala však více než jen umně zapracovat obeznámenost Středoevropanky (mongolistky a kulturoložky) s místními poměry a mentalitou do románového tvaru. Život tradičního asijského společenství totiž Hůlová nepodává jen jako předvídatelnou polemiku s euroamerickou civilizací a postindustriální konzumní

společností. Nastoluje zde problém, který se v různých podobách a intenzitě vrací i v dalších jejích dílech: tradované, generacemi ověřované názory a nahromaděná zkušenost tvoří nejen základ kolektivních norem a soudržnosti, ale plodí také předsudky a předjednané animozity.

To vše hraje významnou roli jak v románu *Cirkus Les Mémoires* (2005), v němž jsou příběhy zástupců různých kultur a národů založeny na schématu „neuskutečnění amerického snu“ (a na dialogu mezi „Západem“ a „Východem“, které si přes veškerou globalizaci jen obtížně rozumějí), tak i ve dvou pozdějších románech, *Strážci občanského dobra* (2010) a *Čechy, země zaslíbená* (2012). V prvním z nich autorka na žánrovém pozadí dystopie čerpá z povahy let nedávno minulých a nabízí děsivou vizi let nejbližších: hlavní hrdinka vyrůstající za časů normalizace podlehne dobové propagandě a svůj ideál společnosti projektuje do jinak uzavřeného společenství vietnamského; zpochybněny jsou přitom veškeré formy ideologie. V románu *Čechy, země zaslíbená* se ukrajinská hrdinka svérázným způsobem vyrovná se sociální degradací ekonomických imigrantů a načas dokáže z „pozitivních předsudků“ či iluzí českých žen o pravých mužích z východu rozvinout byznys; sama však podléhá stereotypům všeho druhu. Tematicko-kompoziční podobnost spojuje *Paměť* s druhou prózou Hůlové *Přes matný sklo*: v obou je vyprávění o osudech jedné rodiny složeno z výpovědí několika jejích členů, kteří v různých podáních téhož příběhu vedou dialog, protirečí si a hlavně odtajňují skryté příčiny vzájemných střetů.

V románu *Paměť mojí babičce* je příběh několika žen (muži sice bývají katalyzátory událostí, zůstávají však vedlejšími postavami) z mongolské rodiny soustředěn kolem

hlavní hrdinky Dzaji. Ta je také dominantní vypravěčkou; vyprávění je totiž, stejně jako role v příběhu, nerovnoměrně rozděleno mezi hlavní ženské postavy. V první polovině románu Dzaja rekapituluje všechny klíčové události zhruba pěti desetiletí rodové existence až po současnost a vyprávění také rámcově uzavírá. O druhou polovinu vyprávění se pak dělí Dzajina dcera Dolgorma, její babička a Dzajina matka Alta, nejmladší sestra Ojuna a o málo mladší, Dzaje nejbližší sestra Nara. Jednotlivá vyprávění přinášejí odlišné výklady týchž událostí a liší se také v míře zaostření na jednotlivé situace a osoby, zvláště pak v míře zaujetí postavy pro sebe samou.

Dzaja se narodí v mongolských stepích jako druhá dcera podnikavého pastevce Túlega, který je spolu se svou matkou Dolgormou vážen jako zástupce dobrého rodu; jeho sňatek z lásky s chudou Altou je pak považován za jistý propad společenského statusu. Lásky – ať už v podobě lásky, či častěji nelásky rodičovské či sourozenecké nebo jako sexuální vášeň – hraje v osudech rodiny zásadní roli. Otec chová největší náklonnost k nejstarší dceři Magi, dívce, které je do vínku dán nejen jasný původ, ale i krása odpovídající tradičním nárokům. Uchová si ji i poté, co dívka zemře náhlou a tragickou, avšak důstojnou smrtí odvážného jezdce při výročním závodě – Magi zůstane v otcově paměti vysněnou princeznou, jíž se v tomto privilegovaném postavení otcovské náklonnosti dokáže jen nakrátko přiblížit nejmladší dcera Ojuna jako šťastná nevěsta. Jeho vztah k dalším dvěma dcerám Dzaje a Naře je poznamenán vědomím o jejich nemanželském původu: za jeho dlouhé nepřítomnosti podléhá jeho žena Alta jak vášnivému vztahu k Číňanovi Mergenovi, tak i náhodné sexuální příležitosti s ruským obchodníkem.

Dzajin příběh je ovšem historií dítěte dvojnásob nemilovaného: strádá i nelaskavostí matky, jež ji sice počala s vášnivě milovaným mužem, avšak stejně jako ostatní ji paradoxně odsuzuje či degraduje jako míšence; její neláska příležitostně přerůstající v nenávisť si později najde zesílený důvod ve „zradě“, které se nic netušící Dzaja dopustí, když (z nezkušenosti, zvědavosti i pasivity) podlehe sexuálnímu nátlaku muže, o němž v té době netuší, že je jejím biologickým otcem. „Nečistý“ původ, byť velmi častý, je v mongolském kmenovém společenství předmětem opovržení – a tento postoj sdílí i sama Dzaja: když se narodí její dceruška náhodně počatá s neznámým otcem (poté, co se Dzaja stane prostitutkou), s úlevou shledává na její kůži geneticky typickou skvrnku, která prokazuje, že neznámý otec byl Mongol.

Když téměř dospělá Dzaja odchází do Ulánbátaru, není to proto, že by si slibovala pohodlný život a úžasnou kariéru, ale hlavně proto, že se v domácím prostředí cítí nemilovaná a přebytná a v nejbližším okolí nevidí příležitost k seznámení a sňatku. Odchází na pozvání matčiny milované sestry Šarceceg, oblíbené pro svou veselost a výřečnost a vážené pro domnělý společenský úspěch, který je pro Altu dokladem, že „ne každý musí ve městě skončit špatně“. Šarceceg si od ní dokonce nechá nabídnout dobytek pro masokombinát, ve kterém však nikdy nepracovala – ve skutečnosti je totiž základem jejího úspěchu vedení nevěstince, v němž skončí obě její neteře: nehezká,

snaživá, avšak nedůsledná a pasivitě podléhající Dzaja i pohledná Nara – ta se také přes svou samostatnost a schopnost reflexe stane dokonalou obětí tetiny manipulace. To ovšem zase jen kvůli řídicímu faktoru osudů, jímž je tu vášnivá láska: nešťastně zamilovanou, ba téměř zešilevší láskou a fyzicky oslabenou ji rozmrzelá Alta předá sestře Šarceceg a ta zase další příbuzné, vědmě Chiroko, jejíž skrývanou homosexualitu považuje důvěřivá Alta za výraz důstojného nezájmu bytosti nadané věděním o obyčejné muže. Nara později pochopí, že teta i zde nejspíš vědomě působila jako kuplířka, a vážená Chiroko se v jejím pohledu ukazuje jen jako náladová bylinářka tyjící z nezasloužené pověsti. Avšak na jediného milovaného muže čeká Nara i se zkušeností prostitutky dál, s oddaností i naivitou, v jaké se tato láska zrodila.

Když Dzaja během své kariéry prostitutky porodí dceru, vlastní rodina ji v této roli předvídatelně nerespektuje. Přednost má Ojuna, jediná dcera, která splnila očekávanou roli a „dobře se vdala“ – je z ní sice ctnostná, avšak věčně unavená, nedoceněná a rozmrzelá matka tří lenivých dětí, která stále malicherně zazlívá oběma starším sestrám jejich někdejší dětské souručenství, ba spojenectví proti ní samé. Blíženecký vztah těchto sester je ostatně jediný, který v příběhu neutří rány: holčičí spikleneckví přerůstá v tiché srozumění dospělých žen, podložené společným osudem „levobočků“, nikdy nenalezené lásky i údělem prostitutek.

Dzajino rozhodnutí pojmenovat svou dceru po vážené babičce Dolgormě je „venkovskými“ členy rodiny vnímáno jako pobuřující. Její čin je samozřejmě nejen pokusem o opětovné sblížení s nimi, ale hlavně symbolicky vyjadřuje snahu o obnovení rodové paměti, jež je současně připisována i věnována Dzajině babičce, jak to vyjadřuje titul románu. Tedy právě té, která po odchodu Altina milence Mergena „řekla, že to udělal on, zaklel naše jehňata, a k tomu dodala, že kdyby si místo toho vzal mě, nebyla by to zdaleka tak velká škoda, protože mi tehdy bylo jenom pět, a to ještě není žádná Mongol, takový pětiletý kůzle. Taky táta s mámou měli ještě další tři“ (11). Dzaja však tento postoj, který je v souladu s logikou tradičního kolektivního myšlení a způsobem života, respektuje. Zemřelou babičku posléze vyjímá z konkrétních skutečných událostí a umisťuje do cyklického času mytizujících příběhů, jež její dcera nadšeně hltá a posléze dojemně převypravuje venkovským příbuzným, kteří je však od ní – městské nositelky poněkud uměle vytvořené tradice – nepřijímají.

Dzaja s Dolgormou tak do příběhů o babičce vkládají jednotící sílu tradičního vědění a respektu společenství, jakou by čtenář znavený individualismem západní kultury možná chtěl vyčíst z příběhu tohoto románu. Ale tento svět je iluzorní – a není to jen tím, že industrializace či lákadla pohodlnějšího městského života ztěžují nebo nepatříčně infiltrují tradiční pastevecký způsob života a mezi generacemi vyvstávají nesmiřitelné rozdíly. Matka Alta a její nejmladší dcera Ojuna totiž uvažují stejně konvenčně ve vztahu k úloze ženy a rodiny (což Altě vůbec nebrání se proti nastaveným pravidlům radikálně prohřešovat); teta Šarceceg a její neteř Nara vidí stejně cynicky všechny ubohé formy velkoměstského překupnictví jako dobrý

zdroj výdělků. Dzajina dcera Dolgorma je „jiná generace“ v tom smyslu, že se cítí doma ve městě, sžila se s jeho rytmem; jenže její vzpoura velkoměstského teenagera nakonec vyprchá velmi krotkým způsobem – v náručí dočasně opuštěného staršího muže, který Dolgormu hned po smíru s nemilovanou rodinou vyhostí. Paradoxně je to právě ona, kdo nejvíce ocení smiřující a povznášející roli tradičního vyprávění. Generační rozdíly tak ustupují do pozadí před napětími a animozitami, které vznikají na švu sdílených hodnot a individuálních vztahů.

Nejobtížnější pozici má hlavní hrdinka Dzaja, jež se na rozdíl od ostatních neustále pohybuje na pomezí dvou světů, mezi kterými se nedokáže rozhodnout a které nemůže smířit. Zatímco ostatní ženy mají tendenci reflektovat sebe samy mezi nerozpoznanou iluzí a nepřiznanou záměrnou lží, Dzaja – byť velmi podobně svazována představami o tom, co se „má dělat“ – si mnohem více než sebe samé všímá okolního světa. Snaží se a dočasně se jí i daří najít na svém aktuálním způsobu života něco dobrého: oškrabovat ve stepi šlachy z koží nebo míchat mastnou polévku v parou prosyceném bufetu jsou sice práce možná fyzicky odpudivé, ale užitečné, výsledek je vidět a Dzaju dokáže těšit i malý úkon, který prospěje druhým. Co však nedokáže, je definitivně se s nějakým záměrem identifikovat, takže její zaměstnání prostitutky je nakonec hlavně výsledkem setrvačnosti plynoucí z příznivého výdělků. A přestože je vlastně „globálně nešťastná“, dokáže se ze života těšit více než ostatní, nacházet radost v jedinečném okamžiku (třeba nad prvními krůčky šikovně dcerky na okraji nevzhledného sídlištního hřiště). Oproti ostatním je také nadána schopností až lyrického procítění přírody a krajiny, které to kolektivní – uctivé, avšak naprosto nesentimentální „žití krajiny“ – překračuje směrem k prožívání. To se napájí ze tří zdrojů: z osvojených kosmologických mýtů („*Rudý hory jsou strašlivě starý. [...] Svět byl dřív tak vysoký, jak jsou jejich vrcholky. Svět dřív žádný hory neznal. Pak přišla pohroma a zemi zaplavili obrové. [...] Všechno zdupali. Lidi jim lupali pod jak vsi a gery i stáda zmizely navždy pod jejich ploskama*“, 232), z bezprostředního, intenzivního smyslového vnímání („*Nohy mě zebou jak nahý, a tak jsem ve svém geru včera poprvý celej den držela oheň. Když sedím před svým gerem, připadám si jako chánská princezna. Dél je plnej vonného větru a nadouvá se jako bublina. [...] Za zádama jediný hory starýho světa a za nima a desítkama jim podobnej naše hrdý Město*“, 235) – a také z nenahraditelné podvojně zkušenosti venkovsko-městské.

Příběh sice vyvstává na půdorysu tradičního způsobu života mongolských pas-tevců určovaného rodovou kontinuitou a kmenovou pospolitostí a končí Dzajiným návratem (ze „splášeného města“) do rodného kraje, ale předvídatelný kontrast mezi venkovem a městem tu nemá jen černobílou podobu etickou (venkov jako nositel morálky, město jako nositel nemravnosti). Ukazuje, jak se při přechodu venkovského člověka do města ztrácí jeho původní identita vyvstávající z jasného dělení sociálních rolí a pracovních úkolů, zatímco v mechanismech fungování města založených na příznačné „konzumní chudobě“ komunistických režimů není šance pro utvoření

identity nové. Procesy spojené s polovičatou modernizací kočovné pastevecké společnosti, jež ve výsledku tradiční jistoty oslabuje a nové nenabízí, tak jistě mají vliv na osudy hrdinů. Hlavními hybateli veškerého děje však nejsou síly určené sociálně, nýbrž do značné míry lidskou náturou: nepředvídatelná a nekontrolovatelná milostná vzplanutí (ať už naplněná, či nenaplněná) a vztahy rodinné. V těch hrají negativní úlohu právě zakořeněná přesvědčení, nikoli moderní vlivy. Je tedy očividné, že tradiční společenství jednotlivci nezaručuje, že se v něm neocne sám se sebou, byť smířlivě usazen před vlastním gerem (jurtou) jako stárnoucí Dzaja, jejíž největší jistotou se stává vždy znovu obnovovaná „paměť mytologických příběhů“.

Svůj vlastní příběh sice Dzaja vypráví retrospektivně, časovou distanci od událostí a situací však oslabuje verva, s níž se vypravěčka vkládá do jejich hodnocení: je v něm patrná tendence vracet se k perspektivě, která jí byla v dané době vlastní (jak ukazuje třeba líčení dětského souručenství se sestrou Narou proti malému „vetřelci“ Ojuně). Dojmu „přirozenosti“ a bezprostřednosti vypravěčského projevu autorka dosáhla užitím obecně češtiny prostoupené slovníkem z hrdinčina domácího prostředí – mongolské výrazy tu totiž nepůsobí jako ozvláštňující citát, nýbrž jako prostý odkaz k okolní skutečnosti. Tento postup má zdvojený efekt: pro čtenáře cizí, exotický jazyk je pro hrdinku jazykem „žitým“, jí vlastním a přes počáteční nesrozumitelnost se tak významně podílí na sblíživání vnímatele s postavou. Čtenář přitom prochází nejen procesem postupného osvojování významů, ale především „doplňování referencí“, to jest osvojováním jednotlivých částí předmětného světa příběhu: někdy si je vyvodí z věcné souvislosti („*celý stádo je nervózní a uštěkanéj nochoj s ním má spoustu práce, když má oddělit březí klisny s mládaty od ostatních*“, 9), jindy se zprvu jen dohaduje z hodnotících příznaků a vysvětlení mu přinese až další vývoj příběhu („*Možná je davchanskej zelinář stejnej erlic jako jeho otec, a proto od něj nikdo nic brát nechce*“, 9). V tomto smyslu se exotická slovní zásoba podílí i na výstavbě vyprávění. Na druhé straně je třeba připomenout, že pro celou tvorbu Hůlové je příznačný kolokviální tón vyprávění, které dokonce ani ve 3. osobě nerozlišuje mezi promluvou vypravěče a promluvou postav. To se vzhledem k opakujícím se variacím záměru nastolit dialog mezi různými kulturami, různými typy zkušenosti, a také mezi „já“ a „druhými“ může jevit jako poněkud překvapivé. Ani v *Paměti* Hůlová nevyužívá rozrůznění vypravěčských hlasů: vyprávění jednotlivých postav tak přinášejí poněkud odlišné výklady týchž událostí, ale hlavně fungují jako jakýsi regulátor čtenářských sympatií. V postavě Dzaji však autorka překračuje rámeček (evropského) individualistického způsobu myšlení a představuje vypravěčku, jež exotickou mentalitu přesvědčivě reprezentuje „zevnitř“: její vyprávění vyvstává v proutnutí individuálního osudu a sdílené zkušenosti kolektivní (etnické a rodové).

Moderní českou kulturu – bezpečně usazenou v geologicky klidné kotlině a na průsečíku střeoevropských konvencí – vždy znovu fascinoval exotismus, motivován v proměnlivé míře jednou spíše ideologicky (v cestopisných črtách generace

májovců, v agitačních reportážích i románové tvorbě před- i poválečné generace komunistických autorů), jindy spíše esteticky (v symbolistní či poetické poezii). Próza polistopadová si osvojila také žánr „sestupu do divočiny“, který je v souladu s trendy západní civilizace přesytené konzumem a špatným svědomím vůči méně rozvinutým zemím. Český exotismus nabyl v těchto procesech dvojitou podobu: exotismu „domestikovaného“, kdy jako exotické, původní a často hodnotově nadřazené je vnímáno vše, co je z pohledu „zemsky českého“ dále na východ: například sever Moravy u Legátové (*Želary*, 2001) či východní Slovensko u Noskové (*Bereme, co je*, 2005). Exotismus je zde obvykle zdrojem poznání „pravého“ či „ryzího“ způsobu života a charakterů, často je spojen s návratem ke kořenům. Exotismus „jiného“ zastupuje několik děl: román Hany Andronikové *Nebe nemá dno* (2010) je příkladem očištěného a iniciačního sestupu západního člověka (přeneseně i doslovně nemocného civilizací) do divočiny; *Cesty na Sibiř* (2008) Martina Ryšavého popisují pouť mladého muže za (sebe)poznáváním. Jistou formou „pohledu zevnitř“ mohlo být i vyprávění v románu Markéty Pilátové *Má nejmilejší kniha* (2009); ta však „jazyk jihoamerické zkušenosti“ záměrně infiltrovuje jazykem literárním: celou řadou osvědčených literárních modelů, příznačných událostí a příběhů v postmoderní české variantě magického realismu.

Hůlová tak zůstává s osvojením, ba „přivlastněním exotického“ zatím osamoce- na. Vyprávění založené na „rodinném vícehlasí“ a hlavně na zjištění, že srozumění a porozumění jsou nesamozřejmou věcí i mezi těmi nejbližšími, naopak tento román sbližuje s psaním Petry Soukupové: byť jsou jejich příběhy v kulturním smyslu lokalizovány zcela odlišně, v rodinných vztazích a tím i v osudech postav hrají shodně zásadní úlohu sociální konvence, falešné představy a přehnaná očekávání. Exotická Dzaja má však oproti (středoevropským) osamělým velkou výhodu: ztotožňuje se s obývaným světem od jeho mytologického prapočátku a uchovává si schopnost vnímat a vyprávět příběh v té funkci, jakou vykonává mýtus: tak, aby svou vyprávěčkou spojil s „pamětí kmene“ a zapojil ji do chodu tohoto světa.

Ukázka

„Babička byla z bohaté rodiny magnátů kašmíru, protože její matka se zalíbila otci babiččina otce Onona, kterej kašmír dodával přímo na chánskej dvůr a z Urgy si pro něj jezdili chánský výběrčí v sametovejch čapkách s rajčima chocholama. Babiččin otec byl velkej darga celého kraje kolem Selenky, protože co on řek, to platilo, a jestli darga nechtěl, celej kraj odmítnul platit Mandžuům odvody, protože dargovi nojoni by si to ostatními gerama vyřídili, což bylo jasnej každému.

Třeba když chán najednou z ničeho nic snížil cenu kašmíru a nebylo ze dne na den na čínskou reji ani na dobrý ruský nože. Onon se vyhoup do sedla, křiknul morindó a proměnil se v čtyřhohý nedostižný vlající zvíře. A jak se tak v oblaku prachu řítit stepí, z gerů jeho mužů vybíhali bojovníci v karmínových dělech, přes ruku pytle sušenýho masa a tvrdý dřevěnej sedla.

Jejich ženy s dětma mávaly a chrstaly na ně mlíko pro štěstí a Onon, s bojovníkama v zádech, pokaždý chánovo rozhodnutí zvrátil. A tak za jeho života cena kašmíru nikdy nespadla tak nízko, aby se babiččina rodina musela zabývat kůžema, kšeftovat s masem a starat se zvlášť o mlíko, jako všichni ostatní, který se neustále hádali s lakotnejma Číňanama o každéj Juan. Nic jinýho jim taky nezbejvalo.

Proto jima Dolgorma vždycky trochu pohrdala. Její rodina je nikdy k ničemu nepotřebovala, a tak se s Číňanama nemusela nijak zaplejtat.“

(22–23)

Prababička byla známá v celým kraji. Dotykem uměla uzdravovat na smrt nemocný a její jedinej pohled stačil k tomu, aby poraněný přestali krváčet. Její rady byly vyvažovaný těma nejjemnějšíma kašmírovejma látkama, a kdo si k ní poslal pro pomoc, ten jí už před prahem vítal a uctíval, jako se starý klaněj malovanejch chrámovejch postavičkám. Když se babička blížila, nebe prej znachovělo a jejímu příjezdu předcházelo burácení hromů a blesky jako zlatý zubatý nože, jako motorový pily protínaly oblohu a vrhaly se střemhlav k zemi. Když ger blesk zasáhl, znamenalo to, že ani prababička nemůže pomoci. Ale to se nestávalo tak často, a právě proto měli prababičku všichni v úctě.

(125)

Vydání

Paměť mojí babičce, Torst, Praha 2002, 2. vydání Torst, Praha 2009.

Adaptace

2010 nerealizovaný filmový scénář Ireny Hejdové s názvem *Memories of My Heart*; zvláštní ocenění pro autora ze střední a východní Evropy na filmovém festivalu v Cannes.

Překlady

Francouzsky (2005): *Les montagnes rouges*, přel. Hana Allendes-Řihová a Arnault Maréchal, Éditions de l'Olivier, Paris.

Německy (2007): *Kurzer Abriss meines Lebens in der mongolischen Steppe*, přel. Christa Rothmeierová, Luchterhand Literaturverlag, München.

Polsky (2007): *Czas czerwonych gór*, přel. Dorota Dobrewová, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa.

Anglicky (2009): *All This Belongs to Me*, přel. Alex Zucker, Northwestern University Press, Evanston.

Švédsky (2011): *Allt detta tillhör mig*, přel. Sophie Sköldová, Rámus, Malmö.

Ceny

Magnesia Litera za objev roku, 2002.

Kniha roku v anketě *Lidových novin*, 2002.

Reflexe

Pro Evropana tak exotické prostředí je zachyceno neobyčejně důvěrně a hodnověrně, neexoticky: Hůlová si je přisvojila zevnitř, způsobem, na kterém není nic etnograficky pozorovatelského, nic ideologicky „globalistického“ [...]. Tady je patrná slabší stránka spisovatelky Hůlové: nenasytná potřeba dovést své postavy přes rozlehlý čas života až k úplnému vyčerpání a dořečení, aniž by na to stačila síla událostí, charakteru i samotného vyprávěče.

Jiří Peňás: „Květ mongolské stepi“, *Týden* 2002, č. 41, s. 89.

Literární krajina, kterou vytvořila, je ovšem přesvědčivá a její Mongolsko se může čestně přiřadit k zemím tak trochu vykouzleným, k jakým náleží Faulknerův Yoknapatawphaský kraj, Grassoovo Košutsko nebo magický prostor posledního románu Jáchyma Topola *Noční práce*.

Viktor Šlajchrt: „Babička a Viktorky z pouště Gobi. Mongolský román Petry Hůlové je o celém světě“, *Respekt* 2002, č. 41, s. 21.

Románová prvotina Petry Hůlové vyvolala záhy po svém vydání tak silnou kritickou vlnu, že je velmi obtížné zaměřit se na dílo samotné a nepolemizovat přitom s tím, co o něm napsali jiní. V případě tohoto debutu se čtenář recenzí navíc setkává s nezvykle vstřícným, místy až nekritickým přijetím. [...] Dzajin příběh je podán sugestivně, místy až strhujícím způsobem, její vyprávění v ich-formě plyne bez zádrhelů a rychle, s neobyčejnou dynamikou. Neotřelost pohledu podporují jak mongolské reálie, tak zmiňovaný jazyk a dobře zkonstruovaný příběh. [...] Právě v jazyce však leží kámen úrazu celého románu, jenž se ovšem vyjevuje až v souvislosti s celkovou kompozicí příběhu.

Marta Ljubková: „Otázka kompozice“, *Literární noviny* 11. 11. 2002, s. 8.

Jako by proto, že hlavními aktéry děje jsou příslušnice tzv. slabšího pohlaví, přešlo vyprávění od činů spíše k jejich myšlenkové reflexi, jako by se pouhé přemýšlení o problémech stalo důležitějším než jejich řešení.

Lenka Jungmannová: „Sestra“, *Labyrint revue* 2002, č. 11/12, s. 169–170.

Ano, v Dzaje jako by byl schovaný neobyčejný básnický dar, spojený s velkou láskou ke všemu stvoření, jímž oživuje kořeny rozpadajícího se rodu. I přes svou zdánlivou prostotu, jako instinktivně, se dokáže navzdory všemu přidržet v životě toho podstatného, co drží svět pohromadě.

Markéta Kořená: „Mongolská symfonie. Imaginace, pokora a vyprávěčský um ve vyzrálé prvotině Petry Hůlové“, *Lidové noviny* 14. 9. 2002, s. 16.

Slovo autorky

Mluvíte o pospolitosti, řádu. I ve vaší knize má své místo a jeho porušení je přinejmenším problém a člověk za něj většinou zaplatí. Vy jste ale dítě chaotické doby. Váží vás tradice?

Já se vlastně pořád zmitám mezi těmi dvěma póly, láká mě obojí. Myslím, že řád je dobrý, že má být, ale zároveň mám strach, že když do něj vstoupím, že se zazdím, že ustrnu, že se nebudu dál vyvíjet.

„Jsem spíš suchar, říká Petra Hůlová, vítězka letošní ankety LN Kniha roku 2002“
(rozhovor vedla Markéta Kořená), *Lidové noviny* 28. 12. 2002 (přil. *Orientace*, s. 16).

Bibliografie ohlasů

STUDIE: B. Junková, in: *Spisovnost a nespisovnost. Zdroje, proměny a perspektivy. Sborník příspěvků z mezinárodní konference*, Masarykova univerzita, Brno 2004, s. 345–349.

RECENZE: B. Gregorová, *Host* 2002, č. 10; J. Peňás, *Týden* 2002, č. 41; V. Šlajchrt, *Respekt* 2002, č. 41; M. Ljubková, *Literární noviny* 11. 11. 2002; L. Jungmannová, *Labyrint revue* 2002, č. 11/12; M. Kořená, *Lidové noviny* 14. 9. 2002; J. Hlinka, *Hospodářské noviny* 11. 9. 2002; F. Tomáš, *Právo* 11. 10. 2002; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 16. 10. 2002; A. Burda [=Pavel Janoušek], *Tvar* 2002, č. 18; M. Bley, *Prager Zeitung* 24. 4. 2003; J. Pechar, *Literární noviny* 18. 10. 2004; V. Strelbel, *Stifter Jahrbuch. Neue Folge*, Band 23, 2009; T. A. Burns, *Kosmas* 2010, č. 2.

Alice Jedličková

JAROSLAV RUDIŠ: NEBE POD BERLÍNEM

(2002)



Ústředním tématem prozaických textů Jaroslava Rudiše (* 1972) je životní tápání hrdinů, zpravidla ve věku autora, jejichž příběh je pokaždé pojat jako individuální výpověď jedince toužícího změnit svůj zaběhnutý životní styl a vystoupit ze stereotypu konformní společnosti. Protagonista není schopen navázat plnohodnotné mezilidské vztahy a zorientovat se v soudobém světě relativizovaných hodnot i přesto, že svým smýšlením a životním stylem se z něj snaží nijak nevymykát.

Na významové struktuře Rudišových textů se výrazně podílí prostředí, které nikdy nehraje roli pouhých dějových kulís. Nezaměnitelné místo se vždy nějak vplétá do myslí postavy a nejednou určuje její životní osudy, hrdina je s ním bytostně spjat – v románu *Grandhotel* (2006) situovaném do Liberce doslova i tělesně. Důraz na atmosféru prostoru je nejednou signalizován přímo v titulech Rudišových děl, mezi něž vedle prózy náleží též divadelní a rozhlasové hry (například s Petrem Pýchou napsal *Léto v Laponsku* a *Salcburský guláš*, obojí 2006) a především komiksová trilogie *Alois Nebel* (souborně 2006, s Jaromírem 99, zfilmovaná v roce 2011) lokalizovaná na Jesenicko. Podobně jako v debutu *Nebe pod Berlínem* i v próze *Potichu* (2006) a *Konec punku v Helsinkách* (2010) situuje Rudiš své postavy do evropského, respektive německého prostoru. Rudišovy prózy spojuje charakteristická jazyková výstavba, proud řeči inspirovaný rytmem moderní hudby směřující k nespisovnému, poměrně jednoduchému vyjadřování protagonistů, jež se významně podílí na autentičnosti postav včetně vypravěče.

Rudišova prvotina *Nebe pod Berlínem* byla inspirována autorovým novinářským stipendiem v německém hlavním městě, které získal v roce 2001 jako redaktor literární přílohy *Salon* deníku *Právo*. Právě v *Salonu* vycházely na pokračování jeho črty, beletrizované reportáže z tohoto pobytu, jež se na výzvu majitele nakladatelství Labyrint Joachima Dvořáka staly základem prózy. Vznikla tak do té doby spíše ojedinelá spolupráce nakladatele a spisovatele, kteří se podílejí na vzájemné sebe prezentaci a podpoře: promyšlená strategie nakladatele, který podepsal smlouvu na neexistující knihu s neznámým autorem a odhadl poptávku čtenářské veřejnosti, se stala jádrem úspěchu Rudišova debutu. K jeho atraktivitě v neposlední řadě přispěla

i vizuální stránka: netradiční formát a grafická úprava slovenského výtvarníka Juraje Horvátha, jenž knihu doprovodil koláží rozostřených fotografií a ilustrací.

Postupná geneze textu se projevila zejména v jeho struktuře: kniha se sestává z dvanácti relativně samostatných kapitol, z nichž každá skládá v časové posloupnosti ucelený obraz, který zapadá do mozaiky příběhu. S výjimkou jedné kapitoly je vypravěčem český učitel Petr Bém, jehož mluvící jméno (der Böhme – Čech) signalizuje jakousi jeho národnostní podvojnost. Berlín, v němž momentálně pobývá, jako by mu byl souzen: pocházel odtud jeho strýc, jehož několikrát navštívil s rodiči jako dítě, a již tehdy jej město okouzlo.

Co ovšem v očích Petra Béma nejvýrazněji určuje tvářnost a současně moderní historii Berlína, je spleť síť linek podzemní dráhy. Právě berlínské metro (U-Bahn) představuje středobod celé prózy, odkud paprskovitě vycházejí všechny postavy a zase se do něj vracejí, osudově jím přitahovány. V metru se setká protagonista s Pancho Dirkem a dohodne se na založení punkrockové kapely pojmenované U-Bahn, která uspořádá svůj nejlepší koncert na nástupišti jedné ze stanic dráhy, v podzemí hraje Petr na kytaru, aby si přivydělal, oba rodiče Petrovy dívky Katrin jsou zde zaměstnáni, v bistro podzemní stanice tráví většinu svého volného času a naslouchá tam příběhům strojířů. Mluvené historiky, jež zprostředkovávají příběhy, zážitky a dojmy spjaté s metrem, jsou základním prvkem jednotlivých kapitol.

Rudišova próza může v jistém smyslu působit až jako beletrizovaný „průvodce“ po berlínském metru: nejedna stanice je tu charakterizována ať už ve vlastním textu, anebo v apendixu, v němž čtenář najde výběrové informace o metru, berlínských čtvrtích a nočních podnicích. Text knihy je doplněn plánem berlínských vlakových linek a jistě není náhodné, že vyšla přesně sto let od zahájení provozu berlínského metra. Až kuriózně může vyhlížet autorova prezentace nezvyklého, ležatého formátu knihy jako nápodoby vagonu.

Metro zajišťuje časové i prostorové kontinuum města, jež bylo od začátku šedesátých let přehrazeno Berlínskou zdí a jeho západní část byla z map socialistických zemí vymazána. V dialozích a vzpomínkách postav se mnohdy objevují reminiscence na nedávnou historii před pádem železné opony. Tato doba není evokována jen individuálními osudy smyšlených postav, ale především prostřednictvím častých narážek na umělce, především rockové legendy (Iggy Pop, David Bowie) tehdy tvořící v Berlíně. Ostatně již název prózy otevřeně odkazuje k proslulému filmu Wima Wenderse *Nebe nad Berlínem* z roku 1987.

Autor takto re-konstruuje paměť kdysi rozděleného města, vytváří z něj kulturní a společenské univerzum, místo, kde se mísí bývalý Východ se Západem, kde se prolínají rozličné kultury a subkultury stejně jako bolestivá minulost se současností. Nese-li jedna z písní skupiny U-Bahn banální název Ich bin Berlin, vystihuje poměrně přesně poetiku příběhu, jehož hrdinou je spíše než Petr Bém samotný Berlín, respektive jeho nezaměnitelná a unikátní atmosféra. Autorovi se jí daří navodit

také prostřednictvím prolínání hmatatelné reality s nadpřirozeným světem připomínajícím postupy magického realismu. O vědomém přihlášení se k tomuto směru svědčí opakované zmínky o městě Macondo, fiktivním dějišti Márquezova románu *Sto roků samoty*.

Podobně jako ve Wendersově filmu žijí v Rudišově Berlíně vedle sebe lidé a nadpřirozené bytosti. Na rozdíl od okřídlených nebeských bytostí jde ovšem o pekelné zatracence, sebevrahy, kteří skočili pod metro a byli odsouzeni k věčnému cestování prázdnou soupravou duchů. Takovým obyvatelem podzemí je také autor vloženého příběhu Bertrám, jehož neviditelnost je jen částečná. Mohou jej totiž spatřit „*tamti, co jsou na nejlepší cestě k nám, lidi, o kterých se říká, že jsou na dně*“ (96). Bertrám se začne vplétat do Petrova osudu, postupně se mu zhmotňuje, až se nakonec jejich příběhy protnou: Petrova kapela U-Bahn uspořádá pro ducha koncert na nepoužívaném nástupišti metra. Následný Bertrámův odjezd soupravou živých je možné s odkazem na film *Nebe nad Berlínem*, v němž se jeden z andělů vzdá věčného života ve jménu lásky k ženě, vnímat jako vykoupení a ukončení jeho trýznivé netělesné existence.

Refrén prózy „*děje se toho tolik, že se neděje nic*“ navozující představu pravidelného míhání přijíždějících a odjíždějících souprav s rozmazanými obličejí cestujících vystihuje rychlost a zdánlivou povrchnost příběhu, jehož ústřední události se odehrávají v místě, kterým většina jen prochází. V tom se nijak neliší svět živých od světa mrtvých; jak říká Bertrám: „*Něco se změní, ale nikdy se nezmění všechno. Možná se nezmění vůbec nic.*“ (88)

Petr přichází do Berlína právě proto, aby zásadně změnil svůj život, unikl před společenskými a rodinnými vazbami, do nichž vzhledem ke svému věku vstupuje. Zatímco učitelské místo opustí bez jakýchkoli skrupulí, partnerky Ženi čekající jeho dítě se ve své mysli tak jednoduše zbavit nedokáže. Tíha útěku zůstává po celou dobu neměnná a působí se stále stejnou intenzitou, ani v závěru nepřichází třeba nepatrný náznak úlevy, byť zde není vyloučena možnost návratu. Když Katrin dostane vysněné stipendium na Island a ocitne se tak v podobné situaci jako protagonista na začátku příběhu, Petr s ní odmítá odjet. Přes otevřený konec je patrné, že hrdinův pokus začít nový život selhal, cyklus se uzavřel a žádné další dobrodružství se nekoná. „*Plán nemít žádný plán*“ a Petrova až úporná snaha neprozradit nic ze svých pocitů a plně se oddávat smyslovému, ne-li přímo smyslnému prožívání německé metropole sice ostentativně proklamují programovou nezávislost, ale jsou po delší dobu neudržitelné. Na některých místech však dochází k demaskování stylizace a vypravěč jakoby nevědomě odhaluje svoji spíše neprůraznou povahu, jež má sklon utíkat před zodpovědností („*Nejsem bojovník*“, 7).

Rudišova prvotina se vyznačuje poměrně osobitým stylem, jenž utváří především vypravěčská úspornost, nenucenost, nevyumělkovanost. Situace a obrazy se střídají v rychlém sledu, k čemuž slouží krátké úderné věty, stojící buď samostatně na jednom řádku, anebo paratakticky spojené v jedno dlouhé souvětí, jež tvoří celý

odstavec. Autor se tu inspiroval hudebním žánrem punku či punkrocku, k němuž se hlásí a jenž se projevuje ve zvláštním větném rytmu prózy. Příběh je vyprávěn hovorovou dikcí, z jazykových vrstev jasně dominuje obecná čeština, která je proycena četnými germanismy psanými většinou ve fonetickém přepisu (např. špígl, úbán, esbán, folksvágn, budvajzr).

Zájmem o lidi ze společenského okraje, jež jsou zobrazeni s velkým pochopením a zároveň s jemně ironickým odstupem, se Rudiš zřetelně hlásí k odkazu Bohumila Hrabala. Vypravěč se nechává unášet proudem jejich pábitelské řeči a bez příkras ji zaznamenává. Sloganem kapely U-Bahn („nesnesitelná hořkost bytí“) i některými dalšími motivy pak próza odkazuje k dílu Milana Kundery.

Jaroslav Rudiš se tak svojí prvotinou vřadil do orální tradice hrabalovského proudu a ocitl se v blízkosti Emila Hakla, jenž v témže roce publikoval novelu *O rodičích a dětech* (2002). Důkladnou charakterizací cizího prostředí a volbou hovorového nespisovného jazyka, jenž má spolu s lexikem cizího původu napomáhat věrohodnosti příběhu, se *Nebe pod Berlínem* přiřazuje k tomu proudu české prózy, který svá témata hledá v zahraničí a v konfrontaci odlišných životních stylů (např. debut Petry Hůlové *Paměť mojí babičce*, 2002). Koexistence reálného a magického světa v prostoru velkoměsta navazuje na imaginativní linii české prózy předchozí dekády a obzvláště má blízko (rovněž z hlediska užitých jazykových prostředků) k „městským“ textům Jáchyma Topola.

Ukázka

Katrin vešla do kuchyně, podívala se na mě a smát jsem se začal já, protože jsem nevěděl, co mám dělat jiného. Ona ale ztuhla. Vytáhla z krabičky cigaretu, zapálila si a obhlédla naše čtyři kuchyňské stěny.

Opřela se o ledničku a řekla: „Docela příšernej bejvák máte. Ale oceňuju, že je umytej hajzl a vana, což bejvaj v klučičích bytech zóny nejčastějších úrazů. Myslím hygienickejch. A já žádný breberky chytit nechci, rozumíš? Jak jste se dali s tímhle Panchem dohromady?“

„Některý věci si člověk nevybere.“

Vykládám jí, že jsme se v jeden okamžik sešli na jednom místě – na kraji jednoho nástupiště – a nasedli společně do stejného vlaku úbanu, dali se do řeči, protože on viděl mou kytaru a já viděl jeho, a on mi nabídnul, že u něj můžu přespat, později jsme se dohodli, že u něj můžu zůstat.

„Ach. Jak romantický,“ uchechtla se Katrin, „dva lůžři se plácaj světem tak dlouho, až nezapoknou o nikoho jinýho než sami o sebe. A to ausgerechnet tady. Ty seš fakt z Prahy?“

„Jo. Byla si tam někdy?“

„Jednou, s našima... ale nevybavím si nic jinýho, než že bylo léto a my stáli na velkém náměstí, kde byla nějaká obrovská socha rytíře, táta říkal něco o ruských vojácích, který to tam kropili kulometry, až jsem dostala strach a spadla mi zmrzlina, a máma mi nechtěla koupit novou, protože tam u stánku byla děsná fronta, a ségra už stála s mámou v druhý frontě

na fabkový zámky, který se u nás nedaly koupit. Všechno mám trochu zamžený, bylo mi asi sedum, ale ta zmrzlina byla úplně jiná než u nás, byla vodová, fialová a chutnala po borůvkách. Tu chuť mám pořád na jazyku. Tak to je podle mě Praha – ta borůvková zmrzlina a ten divnej pocit strachu. A tys byl někdy dřív v Berlíně?“

„Jo, několikrát. Nebylo mi o moc víc než tobě, když jsem tady byl poprvé, jeli jsme za stredjou, který bydlel v Köpenicku. A pak jsme vyrazili do centra, esbámem na Alex...“

(20)

Vydání

Nebe pod Berlínem, Labyrint, Praha 2002; 2.–3. vydání, Labyrint, Praha 2003, 2007.

Nebe pod Berlínem, audiokniha, Labyrint – Tympanum, Praha 2010.

Adaptace

2004 *Nebe pod Berlínem*, inscenace, Divadlo M. U. T., Divadlo Komédie, prem. 11. 3. 2004.

2005 *Der Himmel unter Berlin*, dramtizace, WDR Köln, režie Leonhard Koppelman, prem. 21. 6. 2005.

2007 *Nebe pod Berlínem*, dramtizace, Český rozhlas Olomouc, režie Michal Bureš, prem. 14. 10. 2007.

Překlady

Německy (2004): *Der Himmel unter Berlin*, přel. Eva Profousová, Rowohlt, Berlin.

Srbsky (2004): *Nebo pod Berlinom*, přel. Aleksandra Korda-Petrovićová, Geopoetika, Beograd.

Polsky (2007): *Niebo pod Berlinem*, přel. Joanna Derdowska, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Bělorusky (2008): *Neba pad Bèrlinam*, přel. Maryja Martysevěčová, I. P. Lohvinaŭ, Minsk.

Bulharsky (2010): *Nebeto pod Berlin*, přel. Christina Dejkova, Stigmati, Sofija.

Italsky (2010): *Il cielo sotto Berlino*, přel. Chiara Reaová, Atmosphere Libri, Roma.

Švédsky (2010): *Himmel under Berlin*, přel. Lova Meisterová, Aspekt, Stockholm.

Ceny

Cena Jiřího Ortena, 2002.

Reflexe

Základem úspěchu Rudišovy prózy je jeho práce s jazykem. Kombinací prvků obecné češtiny, slangu, germanismů, neologismů, syntaktických spojení charakteristických pro mluvený jazyk atd. se mu daří zejména v dialozích a ve vyprávěních jednotlivých postav vytvořit velmi živý a působivý obraz prostředí, do něhož je próza situována. Poněkud méně přesvědčivě ale vynívají promluvy vypravěče i postav tam, kde jde o formulaci jejich životního postoje. Snad je to však záměrná stylizace, jíž autor naznačuje ambici svých hrdinů vyjadřovat se přímočaře a srozumitelně, a to především prostřednictvím rockové hudby.

Lukáš Foldyna: „Nebe pod Berlínem“, *Host* 2003, č. 3 (recenzní příl., s. 3).

Autor dokáže jedinečnou atmosféru soudobého Berlína s jeho kulturním a historickým podložím vystihnout i bez vytrčených odkazů na nakoukané filmy či načtené knihy. Poněvadž tím, co roztočilo spontánní vypravěčská kola jeho prózy, kterou s ručením omezeným označme za román, co vtisklo jí rozměr, který vzdor vší zelenosti prvotiny zasluhuje pozornost, to je Rudišem, celou jeho bytostí silně pocífovaná mohutná energie tohoto města. Energie nesrovnatelná s Prahou.

Josef Chuchma: „Děje se toho tolik, že se neděje nic“, *Mladá fronta Dnes* 8. 1. 2003, s. C8.

Rudiš je čistý realista, který pozorně sleduje okolí, dobře naslouchá a všechny ty řeči nad hospodským stolem nebo barpultem v nějakém rockovém klubu věrně, se vši potřebnou atmosférou a koloritem poskládá. Tuhle metodu dovedl k dokonalosti Bohumil Hrabal a Rudiš je jeho příčinnivým žákem. Inspirace je zcela zřetelná, přesto si ji uvědomíme až po několika desítkách stran. Rudiš totiž přejímá metodu, avšak nekopíruje styl. [...] Také v tom je Hrabalovi podobný: pod maskou lidového, zde rockového vypravěče se skrývá intelektuál s nečekaným přehledem, který ovšem ony omšelé, naivní a někdy i politováníhodné postavy a postavičky má upřímně rád a nevysmívá se jim, spíš se nad nimi jen tak pousměje.

Pavel Mandys: „Perličky ze dna berlínského metra“, *Týden* 2002, č. 48, s. 81.

Protikladem všeho lidského hemžení a prázdnoty je síť metra. Nese svou vlastní historii, trpí svou pověstí, dýchá pro své obyvatele. Doslova ožívá ve vzpomínkách a vyprávěních. Mezi lidmi a metrem vládne zvláštní symbióza – ani jeden by nemohl bez druhého žít. Metro poskytuje životní prostor, možnost výdělku, oni jej naopak ožívují, zaplňují a dokreslují svými pomíjícími osudy. Některé z nich utkví v paměti Berlína, jiné pouze proplují a zmizí v nenávratnu. Sepjatý podzemní prostor sítě a jasně definované vztahy se odrážejí i v psychice postav. V průběhu knihy se jejich charakter nemění, zůstávají stále stejní, jedineční.

Lukáš Bajer: „Nebe v U-bahnu a U-bahn jako nebe“, *Weles* 2004, č. 20, s. 115.

A příznačné je, že [Bém] nemluví o svém útěku ani opuštěném vztahu, ale o bezpečně vzdálených událostech, které tak spoluvytvářejí atmosféru vzpomínání na časy před pádem berlínské zdi [...]. A právě proto se zdají jeho promluvy zapadat do knihy, která nechce být (téměř proklamativně) introspekci do nitra třicetiletého muže.

Ovšem vždy znovu marně se snaží Bém hrát pouhého diváka, protože nikdy se nedá zabránit tomu, aby každé kouzlo okamžiku a poetika místa nebyly pevně spjaty s jeho konkrétní životní situací, s níž do těchto míst vstupuje. Na konci knihy se zaměřuje pozornost opět na něj. Toto vyprávění s ním však už nepokračuje. Co následuje, patří zřejmě do jiného příběhu. Co však tvoří *tento* příběh?

Oldřich Vágner: „Osobité historky z vypůjčených perspektiv“, *Aluze* 2002, č. 3, s. 115.

Slovo autora

Nemá přece [*Nebe pod Berlínem*] ten správný velký románový příběh a dramatický oblouk, je poskládaná z mnoha drobných storek a někdy mám pocit, že tu knížku drží pohromadě snad jen

špinavé koleje berlínského metra, které od války zapomněli vyměnit. Některé historky mám rád, za jiné se po čtyřech letech trochu stydím nebo se při jejich čtení musím sám sobě smát.

„Jaroslav Rudiš: Nebe pod Berlínem. Spisovatel o své prvotině“, *Týden* 2007, č. 3, s. 75.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: A. Kratochvíl, *Otázky českého kánonu*, Praha 2006, s. 575–587; T. Nechvílová, *Český jazyk a literatura 2007/2008*, č. 4, s. 177–183; D. Zygadlo-Czopnik, *Od banity do nomady*, Brno – Opole 2010, s. 85–91.

RECENZE: P. Mandys, *Týden* 2002, č. 48; P. Fantys, *Respekt* 2002, č. 50; O. Vágner, *Aluze* 2002, č. 3; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 8. 1. 2003; A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2003, č. 1; R. Kopáč, *Tvar* 2003, č. 2; L. Foldyna, *Host* 2003, č. 3; A. Vinterová, *Literární noviny* 2003, č. 15; M. Lešek, *Haló noviny* 4. 7. 2003; L. Bajer, *Weles* 2004, č. 20.

Erik Gilk

PAVEL BRYCZ: PATRIARCHÁTU DÁVNO ZAŠLÁ SLÁVA

(2003)



Pro fikční svět próz Pavla Brycze (* 1968) je charakteristické prolínání skutečnosti a imaginace; v mnohém se kryje s aktuálním světem, je však obohacen o jevy přinejmenším velmi málo pravděpodobné. Autorova vypravěčská fantazie se rozbíhá do mnoha epických odboček, jež se výrazně podílejí na stavbě příběhu a potvrzují Bryczovu „radost z vyprávění“. Ta spolu s pohádkovostí, naivismem a jednoznačným vítězstvím dobra nad zlem na úkor věrohodnosti předznamenala také autorovu tvorbu pro děti. Idealizace dětství jako věku nedotčeného vypočítavostí a ostražitostí se v nostalgické podobě objevuje i v textech

pro dospělé, především v povídkovém souboru *Miloval jsem Teklu a jiné povídky* (2000) a v próze *Sloni mlčí* (2002).

Dalším příznačným rysem Bryczovy tvorby je sklon k patetičnosti, související s tématem převážné většiny próz, jímž jsou různé podoby lásky. Vyvažován je smyslem pro jemný, nikoli satirický humor. Bryczův autorský styl dále charakterizuje básnický jazyk, hravost při vytváření neotřelých přirovnání, metafor či metonymií a jiných poetismů, jež přispívají k lyrizaci příběhu. Dynamický vypravěč jeho próz je silně orientován k adresátovi, neustále čtenáře oslovuje a zdůrazňuje mluvený charakter vyprávění. Trvalou životní inspiraci a oblíbený prostor pro dějiště autorových próz představuje město Most, v němž Brycz prožil své mládí, jak dokládá poetické pásmo *Jsem město* (1998), pojaté jako několikerá výpověď tohoto sídla, a „filmová“ novela *Mé ztracené město* (2008).

Román *Patriarchátu dávno zašla sláva* má zdlouhavou genezi, vznikl již od poloviny devadesátých let jako autorova druhá kniha. Některé kapitoly a pasáže Brycz mezitím vydal jako samostatné texty či zapojil do jiného kontextu. Tak lze vysvětlit silnou motivickou provázanost románu s jinými jeho prózami: mezi takové motivické okruhy patří bratrova smrt či latentní homosexualita.

Román sestávající ze sto patnácti krátkých kapitol je zdaleka nejrozsáhlejším Bryczovým prozaickým textem a představuje autorskou modifikaci žánru rodinné ságy; uveden je citátem z básně Jeana Cocteaua: „*Štěstí, jež chceme, je ohavné, / to naše neštěstí je krásné.*“ Příběh pokrývá rozsáhlé časové období od první světové války do konce dvacátého století, přičemž poslední připomenutou historickou událostí

je kongres Mezinárodního měnového fondu doprovázený demonstracemi, který se odehrál v Praze v září 2000. Časové rozlehlosti odpovídá extenzita prostorová zahrnující celý středoevropský prostor. Většina scén se sice odehrává v českých zemích, ty jsou však prokládány epizodami z Ukrajiny a později z Německa. Přítomen je rovněž prvek arabský, zhmotněný v postavě dívky Yasiry a jejím pohnutém osudu jednodenní nevěsty afghánského vojáka, a také prvek americký, neboť právě Yasira později zvolí za svůj domov New York.

Čas vyprávění není rozložen symetricky: zatímco dění první poloviny dvacátého století je zprostředkováno na poměrně malé ploše, realitě komunistické totality a především normalizačnímu dvacetiletí je věnována nesrovnatelně obsáhlejší část textu. Polistopadové poměry transformované společnosti zase tvoří jen dovětek usilující dotáhnout fabuli do přítomnosti v době vydání románu a přispět tím k jeho aktuálnosti.

Historické události, jakkoli se jim autor nevyhýbá a naopak je leckdy fatálně či efektně spojuje s osudy protagonistů, ovšem netvoří jádro Bryczova románu. Centrem vypravěčovy pozornosti je původem ukrajinský rod Berezinků, jehož mužské představitel sleduje ve čtyřech generacích. Přesněji řečeno ve třech generacích, neboť život zakladatele rodu Jefima Archipoviče Berezinka se jako oblouk klene nad celým dějem a tvoří jeho druhou vyprávěcí linii. Ta svým způsobem kontrastuje s životními osudy jeho syna, vnuků a pravnuků, již jsou vydáni napospas změnám politických režimů a válečných dějů, zatímco Jefima jako by se tyto události vůbec netýkaly. Přestože v průběhu svého dlouhého života byl svědkem mnoha osobních i společenských tragédií, mezi něž patřila například násilná kolektivizace sovětské vesnice, nic nedokázalo narušit jeho patriarchální klid. Žádné klamné ideji se nepoddal, před ničím nemusel prchat, v nitru i navenek zůstal silným a rozhodným mužem. Souvisí s tím i jeho věrnost vesnici Ozero, do níž přicestoval jako dvanáctiletý nuzák a kterou neopustí ani po jaderné katastrofě v nedalekém Černobylu, pročež si vyslouží přezdívku „Atomový stařec“. Jefimova výjimečnost je stvrzena jeho nesmrtelností, na konci románu se dožívá neuvěřitelného věku sto dvaceti šesti let.

Jeho nejmladší syn Theodor se po první světové válce vydá do světa a v Liberci vyhledá vdovu po vojákově rakouské armády, jehož věznění a popravě přihlížel jako člen kozáckého oddílu. Ožení se s ní, a dokonce přijme její jméno, avšak jen dočasně, neboť otec Jefim nestrpí pohanu ztráty rodinného příjmení, výjimečně zasáhne do osudů svých potomků a osobně zařídí přejmenování Theodorovy nové rodiny na Berezinkovy. Po Theodorově smrti krátce po druhé světové válce se hledáček vypravěčova objektivu zaměřuje na jeho staršího syna Rolanda, zatímco zmínky o osudech jeho bratra Kurta jsou – obzvláště po emigraci do Německa – značně skoupé. Krátce po komunistickém nástupu k moci je Roland pro neúspěšný pokus o ilegální přechod hranic uvězněn a nasazen na práci do uranových dolů. Po devíti

letech věznění je propuštěn, ožení se a zplodí dva syny. Avšak jeho pokus o návrat do běžného občanského života se ukáže jako marný, Roland čím dál více propadá alkoholu, ubližuje manželce, týrá své děti.

Příběh Rolandových synů Kryštofa a Vladimíra je natolik svébytný, že tvoří samostatnou část knihy. Kryštof otce pro jeho surové chování k matce nenávidí, a když nalezne v pozůstalosti svého dědečka pistoli, je odhodlán ji proti opilci použít. Ustrašený bratr to však prozradí učitelce a Kryštof je při pronásledování policií zastřelen. K Vladimírovým traumatickým zkušenostem následně přispěje i slabošská matka, která je na staršího syna natolik fixována, že po jeho nešťastné smrti tráví všechny volné chvíle na jeho hrobě. Po otcově smrti se Vladimírovi konečně naskytne příležitost „začít znovu“, když se jej ujme bezdětný strýc Helmut z Drážďan. Vladimírovy zážitky z rozvrácené rodiny však způsobily takový nedostatek sebevědomí, že ani v novém domově se mu nedaří navázat běžné sociální vztahy (s výjimkou spolužačky Yasiry) a cítí se i nadále stigmatizován. Po letecké havárii, při níž zahynou téměř všichni jeho příbuzní, se již dospělý Vladimír s náhle zjevivším bratrancem Rolandem a s reportérkou Yasirou vydává navštívit svého praděda Jefima. Setkáním nejstarší a nejmladší generace Berezinků v jejich rodném ukrajinském prostředí se děj románu uzavírá.

Bryczova záliba v konstruování bizarních momentů souvisí s charakterem románového fikčního světa. Organicky se v něm snoubí životní realistická pravděpodobnost s uvolněnou fantazií a imaginativním výmyslem, bájením, které skutečnost nepřipouští. Tento mýtotvorný způsob psaní dovoluje vypravěči nakládat s postavami dost libovolně; některé postavy se z románu tiše vytratí (Rolandův bratr Kurt), jiné zasáhnou do děje jako deus ex machina (Vladimírův bratranec Roland).

Reprodukce děje odpovídá skutečnému syžetu románu, který je prost časových inverzí a drží se tradiční posloupnosti. Pozoruhodnější je skladba textu, který sestává z velkého množství krátkých kapitol. Jejich tituly jsou převážně jednoslovné a přímo (*Pohřeb, Václav, Exodus, Černá skříňka*) nebo obrazně (v názvu *Theodorův kuň* značí zvíře smrt) vypovídají o tématu příslušné kapitoly a svým způsobem její obsah anticipují. Rozsah kapitol je značně odlišný, od několikastránkových relativně samostatných textů s vlastní, nejčastěji anekdotickou pointou po pětiřádkové větě celky, jež mívají vážný, až tragický charakter.

Příkladem prvního typu je kapitola *Den svatební, muž a bláznivá duše jeho*, o jejíž autonomii vypovídá již ta skutečnost, že původně byla (ovšem s personálním vypravěčem) otištěna v souboru *Miloval jsem Teklu a jiné povídky*. Dokladem druhého typu může být kapitolka *A znovu zpíval* pojmenovaná podle incipitního klíče, jež obsahuje pouhé tři věty: „*A znovu zpíval Jefim Berezinko, muž, jemuž pomník stavěl život z náhrobních kamenů. A celé Ozero, Oleg, Ivan, Kazimír, Susko, Taťána, Boris i Theodor, všichni Berezinkové zpívali. I jejich rodiny zpívaly, jen jediná Marja nezpívala, neboť od začátku věků nikdo nikdy nezpíval na vlastním pohřbu.*“ (25)

Ukázka ilustruje autorův cit pro přímé i obrazné pojmenování; jádro výpovědi je tu sice prostřednictvím výčtu odsouváno, avšak zároveň je přítomno hned od první věty v podobě nenápadné předzvěsti „života stavěného z náhrobních kamenů“. Jde také o doklad Bryczova napodobování orálního stylu starých ruských pohádek a bylin, který se projevuje celkovým způsobem výrazu a slovoslednými inverzemi, případně souřadným spojováním větných celků začínajících spojkou „a“ nebo „i“. Tyto postupy proložené navíc častuškami (vkládání básní do prozaického textu patří od začátku k Bryczovým oblíbeným postupům) se vyskytují výhradně v ukrajinských scénách nakumulovaných v úvodu románu a navozují atmosféru tamního prostředí. S čím dál větší koncentrací na příběhy „česko-německých“ Berezinků a čím dál blíže současnosti se vypravěčův jazyk postupně stává bezpříznakovým.

Podobně se v průběhu románu proměňuje i charakter vypravěče. Tón vypravěčského suveréna, který zprostředkovává děj s bravurou a lehkostí, se pozvolna vytrácí, jako by styl románu byl postupně přemožen látkou. Důvodem této nejednotnosti může být autorova silná osobní angažovanost, s níž se k napsání románu odhodlal – příběh rodiny Berezinků je totiž do značné míry inspirován reálnými osudy Bryczovy rodiny, která má rovněž ukrajinsko-německý původ. Proto čím více se děj románu blíží současnosti, tím více nabývá autobiografických rysů a opouští tak pózu nadneseného a od děje a postav oproštěného vypravěče. Patrné je to zejména v případě Rolandova smutného osudu (Bryczův otec byl také politickým vězněm) a především v pasážích o Vladimírovi zpodobujících normalizační roky v severočeském Mostu, jak je autor sám prožil. Brycz tak využil prozaický text k návratu k rodinným kořenům, psaní se mu stalo terapeutickým nacházením vlastní totožnosti.

K hledání této identity odkazuje již samotný název románu, jenž naznačuje ztrátu tradičního postavení muže jako hlavy rodiny a ochránce rodu. Na rozdíl od Jefima tu muži nevystupují jako neústupní bojovníci, ale naopak jako slaboši, snadno se vzdávající svých ideálů, občanských i rodinných rolí, ba dokonce svého křestního jména či příjmení, jako by se chtěli zbavit své osobnosti. Zdá se, že nad celým rodem Berezinků převzala vládu osudová moc, všichni Jefimovi potomci jsou především trpící bytosti, jejichž touha po štěstí je pokaždé zmarněna a vykoupení se jim nedostává. Nad rodem visí jakási nevyřčená kletba za Jefimovy hříchy, za něž musí být jeho potomci podle baladické zákonitosti trestáni, ať už je tím proviněním jeho pohlavní náruživost a množství nemanželských dětí či účast na kanibalské hostině, kde těchto dětí nevědomě okusil. V každém případě mužství z rodu postupně mizí a vrcholem tohoto vývoje je zženštilý Vladimír s duševními problémy a nevyjasněnou sexuální orientací. Závěrečná scéna setkání s pradědem dává Vladimírovi a tím i celému rodu přece jen naději do budoucna, Jefimovou zásluhou se z něj zase stane celý muž i člověk. Vladimírův návrat do rodového lůna je metaforou spásy pro celé lidské společenství, které se může vymanit ze zajetí dvacátého století zmítaného válkami a krvavými diktaturami a začít znovu, od začátku.

Pro román je charakteristické „opojení vyprávěním“, jež nestaví na přesném nakládání s detaily (což do románu přináší několik nezamýšlených faktických chyb). K Bryczovu způsobu zacházení s historickou pravdou patří také hra se známými jmény převážně z uměleckého světa: Jevtušenko tu vystupuje jako provozovatel pojiždného biografu, Majakovskij je vojenským důstojníkem, Mandelštam zase jednou z černo-bylských obětí, kterou léčí doktor Kandinskij, a podobně. Dalších intertextuálních odkazů a aluzí na literaturu, výtvarné umění a hudbu nalezneme v románu celou řadu: autor se hlásí k magickému realismu a jeho próza vykazuje mnoho paralel s proslulým románem Gabriela Garcíi Márqueze *Sto roků samoty* (1967), mimo jiné se zde objevuje zmínka o jihoamerickém městě Macondo, které je smyšleným dějištěm převážné většiny Márquezových próz. Nápadné žánrové (rodinná sága) a výrazové (expresivita) paralely k Bryczovu dílu vykazují prozaické texty Jiřího Drašnara a Jana Vraha z konce devadesátých let. Zatímco u Drašnara má bezúspěšná obžaloba lidských dějin jako sledu válečných konfliktů s vsudypřítomným zlem mnohem obecnější charakter, prozaická prvotina Jana Vraha *Obyčejné věci* (1998) je laděna mnohem osobněji. Brycz se obdobně jako Vrak snaží prostřednictvím poznání vlastní rodové historie ohledat sám sebe a nalézt svoje místo na světě; oba přitom používají společný motiv rodového prokletí. Souvislost s jinými soudobými prózami bychom mohli hledat v literárním ztvárnění česko-německého soužití, které se v polistopadové próze postupně stalo tématem velmi frekventovaným, ne-li přímo konjunkturálním.

Ukázka

Kdyby Vladimír věděl, o čem si povídal strýček Helmut s doktorem Strausem, specialistou na psychosomatické nemoci, vousatým mudrcem, který vypadal jak bělovousý Marx, kterého nosily německé děti v modrých šátcích v průvodu na Prvního máje, určitě by se snažil ještě víc zapomenout na svého otce Rolanda a matku Květu, možná by bombardoval Červený kříž milionem dopisů, aby mu sekretář organizace, pan Michel Pagnoux, našel všechny ve světě ztracené příbuzné, zcela jistě by se vynasnažil být ještě daleko víc odtržen od vlivu svého otce, ještě mnohem rychleji by se snažil přijmout jakoukoliv převýchovu jiné krve a jiného národa a stát se částí společnosti, které se běžně říká rodina, určitě by rychleji opustil jazyk, v němž vězely vtíravé výčitky, úzkost a špatné svědomí, a daleko rychleji by se změnil z mlčícího pana Tau v sebevědomého mladého muže.

On ale fundované výklady svojí povahy od pana doktora Strause neznal, a tak si bláhově připadal u strýčka a tety šťastný a vyléčený. Neměl tížádosť chtít víc.

Co na tom, že se mu občas zdají strašné sny v souvislosti s bráškovou smrtí, co na tom, že mu v nohách postele občas stojí indián v čelence s tmavými neprůhlednými brýlemi? Důležité je, že jeho tělo se z pokřiveného třesoucího uzlíčku nervů opět stalo nástrojem, který poslouchá jeho vůli. Kdyby chtěl, mohl zase tančit, kdyby se rozhodl, mohl běhat, skákat, zápasit, mohl se cítit velký a vyléčený, mohl dokonce nosit nos nahoru, protože se jeho mladý organismus vyrovnal s lecčím, co by porazilo dospělého muže.

Ale vývody pana Strause byly škarohlídkové.

Zkušenost vědy nebrala ohledy na chlapcova zbožná přání.

A Helmut s krásnou Else, kteří se přes svůj věk zamilovávali do dítěte, jako by bylo jejich vlastní, si museli dělat starosti.

(229)

Vydání

Patriarchátu dávno zašla sláva, Host, Brno – Hněvín, Most 2003.

Adaptace

2005 *Patriarchátu dávno zašla sláva*, čtení na pokračování, Český rozhlas Ostrava, režie Miroslav Zelinský, prem. 1. až 5. února 2005.

Překlady

Polsky (2008): *Patriarchatu dawno minionia chwala*, přel. Anna Carová, ATUT, Wrocław.

Slovinsky (2008): *Patriarhata davno minula slava*, přel. Tatjana Jamniková, Društvo Apokalipsa, Ljubljana.

Ceny

Státní cena za literaturu, 2004.

Reflexe

[Bryczova rozsáhlá skladba] se rozvíjí vcelku poklidným proudem odosobněného vyprávění, jen občas přerušeno vpádem subjektivního partu postav (ve formě dopisů). V rámci tohoto plynulého proudu postavy vystupují spíše jen jako účastníci a hybatelé dění než jako komplexní charaktery. Dovedně a nenásilně se v něm střídají nejen jednotlivé dějové linie, nýbrž i různé stylové postupy připomínající českou prózu posledního půlstoletí od Hrabala po Fukse. Náhle tu ovšem vyvstávají absurdní či groteskní situace (Brycz k nim měl sklon už ve své předchozí knize *Sloni mlčí*), které vnášejí do příběhu rysy nečekanosti a nepředvídatelnosti, vytvářejí barvitě meandry v toku děje a dodávají mu surreálnou atmosféru (není náhodou, že v jedné epizodě vstupuje do fikce také surrealistický malíř Salvador Dalí).

Aleš Haman: „(Post)moderní rodinná sága“, *Tvar* 2004, č. 5, s. 20.

Román Pavla Brycze přináší něco, na co jsme zvyklí u autorů západních literatur: velké všeobjímající vyprávění, minihistorie zasazené do reálných časových i prostorových souřadnic, poselství, panoramatický obraz společnosti. Drobné výhrady – hromadění historek v první části knihy připomínající sborník anekdot a mírná, zřejmě nezamýšlená asymetrie mezi hlavními liniemi a paralelními příběhy – nejsou v této souvislosti podstatné.

Stanislav Škoda: „Nárazy na neprůstředné sklo dějin“, *Divadelní noviny* 2004, č. 8, s. 11.

Hlavní ovšem na knize věru nejsou dějiny nebo ideje, ale impulsivní, zároveň intuitivní a „naivní“ chuť vyprávět a fabulovat, spřádat historie, ba fantazírovat a zkusit si pohrávat s magicko-realistickými rekvizitami. Nejvlastnější Bryczův pud a sklon je silnější než promýšlení a prohlubování celku. Na něm je znát, že ne vždy byla inspirace po ruce, že leckdy si bylo nutno pomoci jednoduše tím, že se některá postava tiše vytratila, jiná byla včas odpravena, na další se možná zapomnělo zcela, zatímco jindy zase skočí na scénu jak deus ex machina. Přesto nakonec celý rozmáchle rozvržený román drží pohromadě: slabší místa čteme s tolerancí a s nadějí, že budou brzy vystřídána místy silnými, jež jsou tažena linií románového osudu, do jejichž služeb poskytl autor vypravěčskou fantazii a literární talent.

Jiří Peňás: „Románové bruslení po 20. století“, *Týden* 2004, č. 45, s. 98.

K radosti z vyprávění patří i marnotratnost. Pavel Brycz v *Patriarchátu* rozhodil aspoň dva tucty mikropříběhů (každý tak na stráněčku), z nichž by střídmější a lakotnější talent vytěžil tři tucty povídek: všechny realistické a zároveň neuvěřitelné a bizarní, jak si to sto padesát let po Flaubertovi magický prostor žádá. Postmodernismus tu naštěstí přišel zkrátka. Návrat slaví stará dobrá románová kronika rodu a osudů člověka v mlýnici dějin.

Pavel Šrut: „Vypravěč“, *Právo* 4. 11. 2004 (příl. *Salon*, s. 2).

Přes veškeré historické změny zůstává [Jefim Berezinko], na rozdíl od svých potomků, ztělesněním mužnosti a nositelem někdy již překonaných hodnot. Jeho potomci pak v sobě nesou nejenom komplexy svých předků, ale navíc jsou ohlodáváni vyprázdněným světem moderní společnosti, před kterým není úniku. A to nezávisle na panujícím režimu. Méně poraženými příslušníky rodu se stávají jedinci schopní alespoň částečné vzpoury. Ale i tak zůstává svět mužů v Bryczově podání světem neutěšeným.

Pavel Kotrla: „Státní cena za literaturu překvapila“, *Týdeník Rozhlas* 2004, č. 49, s. 4.

Síla autorovy obrazotvornosti je udivující, zahrne v sobě dobu s jejími hlavními událostmi, přesně jsou dislokovány politické události (nástup nacismu v Německu, druhá světová válka, kolektivizace sovětské vesnice, vypravěč uzavírá dějovou linii výbuchem atomové elektrárny v Černobyli), ale neztrácí přehled o zcela intimních trápeních svých postav, neošidí čtenáře o žádné jejich vnitřní hnutí, kterým se proměňují. Vyprávění, navzdory „rozkouskovanosti“ textu, je stále poutavé a strhující.

Milan Jungmann: „Vypravěč s fantazií básníka“, *Literární noviny* 2005, č. 2, s. 9.

Brycz si troufl být tak trochu historikem tohoto koutu Evropy a přitom neztratil románovou optiku. Právě ona mu umožňuje vidět věci jako dvojznačné – například vězeň z padesátých let je současně po svém propuštění politováníhodná troska utápějící se v alkoholu. Ukázal tak, že „malé“ dějiny nejsou jen zmenšeninou dějin „velkých“, že mají svůj vlastní smysl pro tragikomiku, ale zároveň že v tomto koutu Evropy je na nich vždy něco z „velkých“ dějin nuceno ulpět.

Nadto je potěšitelné, že Brycz svůj román neotevřel jen hrdinům, jejich pocitům a myšlení, ale své hrdiny otevřel světu. Nechal je v něm tonout, rozbíjet se o něj, selhávat...

Jiří Trávníček: „Román. Nesoustavné poznámky 4“, *Host* 2006, č. 4, s. 22.

Slovo autora

Na počátku devadesátých let začaly na člověka útočit spousty nových informací, najednou všechno přestávalo platit a já jsem ztrácel postupně všechny opěrné body. Tak jsem musel začít hledat nějakou svou identitu, mužskou identitu, národní identitu i identitu historickou. Pro mne je vždycky strašně důležitý nějaký příběh, díky němu se můžu zorientovat v čase a prostoru. Když jsem pobýval nějaký čas v Ženevě, tak jsem se v tom městě úplně ztrácel, dokonce jsem se šel topit do Ženevského jezera v nějaké depresi. Ale teď zpětně mám Ženevu hrozně rád, protože jsem tam napsal povídku a skrze ni dneska té Ženevě rozumím. Orientuji se ve světě pomocí příběhů. Města jako Řím, Vídeň, Paříž, to jsou dnes jen legendy, ať už je tvořili novodobí moderní básníci nebo klasici devatenáctého století. Berlín mě taky zajímá jen kvůli Handkemu, který do něj spolu s Wimem Wendersem vnesl příběh – *Nebe nad Berlínem*. Proto jsem si říkal, že musím vnést příběh i do té své rodinné historie – abych se v tom dokázal zorientovat.

„Díky příběhu se orientuji v čase a prostoru...“ (rozhovor vedl Miroslav Balaščík),
Host 2004, č. 10, s. 7.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Novotný, *Český jazyk a literatura* 2004/2005, č. 2, s. 83–86; M. Ljubková, *Souvislosti* 2005, č. 1, s. 33–38; J. Trávníček, *Host* 2006, č. 4, s. 22–23; I. Mindeková, in: Fedrová, S. – Jedličková, A. (eds.): *V Macurových botách*, Praha 2009, s. 138–144.

RECENZE: E. Gilk, *Lidové noviny*, 18. 12. 2003; A. Haman, *Tvar* 2004, č. 5; P. Hrtánek, *Host* 2004, č. 6; S. Škoda, *Divadelní noviny* 2004, č. 8; J. Peňás, *Týden* 2004, č. 45; H. Lundiaková, *Hospodářské noviny*, 29. 10. 2004; P. Šrut, *Právo*, 4. 11. 2004 (příl. *Salon*); J. Šícha, *Literární noviny* 2004, č. 44; P. Kotrla, *Týdeník Rozhlas* 2004, č. 49; I. Harák, *Labyrint revue* 2004, č. 15/16; A. Bečvářová, *Literární novinky* 2004, č. 2; M. Jungmann, *Literární noviny* 2005, č. 2; T. Čada, *H_aluze* 2007/2008, č. 2.

Erik Gilk

EDGAR DUTKA: U ÚTULKU 5

(2003)



„Největší zřádko na světě je rajtovat po vodě a být přitom suchý.“ (56) O tom je přesvědčen Ben, hlavní hrdina a vypravěč příběhů o drobných radostech a patáliích v neradostných podmínkách dětského domova na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Většinu textů své prvotiny *U útulku 5* psal Edgar Dutka (* 1941) na počátku let šedesátých; zpoždění několika desetiletí, s nímž do literární komunikace vstoupila, jí však v očích čtenářů ani většiny kritiků příliš neuškodilo. Jazykově svérázné, vitalitou sršící vyprávění malého Bena si získalo sympatie čtenářů, kteří ocenili pokus ztvárnit konfrontaci dětského světa se světem dospělých v klukov-

ském vidění a současně s velkorysým nemoralistním nadhledem.

„Odložený“ úspěch povzbudil autora, působícího dosud v animovaném filmu, k vydání dalších prací v poměrně rychlém sledu. Svěbytná vyprávěcí perspektiva leží i v základech následujícího románu *Slečno, ras přichází* (2004), v němž roli rekapitulující vypravěčky prozaik přisoudil staré feně vlčáka. Dutkovy první knihy spojuje také dravá a zároveň „zdravě“ působící živočišnost a s ní související svár mezi potřebou volnosti a potřebou bezpečí a spočinutí – momenty, které jsou vlastní i některým jeho povídkám lokalizovaným do Austrálie (*Záliv osamění & Zapomenuté australské povídky*, 2007). Jestliže poselství prózy *U útulku 5* lze považovat za výraz autorova nepatetického postoje k minulosti, pak povídkový soubor *Stažení z kůže ze tmy vycházíme* (2007) se jeví jako bolestná alternativa vypořádání se se zkušeností komunistického režimu ve světě s jasným rozvržením dobra a zla.

V pozadí Dutkova prvního literárního počinu, prózy *U útulku 5*, stojí autentická zkušenost. Stejně jako jeho hrdina Ben byl autor v roce 1948 spolu se starší sestrou umístěn do dětského domova poté, co byla jeho matka odsouzena v politickém procesu na šest let. Také jeho matce se podařilo z vězení uprchnout. Opožděné vydání jeho polozapomenutého literárního pokusu mělo vzpomínkovou motivaci: podnítil ho nálezný fotograf z časů pobytu v dětském domově. Bez této osudové náhody, tvrdí Dutka, by se byl po někdejší neúspěchu v šedesátých letech, kdy nakladatelé rukopis odmítali a zpochybňovali zvolenou metodu i charakter jednotlivých povídek, ke své prozaické prvotině už nevrátil. (Výjimkou bylo otištění pěti povídek v brněnském almanachu *Konfrontace* v roce 1967.) Pro vydání v roce 2003 Dutka doplnil

někdejších 24 vyprávění o dvě další. Nově byl připojen vstupní text *Sbohem, domove!*, jenž ilustruje Benovo rodinné zázemí a naznačuje okolnosti maminčina zatčení, a povídka *Návštěva*, tematizující Benovu návštěvu u vězněné maminky – texty, jež současnému čtenáři navozují určitý dobový kontext. Dutka zde na rozdíl od ostatních povídek, pracujících s ich-formou ve velmi bezprostředně působícím vyprávění hlavního hrdiny, zvolil spisovný jazyk a er-formu.

Hlavním hrdinou a vyprávěčem jednotlivých příběhů je sedmiletý Ben; výchozím bodem vyprávění je pak situace, kdy je po matčině zatčení umístěn v dětském domově. Atmosféru přelomu čtyřicátých a padesátých let naznačují vedle citací dobové rétoriky i okolnosti maminčina zatčení, v nichž se Ben zpočátku jen obtížně orientuje. Rychle se však sžije se svým postavením mezi dalšími dětmi „politicky nespolehlivých“ a režimem kriminalizovaných rodičů; důvody svého sociálního vyloučení děti berou naprosto věčně. Režim v Domově s minimálním vychovatelským zázemím kolísá mezi tvrdým (ale spíše virtuálním) řádem a radostnou anarchií: záškoláctví, toulání, drobné podvody a krádeže jsou proto na denním pořádku. Starosvětská paní správkyňe se kázeň snaží udržet ráznými, převážně fyzickými tresty v představě, že potrestaný již nebude hřešit. Důsledkem je spíše to, že provinilci propracovávají strategie, jak se v případě prohřešku trestu vyhnout; křesťanské ctnosti, jež se paní správkyňe dětem snaží zprostředkovat, se jim tak poji hlavně s jejím pobouřeným zakoktáváním a výprasky vařečkou. I přesto je však vposledku zárukou určitého zázemí a hlavně lidské důstojnosti, jak to manifestuje motto knížky: v něm se správkyňe ohrazuje proti úředníkovi, který použije dobovou metaforu pro nepřátele režimu a nazývá chovance Domova „nepřátelskými psy“.

Příběhy, které Ben prožívá, jsou vymezeny podmínkami v Domově, specifickým prostorem, který určuje akční rádius malých hrdinů, a samozřejmě zájmy, tužbami a přáními sedmi- až devítiletého kluka. Najdeme tu příběhy „mužně dobrodružné“ či hrdinské, jako například vyprávění o nedovolené výpůjčce pramičky, které skončí záchranou topícího se chlapce, anebo o trestné výpravě do ovocné zahrady, jejíž majitel poslal na plenitele hlídacího psa. V povídce *Bunkr*, v níž se při hře ztratí Benův kamarád, se kříží dvě zápletky. První patří světu klukovských dobrodružství a ztracený Tutela se v představách dětí stává obětí děsivého houfu krys; druhá je obrazem rozděleného světa padesátých let: Ben je vyslýchán Státní bezpečností, protože hra v hraničním pásmu vzbudila podezření, že se Tutela pokusil o překročení hranic. Nechybí ani příběhy erotického sondování a pokusnictví, například noční výprava k vodě se starší kamarádkou Marušou, která je pro něj jak bláznivou holkou, tak ztělesněním tajuplného žensství, jež ho nesmírně láká a kterého se současně bojí (*Opožděný trest*). Benovo úsilí prohlédnout si nahé ženské tělo je zmarněno noční temnotou; viděn a následně potrestán je naneštěstí on sám. Nezdarem skončí také kolektivně řízený a sledovaný pokus o „pohlavní spojení“ se zvláště tvrdě spící, a tudíž neprotestující dívkou Trůdynou (*Milování*).

Smutný podtón dobově příznačné zkušenosti nese vyprávění o maminčině zatčení, návštěvě ve vězení či setkání s maminkou kamaráda Tutely (*Jejich maminka*),

traumatizovanou zkušenostmi z konce války a pro Bena naprosto nepochopitelně postiženou neschopností sdělit tuto zkušenost ostatním. V jiných vyprávěních (např. *Holubice míru*) naopak nabývají typické dobové atributy díky Benovu podání povahy směšné a některé události vynívají jako kruté anekdoty. Takové je například vyústění konfliktu se sodovkářem, kterému chlapci z Domova kradou prázdné lahve, aby je pak vraceli po obchodech. Trestu uniknou jen díky zásahu mocenských sil: „*Měli jsme fakt děsnou kliku. A ještě štěstí k tomu dohromady. Druhý den starému Novotnému tu sodovkářnu sebrali. A indiána s třásničkama na sicu mu taky znárodnili. A měl hovno. A mohl si jít stěžovat! Ani k soudu nás nedal. K soudu dali naopak oni jeho. A pak už jsme tam mohli chodit krást, jak jsme chtěli*“ (132).

Mnohé příběhy se vyznačují dějovou pointou a vyprávění bývá navíc zakončeno také svérázným naučením, které z aktuální zkušenosti vyvozuje a formuluje sám Ben nebo některý z jeho spoluhráčů. Když se například mladistvým záchranářům tonoucího podaří utéct jak před nežádoucí pozorností diváků, tak před rozzuřeným majitelem „vypůjčené“ pramičky, konstatuje Ben věcně: „*Podruhé, i kdyby se topil sám pánbůch, tak se na něho vyserem.*“ (63) Dějová pointa i naučení jako příznačné vlastnosti vyprávění ukazují k tradičnímu žánru angloamerické short story, k němuž se autor hlásí i ve svých komentářích.

Otázka žánru ostatně vybízí k zamyšlení, protože vyprávění – i přes absenci chronologického a kauzálního provázání příběhů – působí neúčinněji právě jako celek. Kompozičně scelující funkci přitom plní pouze první (dodatečně doplněné) vyprávění o zatčení Benovy matky a závěrečné vylíčení Benova odchodu k tetě a strýci (*Adyje*). Lze proto uvažovat o cyklické povídce, kdy jsou vyprávění s příběhy lokalizovanými do jednotného časoprostorového rámce sjednocována perspektivou protagonisty a mění se v nich role postav v ději: hlavním aktérem většinou bývá Ben, někdy je však spíše nahrávačem a výjimečně i pouhým pozorovatelem.

Benova vyprávění jsou vždy tak trochu příběhy o „přežití“ a o soupeření, ať už je spojeno s pocitem vítězství, či prohry. K hlavním zásadám přitom patří nenechat se zaskočit, na všechny a na všechno vyzrát, nebýt příliš důvěřivý, ale držet basu s kamarády, pokud možno nebrečet – a užít si každou lepší chvíli: škodolibou radost z potrestání hlídacího psa, chvíle volnosti a hojnosti, jako třeba na návštěvě u budoucích pěstounů: „*Měl jsem plné ruky doopravděnských jahod. Těch největších! A byly všechny moje. A nikdo mně nenadával. Nikdo na mě neřval, že jsem darebák a že mu ty jahody žeru. A strýc jenom pořád říkal: „Jsou tvoje. Sněž je třeba všechny.“*“ (*Velký den*, 188) Nejkrásnější je ale pocit vítězství a hrdosti: přestože Ben po návštěvě maminky ve vězení nedodrží zásadu nebrečet, žal je kompenzován tím, že dokázali vyzrát na ostrahu a předat si kamínek pro štěstí; hrdost jej zaplavuje, když se od spolužáků na mírové slavnosti dozvídá, že v rádiu hlásili o mamčině útěku z vězení, a kamarád Zdeněk ji v galerii rodičů-politických vězňů uznale klasifikuje jako skutečnou „frajerku“.

Právě proto, že v Benově soustavě norem se kříží pravidla Domova, složená ze zákazů a příkazů, a pravidla vnějšího, velkého světa, tvořená hlavně zákazy, jež vydávají „oni“, blíže neurčení lidé zvenčí, chápeme, proč se naprosto nesentimentální Ben nad strýčkovou nabídkou nelimitované konzumace jahod rozbrečí: není dojat strýčkovou velkorysostí, ale zmaten ztrátou své standardní role škůdce a vyděšen, že tuto výjimečnou hojnost nedokáže využít. Jeho žravost má až animální rozměr: má-li příležitost, cpe se jako šelmy do zásoby, ale také proto, aby dal najevo potěšení ze získané kořisti.

„Vnějšími pravidly“ tak konkurují a korigují je pravidla, která bychom mohli nazvat vnitřními zákony dětské „smečky“ (právě k ní vždy referuje zájmeno „my“), jež si Ben osvojuje od ostatních dětí a po svém vykládá a uplatňuje. Zatímco závěrečná „naučení“ formuluje na základě vlastní zkušenosti, kolektivní vědění smečky mu poskytuje předpoklady a pomyslné hranice možného jednání. Ben sní o loďce, ale realisticky zároveň zvažuje svou aktuální ekonomickou situaci (má jen „šnajdru“ a „starý bubínkáč“) a uzavírá rekapitulaci sdílených podmínek: „*My v Domově jsme na tom holt všichni stejní. Co neukradnem – to nemáme.*“ (56) Jestliže dějová zápleтка většiny příběhů vyvstává z konfrontace Benových potřeb s vnějším světem zákazů a příkazů, pak konflikty vnitřní, jeho nejintenzivnější zážitky, vyvstávají zase z konfrontace zákonů a zvyklostí smečky s jeho individuálním způsobem prožívání. Průběžné porovnání sebe sama se staršími i mladšími spoluobyteli Domova je jedním z hlavních zdrojů sebeidentifikace: respekt k autoritativnímu, ale rovnému Osinovi, odpor ke Květě, která s ním zachází až příliš matersky blahovolně, despekt k Sabině, která je „*ještě blbá*“, rozuměj příliš malá na to, aby mohla být zapojena do her a „*opravděnských*“ dobrodružství.

Právě věkem daný kognitivní horizont malého hrdiny zásadně předurčuje jeho vidění světa. Čtenář si nejspíše nejdříve všimne „povrchové vrstvy vyprávění“, tedy jazykového podání, které se vyznačuje celou řadou svébytných vlastností: prolínání dialektu a obecné češtiny ve volbě výraziva i gramatické, frekventované vulgarismy, jednoduchá syntax založená do značné míry na prostém připojování vět, časté opakování slov, nevhodné užití slova v daném kontextu či fonetické přepisy slov („*bůch*“, „*pučtok*“ apod.). Avšak jazykový výraz je jen jednou složkou, která identifikuje či odhaluje vypravěče jako malého kluka v konkrétní době a v konkrétním místě. Páteř dětského vyprávění totiž představují především strategie či snahy o rozumění a zejména to, jaké ze své interpretace skutečnosti malý vypravěč vyvozuje důsledky pro sebe samého. Výsledný efekt pak vyvstává z rozdílnosti horizontu vypravěčova a horizontu, jímž disponuje dospělý čtenář.

Nejzřetelněji se dětská perspektiva projevuje ve zkreslené interpretaci životních fakt jako jejich nadinterpretace či podinterpretace. Typickým příkladem vypravěčovy nadinterpretace jsou obrovská očekávání, která Ben se Zdeňkem spojují s nálezem „*doopravdy zlatého vyznamenání*“, jež se neúspěšně pokoušejí prodat ve zlatnictví. Naopak v oblasti lidských vztahů pak limitované dětské vědění vede nejčastěji k podinterpretaci. Tak je tomu třeba v epizodě *Opožděný trest*, v níž Benovi nedochází

skutečný rozměr situace, v níž lituje vychovatelku, nucenou náhle z Domova odejít: „*Ale dneska je to jinačí. Dneska už je to úplně jinačí. Dneska dopoledne jsem myslel, že všeckým nakopu do hader, poněvadž se blbě hihňali a mně bylo slečny Marie moc líto. Byla úplně nejpěknější ze všech vychovatelek, které jsme v Domově měli. Slečna Marie nám všem jenom řekla, že nás musí opustit, abysme se měli dobře. Ona že teď půjde na dovolenou a bude mět děcko. Že to tak nechtěla a že to tak dopadlo. A všichni se blbě hihňali. A všichni přitom viděli, jak kvůli tomu chudák slečna Marie děsně brečí.*“ (147) Dospělý a „v záležitostech života poučený“ čtenář tak opakovaně pobaveně těžší z disproporce mezi svým a vypravěčovým, nedostatečnou zkušeností limitovaným chápáním situace, které je směšné ve své pochybenosti a dojemné v protagonistově lpění na zákonu smečky, loajalitě vůči spolehlivým, zvláště pak starším kamarádům, kteří pro Bena představují určitou autoritu.

Někteří kritici vykládali autorem zvolenou ich-formu jako dobrou vzniku podmíněný postup sloužící k nepřímému zprostředkování poselství o „velkých dějinách“. Na to, aby byl primárním, byť zastíraným předmětem zobrazení, je však obraz doby příliš fragmentární a filtrovaný dětskou zkušeností toho, „jak to na světě chodí“. Z hlediska kompozičního lze říci, že modelující silou a zdrojem vnitřní soudržnosti celku je právě konzistentní dětská vyprávěcí perspektiva, která působí jakousi „psychologickou bezchybností“ – Dutkův protagonista se nikdy nevyjadřuje ani nechová přemoudře. Přesvědčivost tohoto ztvárnění je ovšem dána také tím, že zvolená perspektiva je – přes animální dravost a přirozeně působící dětskou přízemnost – současně perspektivou „básnického údivu“: ukazuje sféry nepoznaného, a proto dosud nebanálního, dovoluje iluze a chybné závěry, nadsazená očekávání a těžce prožívaná zklamání i chvíle „velkých“ vítězství.

Dutkovo dílo lze nejustrojněji začlenit do tradice próz s přesvědčivým dětským pohledem na svět, počínaje Poláčkovým *Bylo nás pět* (1946). V době svého vzniku, v první polovině šedesátých let, nemělo Dutkovo psaní širší zázemí umožňující srovnání. Připomenout lze text-appealy Josefa Škvoreckého, shrnuté v souboru *Ze života lepší společnosti* (1965), jejichž humor také vyvstává z pohledu na dobu očima dětského hrdiny, či texty světové literatury stavějící na vyprávění emocionálně a výrazově velmi syrovém, byť přisouzeném již reflektujícímu dospívajícím vyprávěči (Salingerovo *Kdo chytá v žitě*, česky 1960, Millerův *Prezident krokadýlů*, česky 1963). S příbuzným typem vyprávění v 1. osobě, vyznačujícím se pronikáním jazyka dětského a dobového oficiálního, a hlavně s více či méně zřetelnými střety dětského světa hrdiny se světem dospělých určeným komunistickým režimem, se v próze častěji setkáváme od druhé poloviny osmdesátých let. Patří sem například Šabachova povídka *Šakalí léta (Jak potopit Austrálii)*, 1986, prózy *Paci, paci, pacičky* Václava Baumana (Revolver Revue 1988, knižně 1990) a Blanky Kubešové (*Deník Leošky Kutheilové*, Toronto 1987). Po roce 1989 se nejbliže Dutkově vypravěčské dikci ocitl román Ireny Douskové *Hrdý Budžes* (1998), příběh situovaný do časů normalizace,

jehož hlavní hrdinka a vypravěčka Helenka má k Benovi blízko jak věkem, tak některými postoji ke světu či omyly vznikajícími podinterpretací životních fakt. A ještě jednu vlastnost mají obtloustlá a přemýšlivá Helenka s mrštným a živelným Benem společnou: nezdolnost a schopnost vždy znovu prožívat – byť kratičké – záblesky zářivé radosti. Takové, jakou už mnohý z nás nezažije, protože zapomněl, že „největší zrádlo na světě je rajtovat po vodě a být přítom suchý...“

Ukázka

„Vy hajzlové! Vy svině svinský, kdo vás tak vychoval!“ brečel za nama ten chlap.

Ale to už jsme utékali opačným směrem kolem řeky k Vídeňskému mostu. [...] Myslel jsem, že vyplivnu dušu. A děsně mě píchalo v boku. Tutela měl tlamu celou od hlíny a z nosu mu ještě valila červená. Tak jsme do Domova nemohli přijít. To by se nás hnedka vypsávali a kdo ví co ještě. Museli jsme dělat, že nic. Tutela si umyl v řece ksicht. A křenil se. On se normálně nekření. Ale fakt se křenil!

„Kurva, to bylo! Toho h-hajzla psa jsem trefil rovnou do držky. Ten se ještě dlouho nenažere ani nevysere,“ řekl Tutela.

„Ty vole, ale ty máš taky trefu, Bene,“ řekl Tutela. „Víš co? Udělám ti šnajdru, jako mám já. A budeme chodit spolu.“

„Kecáš,“ řekl jsem.

„N-nekecám,“ řekl Tutela.

Musel jsem se celou cestu řehtat. Fakt. Ani jsem si nemyslel! Ani jsem si nemyslel, že to tak šťastně dopadne.

„Pře-přestaň se řehtat, blbče,“ řekl Tutela, když už jsme přicházeli k Domovu. „Musíme d-dělat, že nic.“

(140–141)

Vydání

U útulku 5, Prostor, Praha 2003.

(Texty *Koupání*, *Doopravdy zlaté vyznamenání*, *Pramice*, *Milování* a *Sebevrah* otištěny in: Novák, J. /ed./: *Konfrontace. Povídky, črty a prózy*, Brno 1967, s. 8–18.)

Adaptace

2010 *U útulku 5*, četba na pokračování, Český rozhlas 3 Vltava, režie Ivan Chrz, prem. 15. 5. 2010.

Překlady

Německy (2011): *Waisenhausgasse 5*, přel. Julia Hansen-Löveová, Braumüller, Wien.

Reflexe

Dvacet krátkých próz, syžetově spojených. Nejcennější na tomto rukopisu (74 str.) je zjevná skutečnost, že autor má o čem psát. Autentické, reportážní náměty, náznaky svěžího pohledu

(např. v próze *Velký den* údiv chlapcův nad tím, že něco beze všeho dostává apod.). Jde tedy o kvality publicistické, resp. fejetonistické dimenze. Dále jsou tu zajímavé některé drobné tragické motivy (*Jejich maminka*, *Bunkr* apod.). Obojí svědčí o tom, že obrazně řečeno, autor má o čem psát, což je v relaci přicházejících rukopisů jev dost vzácný. Pro vydání to samozřejmě nepřipadá v úvahu, je to zajímavé spíš jako *dokument*. Možná že některé z uvedených próz by se po čase mohly publikovat časopisecky, ale muselo by se na nich ještě hodně pracovat, je to výrazově velice nesourodé, struskovité. Myslím ale, že by si nakladatelství mělo tohohle autora hlídat.

Jan Lopatka, lektorský posudek, in: *Posudky*
(ed. M. Špirit), Praha 2005, s. 269 (12. 5. 1965).

[...] jednotná vypravěčská pozice, dle mého subjektivního názoru dnes už v české próze dosti „ohraná“: zážitky jsou zprostředkovány ich-formou z perspektivy chlapce, jenž na pozadí více či méně humorných, typicky klukovských dobrodružství, prvních erotických zkušeností atd., reflektuje jakoby mimoděk negativní (většinou) události „velkých dějin“. [...] Jeho nezaújatý způsob vypravování však brzy působí poněkud stereotypně a mnohomluvně. Navíc jednotlivé příhody nejsou nijak zvláštní (o ukradené loďce, o pozorování holek ve sprše, o střílení z praku) a nejsou ani nijak výrazněji vypointované. [...] Nechci být na závěr ironický nebo cynický, ale postavu bachaře, který během „Návštěvy“ umlčí hrdiny prakticky ihned, když začnou mluvit, by občas možná snesly i ostatní Dutkovy povídky.

Petr Hrtánek: „Všichni ti hajzlové, usoplenci, kriminálníci...“
Host 2003, č. 10 (recenzní příl., s. I-II).

Slovo „svěží“ nám systematicky znechucují reklamy. Zároveň je to ale slovo, které se dá výstižně použít pro charakteristiku první a jediné beletristické knížky Edgara Dutky *U útulku 5*. Svěžest, nebo chcete-li lehkost jejich povídek spočívá jak v jazyce, tak ve fabulích.

Anna Dostálová: „Neútulný útulek v roce 1948“, *Tvar* 2004, č. 14, s. 21.

Na první pohled pečeť doby vzniku (první polovina 60. let) texty nezapřou. Podobně jako u tehdejší vlny knih vycházejících tematicky z prostředí komunistických vězení a lágrů se to „hlavní“, tedy kritika samotných poměrů, skrývá v pozadí za příběhem, i když všichni vědí, že to je to hlavní. Dutkovy povídky mají jednu nespornou přednost. Mluví v nich outsider, který vnímá bezprostředně, pudově, instinktivně, tak jako vlčí mládě chycené do pastí a adaptující se na poměry v kleci.

Jiří Peňás: „Edgar Dutka: U útulku 5“, *Týden* 2003, č. 32, s. 93.

Nepište už, pane Dutko, žádnou další knihu. Ta sotva bude lepší a jedna není málo. Ale jestli Edgar Dutka ještě něco dalšího vydá a v dobrém překvapí, to teprve bude síla!

Josef Chuchma: „Dobrý člověk ještě žije“, *Mladá fronta Dnes* 1. 8. 2003, s. C8;
přetištěno jako upoutávka na přebalu knihy *Slečno, ras přichází* (2004).

Slovo autora

Povídky o „děcáku“ jste psal jako dokument o době, anebo spíše jako psychoterapii?

Psal jsem je z nedostatku lepších námětů. Ten rok na volné noze jsem každý týden vypotil nějakou povídku, fabuloval jsem ostopéro, a posílal jsem je do časopisů a oni mi je zase posílali zpátky. Tak jsem se nad sebou zamyslel. Měl jsem a mám rád americkou povídku – dějovou, silné charaktery, silné konflikty – a tak jsem si vzpomněl na dětský domov a napsal jsem si na papír některé konfliktní situace, které jsme tam zažili, navíc jsem se rozpomněl na ten zvláštní jazyk (děsná čeština!), kterým jsme tam tenkrát jako kluci mluvili. A bylo rozhodnuto o obsahu i formě. Pamatuji si, že jsem se tenkrát při psaní propadl o těch tehdejších třináct let zpátky a měl jsem nejspíš pocit jako Božena Němcová, když psala *Babičku*.

„Občas to bylo k neuvěření. Edgar Dutka debutuje povídkami, které psal před čtyřiceti lety“
(rozhovor vedl Josef Chuchma), *Týden* 2003, č. 32, s. 88–89.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 1. 8. 2003; P. Kovařík, *Večerník Praha* 16. 8. 2003; J. Peňás, *Týden* 2003, č. 32; P. Hrtánek, *Host* 2003, č. 10; A. Dostálová, *Tvar* 2004, č. 14.

Alice Jedličková

PAVEL JURÁČEK: DENÍK (1959–1974)

(2003)



Pavel Juráček (1935–1989) patřil k předním tvůrcům nové vlny československého filmu. Svě vlastní spisovatelské ambice během života publikačně nerealizoval, výběr z jeho tvorby, ve kterém jsou i jeho literární pokusy (verše a krátké prózy), vyšel knižně až po jeho smrti pod názvem *Postava k podpírání* (2001). Juráčekův *Deník (1959–1974)*, vydaný zásluhou editora Jana Lukeše, je částí z rozsáhlejší literární pozůstalosti a obsahuje závěrečných jedenáct z celkových třiceti tři deníkových sešitů, psaných od roku 1951.

Patnáct let, během nichž si Pavel Juráček vedl deníky, jejichž část je knižním vydáním zpřístupněna, představuje nejdynamičtější část jeho biografie. V tomto období se postupně prosazoval jako scenárista, dramaturg, filmový publicista a nakonec i jako režisér; v prostředí svých generačních druhů získal nezpochybnitelnou autoritu zejména svou schopností „psát“, tedy naplnit požadavky kladené na autorský film. Koncem šedesátých let se stal na Barrandově vedoucím dramaturgické skupiny i aktivním funkcionářem Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES), který určitou dobu vzdoroval tlaku normalizace. To byl jeden z důvodů, proč na začátku sedmdesátých let postihly Juráčka sankce pookupačního režimu. Jeho dramaturgická skupina byla zrušena a v polovině roku 1971 rozvázalo Filmové studio Barrandov s režisérem pracovní poměr. V situaci existenční nejistoty, ztráty naděje na jakoukoli tvůrčí realizaci a v krizi druhého manželství postupně vyhasínala i Juráčkova deníková aktivita. Výmluvné jsou poslední zápisky z roku 1974, které již nepředstavují deník v pravém slova smyslu, ale dodatečnou, s pomocí diáře uskutečněnou rekonstrukci uplynulého delšího časového úseku.

Životní okolnosti nejsou pouze tématem tvorby samotných deníků, ale ovlivňují i podobu jednotlivých zápisů, a dokonce se – při zpětném pohledu na publikovaný celek – spolupodílejí na utváření díla jako identifikovatelného literárního typu: *Deník* čteme i jako příběh „vzestupu a pádu“ svého tvůrce. Juráček dokázal imaginativní, snová a často iracionální východiska svých filmových děl ukázat promyšleným kompozičním rozvrhem a přiměřenou žánrovou artikulací. Vědomí žánru považoval za východisko tvůrčí práce: „[...] považuju žánr za strašně důležitou věc, protože žánr je řád, protože žánr jsou pravidla, podle nichž se hraje hra zvaná literatura nebo divadlo nebo film. Já

velice věřím na nezbytnost smluvených pravidel. Svoboda, která je nechce respektovat, není svobodou, ale blbostí,“ píše v *Explicaci* k filmu *Případ pro začínajícího kata*.

Tento postoj se projevuje i v jeho přístupu k deníkům. Zdánlivá nezávaznost nebo ničím neomezovaná svoboda privátního psaní, které jako by mělo být v první řadě médiem pro úlevný rozhovor se sebou samým, je nakonec, ostatně jako každý komunikační výkon, limitováno ohledem na příjemce. Z mnoha záznamů je jasné, že Juráček se čtenářem počítal, ať už s někým konkrétním a blízkým (po narození syna si představoval, jak právě on bude číst jeho zápisky), nebo s blíže neurčeným („*Počínám psát, vnímám přítomnost čtenáře*“, 713).

V zápiscích se kříží dva odlišné záměry. Pouze k sobě obrácenou potřebu „vypsat se“ z toho, co doléhá, vyvažuje Juráček tím, že své záznamy artikuluje i jako pokus o komunikaci, tedy psaním pojatým jako práce na tvaru; vágnost nálady překonává přesností výrazu, počáteční neurčitost životního dění přiměřenou žánrovou konkretizací. Žánrovým základem díla je tu hybridizace, u tradičnějších literárních forem (kromě románu) vnímaná jako problematická. Střídání subžánrů s různou mírou literární příznakovosti i stylizovanosti zajišťuje dynamiku díla, opakování a variování zase určitou významovou stabilitu a jednotu. Do záznamů, na první pohled se pouze přízrůbujících chaotickému průběhu plynoucího dění života, tak vstupuje jistá míra organizovanosti, uspořádání, která jej zpřístupňuje další recepci.

Komunikační aspekt, směřující k vědomě literární stylizaci vlastní deníkové aktivity, potvrzují například incipity, první řádky zápisů z některých dnů, signalizující tematickou (a latentně i žánrovou) podobu toho, co bude následovat (např. „*Kdyby měl deník kapitoly, jmenovala by se ta dnešní ,Jak jsme měli s Veronikou kapavku*““, 190). Literární záměr a ohled na případného čtenáře Juráčkova deníkového psaní dokládá i autorova „redakční práce“, sporadické škrty či vytržené (nebo vlepené) stránky v sešitech a opakující se kritické komentáře k předchozím zápisům.

Juráčkův *Deník* naplňuje nejobecnější očekávání spojené s žánrem: prostřednictvím vyprávění zaznamenává aktuální venkovní i vnitřní dění, tedy události a stavy, a zároveň ho reflektuje, hledá jeho smysl. Vyprávění má často podobu uzavřeného, pointovaného příběhu s občasným využitím dialogické přímé řeči. Většinou jde o krátkou, anekdoticky konturovanou „historku ze života“, tematicky spjatou buď s osobním životem protagonisty, nebo s jeho působením ve filmu. Pozoruhodnou složkou vnitřní žánrové struktury deníku je ironicky, často až karikaturně laděný personální rys, věnovaný některé ze známých osobností (mj. Vojtěch Jasný, Ján Kadár a Elmar Klos, František Vláčil, Milan Kundera), ale i lidem z nejbližšího okolí.

Juráček v zápisech pohotově a většinou útočně reaguje na aktuální podněty, které na něj doléhají zvenčí. S touto schopností kontrastuje nejistota, která ho opakovaně doprovází na cestách jeho vnitřním světem. Kritická intence, projevovaná ve vztahu k okolí, se znásobuje, když píše o vlastních osobních a profesních selháních. *Deník* je svědectvím o hledání, neustále obnovovaným pokusem pochopit sám sebe

a dorozumět se sebou samým, najít zdroje vlastního talentu, úspěchů i proher. Ty Juráček nachází především v letech dětství a dospívání. Do zápisků jsou integrovány rozsáhlé pasáže obracející se do minulosti, lokalizované zejména do rodné Příbrami; vzpomínky chlapce vyrůstajícího bez otce a vychovávaného obětavou matkou, chlapce, který nikdy neměl tolik a tak pěkných věcí jako jeho spolužáci z bohatších rodin. Vědomí sociální determinace či téměř vyloučení, jimž v šedesátých letech jako tvůrce s vysokým renomé (a nadstandardním ekonomickým statutem) zdánlivě unikl, se mu neustále vracelo. Vztah k příbramské minulosti zachytil Juráček v *Deníku* s ambivalencí pro něj příznačnou. Traumatizující sociální východiska považoval za příčinu některých nedostatků, které si připisoval, například lenosti: „*Nalezl jsem v tom cosi plebejského. Primitivní lidé neradi pracují. Pracují, jenom když musí. Znovu se ukazuje, že jsem si z dětství přinesl do života hrb.*“ (727) Na druhé straně pokládal dětství za hlavní zdroj imaginace, za téměř jediné východisko tvorby, ke kterému se neustále vracel. *Deník* je tak neustále, navzdory prvotnímu ukotvení v dopředu postupující přítomnosti, otevřený vzpomínkám.

Doplňkem k obrazu přítomného i minulého dění doléhajícího zvenku jsou rozsáhlé reflexivní pasáže autorových deníkových zápisků. Kromě obecných, depresivně laděných a většinou bezvýchodných reflexí životního a uměleckého směřování, psaných zejména v obdobích osobních krizí, úvah, do kterých se promítal rozpad vztahů nebo ztráta tvůrčí perspektivy, najdeme v *Deníku* zasvěcené postřehy filmového praktika, scenáristy, dramaturga a režiséra, který zvládá řemeslnou stránku své práce a zároveň je schopen povznést se jejím prostřednictvím směrem k tvorbě, úvahy umělce, podřizujícího intuitivní stránku vlastního talentu kázní racionálního odstupu. Od praktických problémů technologického rázu, souvisejících s konkrétním dílem (výtvarná a obrazová koncepce, spolupráce s kameramanem apod.) přechází k obecnějším otázkám, směřujícím od tvorby významu ve filmovém vyprávění ke smyslu tvorby samotné.

Přibližně od poloviny do konce šedesátých let se tak zápisy stávají i „pracovní knihou“ svého druhu, která vznikala paralelně s psaním scénáře *Případu pro začínajícího kata* a vedla s ním permanentní dialog. Část z deníkových záznamů dokonce Juráček použil v *Explikaci* k uvedenému filmu. Ale již dříve, prakticky od začátku publikované části záznamů, je *Deník* také „portrétem mladého muže jako umělce“, tedy svého druhu vývojovým románem, ve kterém je vyjádřeno hledání postoje k filmu. Objasňuje, jak se původní skepse, pod vlivem které byl student dramaturgie a začínající scenárista ochoten přiznat filmu v lepším případě status zvládnutého řemesla, změnila – v prostředí tvořivého a názorového kvasu nastupující československé nové vlny – v přesvědčení o širších možnostech média. Film se nakonec Juráčkovi stal i prostředkem sebevyjádření, tedy toho, na co si dlouho troufl pouze v deníku.

Deníkový dialog s vlastní uměleckou praxí z vnějších příčin skončil na prahu sedmdesátých let, kdy režisér ztratil zaměstnání i možnost tvůrčí realizace. Zhoršující se situace se odrazila i v zápiscích. Jejich hlavním tématem se stala eroze druhého

manželství a nenaplnující se práce na objednaných scénářích (marně doufal, že budou realizovány alespoň pod jinými jmény); velký prostor zde také dostaly – z hlediska vnějších potřeb – únikové aktivity: jejich prostřednictvím si Juráček alespoň privátně naplňoval potřebu tvůrčí svobody. Četl a komentoval zápisy ve smolných knihách a další historické literatuře, do deníkových sešitů kreslil bizarní figury antropoidních stvoření („*Konkreténu*“), rozvíjel mystifikační projekt spojený s rodem Hovnů (jméno našel v Gebauerově slovníku) a jako rozlučku s šedesátými lety sestavoval bilanční výčty filmů či vlastních příjmů: „*Je to krásné čtení! Desetitisíce poletují sem a tam, sem ne, spíše tam, a já na ně koukám jako drban na panskou zahradní slavnost, s přiblblým úsměvem a bez hořkosti; inu, je to jiný svět.*“ (870)

Významným momentem je také svědecká funkce zápisků. Juráčkovy psaní zpočátku reflektuje generační a profesní rámec, který se postupně, vedle toho, jak od poloviny desetiletí narůstal význam československé nové vlny, rozšiřuje, aby zahrnul širší společenské souvislosti. Na základě pracovních zkušeností s filmem dokázal Juráček rozpoznat a v zápiscích přesně pojmenovat nedůvěřivý vztah soudobé moci k umění, projevující se například v organizovaných kampaních proti tvůrcům. Část zápisků vznikala s vědomím kulturně-společenského či historického významu zaznamenávaných událostí, ale zároveň „zevnitř“, v době, kdy ještě nebylo zřejmé, jak se věci vyvinou. Juráček dokázal plasticky a pro dnešek instruktivně zachytit příznačné rysy nepřehledného dobového dění, klíčové události (srpnová okupace, atmosféra po sebeupálení Jana Palacha, zásah bezpečnostních sil 21. 8. 1969), ale i ve své nenápadnosti výmluvně, v té době téměř nepostřehnutelné příznaky nastupující normalizace. Juráčkova biografie některými důležitými rysy přesahuje jedinečnost svého nositele a reprezentuje určitý typ a také osud pro tento typ charakteristický, tedy osud českého umělce a intelektuála v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století. V *Deníku* ztvárněná individuální biografie nabývá schopnosti zastupovat obecnější sociálně-historickou tendenci.

Juráčkovy zápisy se při pohledu zvenku mohou jevit jako příklad neliterárního deníku: náplní jeho práce sice bylo především psaní, ovšem primárně spisovatelem nebyl a jako spisovatel v *Deníku* ani nevystupuje. Přesto jsou jedním z leitmotivů a zároveň zápletkou záznamů autorovy literární ambice. Zejména v první polovině šedesátých let se rozhodoval, kam směřovat své úsilí a váhal mezi filmem a prózou. Rozhodl se pro film, ale samotné spisovatelské ambice se nakonec do knihy vepsaly: explicitně jako téma záznamů, ale i nepřímou, zvládnutou formou. Sám považoval privátní psaní i za náhradu nerealizovaných literárních plánů. Autorem *Deníku* byl člověk s velmi přesným vědomím žánru a vlastním výrazným stylem, přičemž tyto devizy chápal s ambivalencí pro něj příznačnou: navzdory permanentnímu kritickému zhodnocení některých předchozích záznamů si uvědomoval svůj literární talent (potvrzovaly mu ho i vnější ohlasy), ale zároveň byl přesvědčen, že elegantní lehkost vyjadřování a ohled na budoucího čtenáře ho obírají při psaní deníku o to

podstatné, o odvahu být opravdu upřímně a bezohledně otevřený vůči pravdě, ke které žánr vybízí. Jedním z několika paradoxů publikovaného *Deníku* posléze byl kritický ohlas, který protičečil Juráčkovu sebehodnocení a oceňoval zraňující, především vůči autorovi obrácenou otevřenost záznamů.

Deník může být doplňkem díla – tehdy vstupuje do vnějšího, již připraveného kontextu, například dotváří podobu etablovaného autora. Juráčkův *Deník* je však autonomním dílem: vytváří, zevnitř generuje významové souvislosti, tedy zásadním způsobem „utváří“ svého autora, a to dvojitým způsobem. Jednak navenek – nebýt jeho deníků, „obraz“ Pavla Juráčka by měl do určité míry odlišnou podobu od té, kterou má čtenářská veřejnost k dispozici od doby jejich zveřejnění –, ale především vnitřně, jako aktivita, jejímž výsledkem není pouze mechanický „odraz“ dění obklopujícího jeden lidský život, ale která sama tento život podstatným způsobem ovlivňuje a mění.

Začátkem devadesátých let nastal boom biografických, životem autora inspirovaných žánrů. Přispěla k tomu tehdy aktuální potřeba vyznat se v epoše, která se teprve nedávno stala minulostí. Vycházející deníky, psané v padesátých letech (Jan Hanč, Jan Zábřana) nebo během normalizace (Ludvík Vaculík a opět Jan Zábřana), plnily kromě estetické funkce i funkci autentického svědectví „zdola“, eventuálně obžaloby. Jejich naléhavost kontrastovala s neosobním, ideologicky pokřiveným a často i lživým dějinným výkladem předlistopadového oficiálního dějepisce. Pro část kritiky představovaly deníky výsostnou sféru autentického v protikladu k umělosti fiktivní literatury.

V době publikování Juráčkova *Deníku* byla dominance biografického a privátního psaní již minulostí a protiklad autentického a stylizovaného nebyl vnímán tak vyhraněně. Právě proto lze chápat ohlas publikace jako posmrtnou satisfakci autorovi i jeho literárním ambicím. Kniha byla přijata jako významný ediční počín, jako dílo v mnoha ohledech zásadní. Tematická a žánrová vrstevnatost *Deníku* se promítla i do reflexe. Některé ohlasy zdůrazňovaly kriticko-pamfletický rozměr Juráčkova psaní, jiné oceňovaly až sociologicky přesné zachycení dobové každodennosti. *Deník* byl čten jako svým způsobem románový příběh protagonisty, jako existenciální výpověď či svědectví, dotýkající se jak společenské, tak intimní sféry člověka dané doby. Různorodost akcentů, které zvolili kritici při čtení Juráčkova díla, přitom nesignalizuje, že by v případě *Deníku* šlo o text podléhající kvazi postmoderní pluralitě výkladů. Vyjadřuje pouze nemožnost obsáhnout dílo takového rozsahu a struktury jako celek v recenzní zkratce.

Ukázka

Předevčírem večer jsem se strašně pohádal U tří zlatých lvů s dvěma mladými literárními kritiky a jedním začínajícím spisovatelem. Seděl tam s nimi Vašek Havel, pozval mě ke stolu a oni, jak uslyšeli mé jméno, mě ihned napadli kvůli tomu, že jsem loni vystoupil z Aktivu mladých a své vystoupení jsem podepsal na žádost Pištory a Kabeše. První z těch kritiků se myslím jmenoval Doležal. Tvářil se velice naduté a dokazoval mi, že nemám charakter. [...]

Spisovatel řekl, že nic neumím a že bych byl užitečnější kdekoliv jinde. Doležal povídal, že *Každý mladý muž* je největší sračka, jakou kdy viděl, a že bych zasluhoval, aby mi ti kluci, o kterých ten film je, rozbili hubu. „Jestli dovolíte, pánové,“ měl jsem jich už plné zuby, „tak bych se vás moc rád zeptal, proč vás tolik rozčílilo mé vystoupení z toho vašeho hysterického spolku, když mi tvrdíte, že jsem naprosté hovno? A proč jste mě tam vůbec zvali?“ Začali na mne jeden přes druhého ječet. „Jste obrozenci!“ řekl jsem. „Jste trapný, komický obrozenci, děláte ze sebe spasitele kultury, tváříte se jako flagelanti a uniká vám, že vás vůbec nikdo nezná.“ Spisovatel pravil, že se nedá nic dělat, ale že mi bude muset dát přes držku. Doležal byl popelavý a Vašek Havel, který už předtím pochopil, že se mu tentokrát nepodaří býti neutrálem, navrhl, abychom se bavili o holkách. Ale my pokračovali a děly se veliké věci. Byl jsem ve výhodě, jelikož tyhle hochy znám. Strávil jsem dva a půl roku na filologické fakultě, byl jsem tehdy stejný, jako jsou oni, a celá léta jsem pak na to vzpomínal se studem. Věděl jsem dostatečně přesně, co si o mně myslí a co se jím odehrává v palicích. Urážel jsem je tudíž najisto a bez omylů. „Mám dojem, pánové, že vám uniklo, že film přece není umění, ne? Já jsem zaměstnanec jedny velké fabriky, poslouchám ředitele a dostávám velikej plat. A zatímco vy děláte to svý umění obětavě a po nocích, my, jak se můžete dočíst, jezdíme ve smokingu do Cannes, Benátek, Locarna a taky do Jižní Ameriky, prochlastáváme desetitisíce a kurvíme se s herečkama!“

(414–416)

Vydání

*Pavel Juráček, Deník, Iluminace 1997, č. 1, s. 5–52 (výběr, pozn. Jan Lukeš).
Deník (1959–1974), Národní filmový archiv, Praha 2003.*

Adaptace

2002 *Klíč k určování trpaslíků aneb poslední cesta Lemuela Gullivera*, polohraný dokument, Česká televize, režie Martin Šulík, scénář Martin Šulík, Jan Lukeš.

2012 *Deník 1959–1974, Bláznova kronika*, inscenace, Rock Café, Tygr v tísni, režie Ivo Kristián Kubák, prem. 1. 10. 2012.

2013 *Zlatá šedesátá*, inscenace, Reduta, Brno, režie Jan Mikulášek, scénář Dora Viceníková, Jan Mikulášek, prem. 5. 4. 2013.

Ceny

Kniha roku v anketě *Lidových novin*, 2003.

Magnesia Litera za nakladatelský počín, 2004.

Reflexe

Až se jeho sešity jednou v širokém výboru ocitnou před čtenáři, ukáže se myslím, jak přesvědčivý a zároveň tragický portrét si v něm Juráček psal, byť takřka s úplným, bezděky až mystifikačním důrazem pouze na své slabé a temné, běsovské stránky: převažují v něm nejistoty, pochybnosti o sobě, depresivní bilance mnohadenních pijatky a letmých milostných vztahů,

pocity opuštěného člověka s „*hrbem*“, třeba to hněvivé zoufalství z rozpadajícího se prvního manželství i z nemožnosti stýkat se s dcerkou Juditou, stesky nad noční neschopností psát, kdy nezabíral ani jeho zbožňovaný fenmetrazin, či závěrem i oprávněný lament, že „schytal“ normalizační úder z filmařů „nové vlny“ snad nejvíc, že jeho soukromí i sotva začaté kinematografické dílo je jednou provždy v troskách. Druhý pól Juráčkovy existence, ten družný, důrazný, sebevědomý, až exhibiční a útočný, do jeho náladově tak kontrastních zápisů neměl takřka přístup, ale dá se v ozvěně mezi řádky „spolučíst“, v tom je i jednostranná „úplnost“ jeho deníku.

Jiří Cieslar: „Hlas deníku“, Praha, *Torst*, 2002, s. 369–370.

[...] je to totální a naprosto výjimečná kniha, existenciální deník z čím dál tím víc neskutečného světa, který byl. I přesto, že nereflktuje téměř nic podstatného ze své doby – tedy explicitně. Žítím a přemýšlením Pavel Juráček obětí své doby je, doby, o které právě popisem svého života vypovídá. Obhajoba vydání by měla být podána jasně – pokud chceme poznat a porozumět kulturnímu světu 50.–70. let 20. století, je podmínkou číst Juráčkovy deníky. Teprve tehdy jsme schopni jasně a pomocí jeho slov a vět zformulovat naše bytí.

Michal Jareš: „Případ pro... aneb Snaha vydržet úspěch“, *Tvar* 2004, č. 5, s. 6.

Jde ještě o literaturu – nebo „jen“ jeho prostřednictvím voyersky nahlížíme do cizích životů? [...] Ano, tyto knihy do jisté míry suplují neexistenci osobnostně vyhraněné, radikální, nekompromisní i bezohledné kritiky poměrů a lidí. Vyznačují se značnou, sžíravou, místy až surovou a zraňující intimitou autorů vůči vlastní osobě i vůči okolí. [...] Juráčkova kniha v míře kritičnosti překonává zatím vše, co dokázali publikovat i ti nejrazantnější kritikové. [...] Juráček je spíláním českému filmařskému světu až posedlý. Svou úporností, rytmem, brilantní formou a občas i křiklavou nespravedlností připomínají tyto obsedantně se opakující pasáže obdobné litanie ve hrách Thomase Bernarda. [...] *Deník* je třeba číst nejen kvůli těmto miniportrétům lidí, ale především kvůli schopnosti stejně ostře portrétovat dobu a životní styl „zlatých šedesátých“. Z prvotního paradigmatu o samozřejmosti „vědeckého socialismu“ [...] dospívá autor – vždy o něco dřív než většinová společnost – ke skepsi střízlivého analytika (vystřízlivění z Pražského jara 1968 u něho nastalo dávno před srpnem) a k trvale platné reflexi systému [...]. Cítíme, že to, co jej nejvíc vzrušuje a baví, je právě reflexe, psaní o psaní, slova o slovech, o politice, národním charakteru, o smolných knihách, „krevním písařství“ a nádherné králické češtině [...].“

Vladimír Just: „Úspěch jednoho vyhoření. Poznámky k Deníku 1959–1974 Pavla Juráčka“, *Literární noviny* 2004, č. 20, s. 12–13.

Juráček nebyl z českých spisovatelů sám, kdo si v 60. a 70. letech vedl deník. Později zveřejněné zápisky Jana Zábřany, Ivana Diviše nebo Ludvíka Vaculíka sloužily k podobnému účelu: v obtížných dobách s dokumentární přesností zachytit svět kolem sebe i sebereflexi. Juráčkův deník je ze jmenovaných pisatelů nejniternější, nejosobnější a asi i nejsmutnější. Těžko by-

chom v jeho okolí našli podobně krutý příběh umělce zlikvidovaného společenskými poměry i vlastními démony. Nad deníkem místy váháme, zda byla popisovaná doba i osud pisatele skutečně tak tragické, nebo jestli se nejedná spíše o věrný popis neléčené deprese.

Tomáš Pospiszył: „Konec talentovaného scenáristy“, *Týden* 2003, č. 23, s. 89.

Dramatický oblouk jeho života jako by až kopíroval románová narativní schémata.

Dora Viceníková: „Intimní obrys jednoho života“, *Host* 2003, č. 8 (recenzní příl., s. II–III).

Juráčkův deník nebude moci pominout nikdo, kdo se v budoucnosti bude zabývat československým kulturním kvasem šedesátých let nebo počátky normalizace. V knize najdeme i téměř sociologické sondy do života tehdejších studentů, včetně obsáhlého svědectví o průběhu majáles v roce 1962. [...] Deníky Pavla Juráčka mají všechny předpoklady stát se pro začátek století tím, čím byly deníky Jana Zábavy pro počátek 90. let.

Petr Zídek: „Pavel Juráček, Deník (1959–1974)“, *Dějiny a současnost* 2003, č. 6, s. 58.

Slovo autora

Když jsem před třemi lety četl *Cestu do Laputy a na Balnibarbi*, přihodilo se mi něco, co se stane člověku, jemuž se náhle vrací ztracená paměť. Nevím, jestli to způsobilo dvacet stránek nebo odstavec nebo jediná věta, teď to už nevím, ale pamatuju si, že se mi zničehonic vynořilo z paměti dětství. Nemyslím příhody, pocity a takové věci, ale cosi vzácnějšího – totiž výklad světa, klíč k určování skutečnosti, klíč, který jednoho dne každý navždycky ztratí. A já ho měl najednou znovu v ruce! Já snad tenkrát dostal horečku, jak mě to vzrušilo, to pomýšlení, že po pětadvaceti nebo kolika letech vstávají z mrtvých zapomenuté významy věcí, významy, které nemají nic společného s logikou dospělých, to jest s logikou příčin a následků. A znovu, na několik okamžiků, jsem jako ryba do vody vnikl do světa, k němuž máme cestu zatarasovanou rozumem a s nímž tu a tam navazujeme mlhavé spojení prostřednictvím snů, které ráno nedovedeme vyprávět.“

„Případ pro začínajícího kata – Explikace“, Pavel Juráček:

Postava k podpírání, Praha 2001, s. 121.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: J. Cieslar, *Hlas deníku*. Praha 2002, s. 347–373.

RECENZE: M. Jareš, *Tvar* 2004, č. 5; V. Just, *Literární noviny* 2004, č. 20; J. Lukeš, *Xantypa* 2003, č. 10; T. Pospiszył, *Týden* 2003, č. 23; V. Šlajchrt, *Respekt* 2003, č. 20; D. Viceníková, *Host* 2003, č. 8; P. Zídek, *Dějiny a současnost* 2003, č. 6.

Vladimír Barborík
(ze slovenštiny přeložil Michal Jareš)

VÁCLAV RYČL: PAVILON ČÍSLO 13

(2003)



Kniha s titulem *Pavilon číslo 13*, kterou k vydání připravil Václav Kahuda, je výběrem z literární pozůstalosti Václava Ryčla (1966–1994). Za svého života Ryčl publikoval texty pouze časopisecky (*Literární noviny*, *Vokno*, *Tvar*), v roce 2004 vyšla samostatně jeho poezie ve sbírce *Život je hrozný společník*. Autorovu uměleckou tvorbu (literární i výtvarná díla) ovlivnila vážná psychiatrická diagnóza: Ryčlovi byla v mládí diagnostikována paranoidní schizofrenie a na silvestra roku 1994 ukončil svůj život sebevraždou. Pozůstalost spravuje Miroslav Huptych.

Výbor *Pavilon číslo 13* tvoří soubor povídek, básní, deníkových záznamů a ilustrací. Kniha je rozdělena do tří oddílů; pouze první z nich, *Pavilon číslo 13*, který dal název celé knize, byl k vydání připraven autorem. Z hlediska formálního, stylového i obsahového tvoří kompaktní prozaický útvar. Obsahuje volně spojené, autobiograficky inspirované povídky, mapující průběh a projevy onemocnění hlavního hrdiny Vaška (Vendy) Raucha, který se stává předmětem i zprostředkovatelem vyprávění o vysilujícím boji s nemocí. Jednotlivé povídky zobrazují nejprve práci v továrně, soužití s matkou i návštěvu u psychicky nemocného otce. Největší prostor vyprávění je však věnován prostředí psychiatrické léčebny, konkrétně pavilonu číslo 13, ve kterém byl spisovatel Václav Ryčl dlouhodobě hospitalizovaný.

Druhou část výboru tvoří deníkové zápisky, které se od povídek v první části jazykově a stylově odlišují. Ryčlův deník zahrnuje básně, krátké prozaické črty a stručné popisy okolního světa, spatřovaného však skrze nemoc, bludy a záchvaty schizofrenie. Text je v této části spíše nesouvislý, bez jednotného významu a témata či jednotlivé motivy se zde volně přeskupují a mísí.

Závěrečná část výboru, texty z pozůstalosti, obsahuje varianty próz prvního oddílu, ukazující autorovo přepracovávání textů, ale také vlastní autorův životopis (*Živočichopis*) a dopis na rozloučenou.

Všechny tři části vytváří specifický a navzdory žánrové různorodosti jednotný obraz světa, svébytný záznam života spisovatele s duševním onemocněním. Jádrem výboru však bezesporu spočívá v první části, volném cyklu povídek *Pavilon číslo 13*, na který se bude soustředit i následující interpretace.

Osobní život autora se v přítomném textu stává jednou z významových složek uměleckého díla. Autorovy dlouhodobé hospitalizace společně s chronicky nemocnými, soustavné sebepoškozování doprovázené nutkavou potřebou zakončit svůj život, hysterie, paranoia a změněné stavy vnímání v důsledku silné medikace byly jedněmi z impulsů psaní. Strhující svědectví o existenci v hlubokém ničícím strachu a paralyzující úzkosti však tvoří pouze jednu rovinu Ryčlova díla. Jeho psaní se také stává možným prostředkem k překonání krize (v textu několikrát tematizovaná potřeba psát a vzdorovat psaním nemoci), osobní zpovědi se střídají s neosobními, výrazně dialogickými pasážemi, jež představují druhou rovinu Ryčlovy tvorby a poskytují nemocí či fantazií vypravěče nedeformovaný obraz života na uzavřeném psychiatrickém oddělení. V takových částech textu otevřeně osobní perspektiva mizí a vypravěč podává veskrze realistický záznam o světě mimo vlastní já i mimo nemoc. Tyto popisy každodenního života pacientů zbavených svobody a důstojnosti, kteří jsou vystaveni doktorům a sestřám bez soucitu, jsou syrovým záznamem léčebných praktik v osmdesátých a raných devadesátých letech dvacátého století.

Přechody mezi psaním o sobě a psaním o jiném určují jazykovou výstavbu prózy i formu a techniku vyprávění. Ryčlův text je přerývaný, plný zámlk, viditelných textových švů a častých proměn osobních a neosobních vypravěčských perspektiv. Vyprávěcí technika často připomíná oko kamery, podávající limitovaný záznam okolního dění: „*Tráva, zvířata a mladý, chorobně bílý obličej syna. [...] Zvířata: svině, psi, hřebci, dům s vraty prolomenými hrubým palcem. Hobliny v rohu, puška a sklenice. Harampádí.*“ (19) Vypravěč se v takto vystavěných pasážích proměňuje ve zvědavého diváka okolního panoptika, který pozorně sleduje a zaznamenává každodenní výdej prášků, společné jídlo, sprchování, návštěvy, chování sestřiček a především odpudivé stavy „chroniků“. Do výrazně dialogických a popisných pasáží pak ostrým stříhem vstupuje subjektivní vypravěč a v centru původně neosobního vyprávění se ocitá postava s nemocí, nemoc s postavou: „*Jsem adolescent ve věku exploze. Počítám na prstech dny, které se vlečou jako tramvaj uprostřed velkoměsta. Jsem modrý princ zahalený oblakem dýmu.*“ (55) Zvnitřnění vyprávěcího hlediska bývá následováno poměrně nezaujatým popisem, ve kterém funkční využití básnických pojmenování dotváří plastický obraz ostatních postav příběhu: „*Mečr je pokrývač, který padá ze střechy ministerstva a notuje si Mendelssohna, je to černý kašel, brada posetá vyrážkou, travnatý plácek a cesta, která vede do háje. Smrdí jak popelnice, dřevá bačkora, zástěra staré matky a komora v podnájmu; má rád, miluje sebe a ženy bez plavek, špunty od lahví, sbírku sirek, slovo prdel, hajzl a kurvička.*“ (56)

Vypravěč se k okolnímu světu a k prožívaným stavům pokouší přiblížit skrze svébytně budovaný, stylizovaný jazyk, a tím překonat spalující strach z cizího, děsivě neznámého, které si podmaňuje jeho řeč, jeho osobnost i jeho příběh. Věcnost ve vyjadřování, lexika zabarvená významovým odstínem „všednosti“ vstupují do kontrastu s originálními básnickými pojmenováními a s neobvykle užitými emocionálně

zabarvenými výrazy. Pro Ryčlovo psaní je charakteristické kladení důrazu na slovo jako nositele pojmového významu – jednotlivá slova (ticho, strach, samota, slzy apod.) stojí v textu velmi často izolovaně, oddělená tečkou. Tento úsporný způsob užití holých, nerozvitých výrazů navrácí pozornost zpět k jazyku, ke slovu a k jeho významu. Bezprostředním opakováním téhož vyjádření se zvyšuje naléhavost sdělení (*STRACH, STRACH, STRACH*), význam slova vystupuje do popředí a přiléhavě vypovídá o postoji mluvčího ke sdělované skutečnosti: „*Slzy. Z ničeho nic. Schody se točí nahoru k šatnám. [...] Slzy. Zase. Ještě to ani nezačalo, a už kanou. Podlaha plná prachu. Chlapi.*“ (12) Tato účinná jazyková zkratka poukazuje zároveň na clonu nemoci, která odděluje prožívající subjekt od příběhu, vzdaluje jej možnosti kontaktu s okolím a zamezuje sblížení a prožitku sounáležitosti. Skutečnost mimo „já“ je nejčastěji prezentována výčtově, jako řada jednotlivostí, jimiž je vypravěč sice obklopen, avšak není schopen s nimi navázat jakýkoli emocionální vztah. Estetickým činitelem se tu stává rovněž využití různých jazykových vrstev (nejčastěji obecné češtiny), které se významně podílejí na vytváření atmosféry popisovaného prostředí či jsou uplatněny při charakterizaci jednotlivých postav.

Hlavní hrdina příběhu trpí neschopností vřadit se do obvyklých sociálních skupin (rodina, pracovní kolektiv aj.), neboť jeho nemoc jej vyřazuje ze společnosti, ale i z okruhu podobně postižených, limituje jej a uzavírá v neproniknutelném obalu úzkosti a individuální samoty. V dialozích s ostatními postavami tvoří jeho řečové party nejčastěji pouze několik holých vět či jednotlivých slov. Vypravěčova izolace se projevuje rovněž mimo jazyk, fyzickými reakcemi na vnější, nepřátelskou skutečnost. Významné místo zaujímají popisy nekontrolovatelného slzení, které se objevují v úvodních povídkách věnovaných práci v továrně, doprovázeného pocitu neustálého sledování cizími lidmi, tlaku v hrudi, únavy, malátnosti aj. V důsledku těchto stavů je každodennost prezentována jako nekončící boj o přežití. Intenzita stavů vyšinutí (bludů) nepolevuje ani v kontaktu s nejbližšími, právě naopak. Nemožnost pochopení a sdílení je nejpalčivěji prožívána v kontaktu s rodiči. Návštěva u psychicky nemocného otce (Ryčlův otec trpěl schizofrenií) vrcholí střetem dvou stejných nemocí, neboť ani jedna z postav není schopna vykročit ze zajetí svého „nemocného“ mikrosvěta. Podobně vyznívají emocionálně vypjaté rozhovory s matkou, následované prvními pokusy o sebevraždu s následnou hospitalizací.

Hrdina se ocitá v konfliktním vztahu s okolním světem, ale především sám se sebou. Zakouší soustavný pocit nepatřičnosti vlastní existence a uzavírá se do své nemoci, do individuálního smutku, samoty a strachu. Strach, dominantní motiv prózy, prostupuje přes vnější i vnitřní svět – útočí na hlavního hrdinu z vnitřku jeho těla, ale „kape“ na něj i ze stropů místností a postava sebe sama popisuje jako zapatlanou, omotanou, nasáklou strachem, jako existenci odsouzenou ke strachu. Strach představuje v Ryčlově psaní pocit neslučitelný se životem, paralyzující stav hluboké bezmoci a beznaděje. Přirozený lidský strach ze smrti je v očích postavy

znavené bojem s nevléčitelnou chorobou proměněn v touhu po smrti – sebevraždě, která je hrdinou často nahlížena jako jediný možný stav beze strachu.

Postavy a události v textu jsou často pouhými orientačními body, kolem kterých se rozevírá vějíř trýznivé úzkosti a smutku, zobrazený pokaždé nově, jazykově originálně a v nečekaných souvislostech. Autor zde rovněž využívá esteticky působivé kombinace metaforického přirovnání s přímou charakteristikou a existenciálně určující prožitky postavy jsou kontrastně k významu sdělení představeny bez okázalých stylizací a velkých gest.

Druhý oddíl knihy, deníkové záznamy, dokumentují intenzivní ataky nemoci, která deformuje pohled hrdiny na vnější realitu i na sebe sama. Stravující, zuřivý vnitřní boj, který byl v první části knihy prezentován jako proces se sdílitelným významem, zde vypravěče postupně pohlcuje. Schopnost odlišit své prožívající já od parazitující nemoci a podat o vnitřních běsech srozumitelnou zprávu v těchto záznamech slábne a jazykový výraz se k vyjádření těchto procesů počiná jevit jako nedostatečný.

Styl deníkových záznamů a drobných prozaických črt zařazených do druhého oddílu knihy je spíše fragmentární a vzpomínkový a bludy a fixní ideje přebírají vládu nad textem i jeho autorem. Na rozdíl od povídek oddílu *Pavilon číslo 13*, ve kterých převažovaly tvarová kázeň a hledání přesných výrazů při zpětné práci na textu, do deníkových textů druhého oddílu mnohem silněji vstupuje nemoc. Halucinace sílí, jazyk se zamotává, obrací do sebe, vyprávění se tříští na sled obrazů, záznam izolovaných vjemů či volných asociací: „*Tráva proboha. Nehezky den, přeplněný starými ženami. Zima. Někdo mi zívá za uchem a sprostě zaklel. Hroby. Tiše se krađu, asi že plamínky svíčky jemně poletují. Nevidím si do očí. Tráva proboha.*“ (183) V deníkových záznamech se Vašek Rauch stává postavou zcela oddělenou od reality, nemocným chlapcem, pomazaným vlastními výkaly, který hovoří slovensky z přesvědčení, že do něj vstoupila osobnost jeho otce. A jediný zdroj záchrany – poezie – mu pomalu umírá na rtech.

Výbor *Pavilon číslo 13* Václava Ryčla je výrazným uměleckým dílem i ojedinělým dokumentem o životě s vážnou nemocí a o prostředí psychiatrických léčeben. Vymyká se tak z řady osobních zpovědí psychicky nemocných (například záznam prožitků z psychiatrické léčebny britské malířky Leonory Carringtonové), které jsou v podstatě deníkovými záznamy vyšinutých stavů. Dílo Václava Ryčla se pro svou nepatetičnost, jazykovou úspornost a ojedinělou imaginaci stává působivým zobrazením nedorozumění člověka a vnějšího světa, člověka a sebe sama. Je rovněž textem znejšřujícíím normalitu a objektivně danou jevovou skutečností tím, že realitu ukazuje pouze jako jednu z možných: „*Asi když se tři lidé dohodnou na tom, že ovoce, které leží na stole, je pomeranč, ten, který bude tvrdit, že je to banán, bude nenormální a bude bitý, kurtovaný a bude křičet hrůzou, protože porušil řád normality, dohodnuté právo tří lidí, společnosti, která se na něčem domluvila. Jenom je štěstí, že existuje Poezie. Člověk by umřel, kdyby žil jen s vědomím pomeranče.*“ (143)

Ukázka

Ulrych vstal z lavice, pročísl si mastné vlasy a zasedl vedle svého stolu, aby se probral. Rozsvítí montážní světlo. „Dojdi mi pro sodu,“ řekne ke mně a podá mi prázdnou sklenici. Kývnu a jdu ven.

Procházím černými chodbami mezi hlukem a vtíravou špínou. Musím si odmyslet strach. Otevírám dveře do sálů, kde mne neznají a úkosem mne pozorují. Před očima kola úzkosti. Stoupnu si k výčepu sodovky vedle dědy v montérkách od oleje a pohnu kohoutkem. Děda se na mě usměje, krátce – jako mžik. „Abys nám to tady nevypil,“ řekne. Otočím se. Slzy. Rychle mrknu. „Já vám to nevypiju,“ řeknu divně. Obrátím se a jdu pryč. Slzy jako hrachy se mi kutálejí po tvářích. Utírám se a rozmazávám špínu po obličeji, který rudne studem.

(13)

Jsem adolescent ve věku exploze. Počítám na prstech dny, které se vlečou jako tramvaj uprostřed velkoměsta. Jsem modrý princ zahalený oblakem dýmu. Utíkám po bílých chodbách daleko do snů, vzdálených od reality jako hvězdy od země.

Sedím v kuřárně pavilonu číslo 13, je tu cítit pot a nadávky na režim ústavu. Všichni se v něm cítí obviněni.

Každý má svoji vysněnou ženu, na kterou v noci myslí. Sestřičky jsou naši andělé. Nahlíží nám do snů.

Křídla se rozpínají a plachtí vysoko na nebi.

Kuřárna je plná chroniků. Dědků, kteří ráno stěží popadnou dech. Musí si ale zakouřit, kašlat, až se z jícnu vyvalí sliny a tvář zrudne. Je to zvyk, a kdo ho poruší, je máslo. – – Taky kouřím, protože jsem jeden z nich. Modrý boy, který má zápěstí rozřezané jako narkoman.

Jsem zakuklený a mlčím.

(55)

Vydání

Pavilon č. 13, Petrov, Brno 2003.

Ceny

Povídka '94 – 1. místo za povídku *Černá hala*, 1994.

Povídka '95 – 3. místo za povídku *Sestry psychiatrie*, in memoriam, 1995.

Reflexe

Roztřesený svět Ryčlových textů má však svůj pevný střed i rámec. Je jím právě ono těkavé, úzkostí a zoufalstvím obnažené „Já“. Prolnutí středu a rámce Ryčlova světa má potom dalekosáhlé důsledky nejenom pro čtení. Tento svět, v němž se pozorovatel pozoruje, je neustále útočící a zraňující šelmou, ale je to svět, který stvořil sebezpozorující pozorovatel. Sám sobě se tedy stává šelmou. Sám na sebe volá a neslyší se. Sám na sebe útočí a zraňuje se. A jak z takového světa, který byl uvězněn do mne, ven?

Smrt je nejenom kódem, zavěšeným nad text, je i člunkem, jenž zanechává zřetelnou linku, která se čas od času – v zraňující póze či v brutální přítomnosti – zaleskne v textuře psaní, aby vzbudila „*touhu zmizet do hrobu mezi mrtvé kočky a zadávané slepice*“, či udeří do očí jako „*světlo. Trýznivé jako pocit smrti*“ nebo jen zpřítomní „*náhlé šedé odpoledne, do kterého nahlíží smrt*“.

Tomáš Kubíček: „Psaní k smrti“, *Host* 2004, č. 2, s. 40.

Ryčl je dobrým pozorovatelem a ovlivněn zkušeností z vlastního léčení vcítěním a intuicí pronikl do psychiky lidí možná snáze než odborníci, jejichž práci sleduje bez afektu a s věcnou střízlivostí. Dokázal vytvořit náladu, atmosféru. Smutek ze sebe a světa je nejenom explicitně vyjádřen, ale skrze obraznost se vznáší nad celým dílem. Z variant některých textů vidíme, že nešlo jen o spontánní tvorbu z první ruky, ale že pro jejich konečnou podobu cílevědomě hledal styl a tvar. Umí komponovat i fabulovat a postavit přirozený dialog. Jeho jazykový cit se projevuje v ústrojném využití dobře odposlouchaných jazykových vrstev nespisovného jazyka, jímž přibližuje postavy i prostředí.

Emil Lukeš: „Tvorbou proti smutku z bytí a nicotě“, *Tvar* 2004, č. 4, s. 8.

Na jednu stranu se čte jako něco, čemu se říká autentický záznam, něco, co se velmi blíží jak „objektivitě“ tzv. literatury faktu, tak jakési zprávě o „subjektivních“ prožitcích autora. (Sko-ro jako by bylo možné takovou fúzi teoretických konceptů uskutečnit právě na poli literatury, pokud možno psané autorem trpícím nějakou psychickou poruchou. To ale radši nechme být...) Na druhou stranu se čte jako něco, čemu se říká literatura, poezie (POEZIE), nebo cosi, co má tzv. literární kvality, estetickou hodnotu či jakýho to čerta, které spočívají asi v něčem jako „metaforickém bohatství“, „umění komponovat a fabulovat“, stylu atp. atd.

Petr Stojan: „Na hraně jazyka, který nic nesděljuje?“ *Texty* 2004, č. 35, online: <http://www.inext.cz/texty/No35/recenze.html> [přístup 4. 4. 2013].

Slovo autora

Narodil jsem se 22. 2. 1966 v Bratislavě.

Chodil jsem tam do mateřské školky a 1. třídy ZDŠ. Když jsem byl ještě ve škole, moje sestra Kamila si chtěla hrát s panenkou, kterou měla doma. Řekla: „Vendo! Dojdi mi pro ni, já si s ní potřebuju hrát!“ A Vendo přešel plot mateřské školky, utíkal mezi auty domů, kde už čekala soudružka učitelka a strašně se hněvala. Dostal jsem tehdy astma – nervového původu. Já jsem byl takové slušné, tiché dítě – plaché.

Roku 1973 jsme se přestěhovali do Prahy.

Když mi bylo 15 let, rozjel jsem se za svým otcem, se kterým se matka 7 let rozváděla. Do krve jsme se pohádali, on můj otec je paranoidní schizofrenik a v domě, kde by mělo být čisto, chodí koně, psi, prasata...

Všude je hnůj. Na Slovensku mého otce považují za podivína, za komunistického režimu byl zavřený za zinscenovanou krádež. Zbláznil se.

Roku 1984 jsem po dohodě s matkou zašel na psychiatrii. Léčil jsem se nejdříve v léčebně Ke Karlovu, kde jsem byl hospitalizován na dětském oddělení 8 měsíců – píchali mi inzulinové injekce.

Roku 1985 jsem se začal léčit v PL Bohnice na paviloně číslo 13. Nejdříve šlo o takové problémy spíše civilního rázu (deprese, plachost, strach!). Potom se dostavila hysterie a bludy – začal jsem si o sobě myslet, že jsem svatý, potom, že jsem ďábel; že do mě přestupuje telepaticky jiná osobnost, slyšel jsem mluvit zvířata, povídat si ptáky... atakdál, atakdál, – – – Můj současný psychicky zdravotní stav je poměrně dobrý. Navštěvuji FOKUS a hledám si zaměstnání. [...] Tolik o mém životě: snad ještě to, že jsem člověk, který by bez jakéhokoliv tvořivého vyjadřování zhynul jak ryba na suchu.

Václav Ryčl: „Živočíchopis“, in: *Pavilon číslo 13*, Praha 2003, s. 231.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: K. Paulík [=J. Šofar], *Právo*, 13. 11. 2003 (příl. *Salon*); E. Lukeš, N. Holub, *Tvar* 2004, č. 4; T. Kubíček, *Host* 2004, č. 2; P. Kotrla, *Týdeník Rozhlas* 2004, č. 10; B. Gregorová, *Babylon* 2003/2004, č. 5; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 7. 5. 2004; M. Havelková, *Rovnost* 10. 5. 2004; -dlu-, *Tvar* 2004, č. 19; P. Stojan, *Texty* 2004, č. 35.

Zuzana Malá

JAN BALABÁN: MOŽNÁ ŽE ODCHÁZÍME

(2004)



Dílo Jana Balabána (1961–2010) začíná povídkovým souborem *Středověk* (1995), ve kterém autor otevírá svá základní témata, jakými jsou odcizení, neschopnost dorozumění mezi blízkými lidmi, pocity osamění a vyprázdněnosti vlastního života. Zároveň však teprve zkouší, který ze způsobů vyprávění je pro tato témata příležitější. Ptá se, nakolik lze vyprávět život skrze autorského či vševědoucího vypravěče, nakolik je možné se k člověku přiblížit prostřednictvím ich-formy. Ruku v ruce s tím modeluje i svůj jazyk: pracuje se spisovnou i obecnou češtinou stejně jako s vulgarismy i různým zabarvením dialektovým. To, co ve *Středověku*

vypadá jako hledání, je stále výrazněji potvrzováno a zpřesňováno další Balabánovou tvorbou. Přes epickou skladbu *Boží lano* (1998) a první vrchol Balabánova díla, soubor povídek *Prázdniny* (1998), se tak dostáváme jednak k textu pokoušejícímu žánr románu *Černý beran* (2000) a k próze s ambicemi románu generačního *Kudy šel anděl* (2003), jednak k povídkám, ve kterých se Balabánův talent projevil asi nejsevěřeněji a nejuceleněji, ke knize *Možná že odcházíme* (2004). Po úspěchu tohoto povídkového souboru následovaly další – příběh vyprávěný skrze deset povídek *Jsmetady* (2006) a poslední kniha Jana Balabána, román *Zeptej se táty* (2010).

Balabánovy knihy sice sledují zdánlivě prosté, banální situace a osudy, ale ty jsou vždy viděny ve chvílích zjitřených zlomů, v několika vteřinách, kdy se o osudech rozhoduje, kdy jsou každodenní životy povýšeny do tragických poloh. Nejinak je tomu i v souboru dvaceti krátkých (s délkou od pěti po dvanáct stran) povídek *Možná že odcházíme*. Postav v Balabánových povídkách nikdy není mnoho, texty jsou zacíleny na jednotlivce, dvojici, maximálně menší skupinu. Protagonisté jsou lidé středního věku nejrůznějšího sociálního zařazení, od vysokoškolského učitele v povídce *U komunistů* přes malíře (*Emil*), intelektuálku, která se rozhodla věnovat rodině (*Uršula*), až k lidem žijícím ze sociálních dávek a na hranici zákona, pravidelně navštěvujícím protialkoholní léčebnu (*Cedr a kladivo*). Nejde o nijak neobvyklé typy, ale o figury z každodenního životního provozu, lidi okradené o své životy ve chvílích, kdy si tuto svou situaci uvědomují.

Základním tématem povídek je ohledávání: pokus popsat a diagnostikovat životní pocit člověka na počátku dvacátého prvního století. S tím je spojen i výrazný motiv

nedorozumění, nebo lépe nechuti či neschopnosti si porozumět, přiblížit se k osudu druhého. Dalším podstatným momentem jsou návraty do dětského světa a snaha zachytit tresť otcovství a znovu zvážit jeho význam v době, kdy udržet mezilidské vazby pevně se jeví jako téměř nemožné.

To je dáno také zkušeností, kterou s sebou postavy nesou. Nikoli explicitně vyřčenou, o jejich minulosti se toho nedovídáme mnoho, v *Možná že odcházíme* je minulé obsaženo ve způsobu, jakým se postavy orientují v dnešním světě. Jedná se o lidi, kteří svůj produktivní věk začali žít v období normalizace, jež jim neumožňovala svobodná rozhodnutí, a proto se utíkali k základům – ať už v podobě náboženství, umění nebo manželských svazků. Nová situace jim sice umožňuje „rozlet“ a nabízí řadu možností, zároveň ale tvrdě prosazuje povrchnost a ekonomický úspěch. A tak sledujeme Balabánovy hrdiny už jen vzpomínající na to, co kdy v životě chtěli: prodavač CD v povídce *Bethesda*, který chtěl dostudovat pedagogickou fakultu, se dnes už jen tahá s céděčky jako cesták, nebo krásná intelektuálka Uršula ve stejnojmenné povídce, ve své době hvězda filozofické fakulty, se ve chvíli účtování se svým životem obětovaným manželství rozhodne ke vzpouře, ze které se nakonec vyklube nákup, po němž manželovi přibalí do kufru na služební cestu i krabičku prezervativů.

Nový svět s sebou přináší také nové nároky na vztahy mezi nejbližšími. Balabánovi hrdinové nejsou s to těmto nárokům dostát – jako by svazky, založené v době nesvobody jako malé citadely, povolovaly právě pod tíhou možností a „dělání kariér“. Odtud také pramení životní rozvrat a neukotvenost, která se může projevat ztrátou víry v soužití, stejně jako v tvorbu nebo i obecně v takzvaný slušný život. Proto také jsou v Balabánových povídkách rovnocennými spoluhráči i lidé z nejnižších sociálních i kulturních vrstev, i oni přicházejí o své nároky na život, a právě oni často charakterizují dobu a svět kolem, jako Paloš ve své zpovědi v povídce *Cedr a kladivo*: „Kdybych měl prachy, tak si koupím švajcarát a otevřu si dílnu. Ale, kurva, copak já můžu mít nějakou dílnu, copak já su nějaké podnikatel? Bráchové, rozumíš, vlastní bráchové by mně to rozkradli a rozprodali.“ (235)

Tento stav, ve kterém v člověku dožívají vzpomínky a tíhy minulosti, zároveň však už od něj i odpadly blouznivé a půvabné revoluční naděje na život založený na hodnotách, je dobře viditelný z periferií. Z míst, ve kterých se smutek vyjevuje koncentrovaněji, nejspíš právě proto, že na něj zdánlivě není vidět. Pro Balabána je tím místem Ostrava, se svými zbytky lesíků, ale taky s hernami a putykami. Právě v těchto místech lze však také zahlédnout naději – v těchto krajních místech i chvílích si hrdinové někdy přece jen vzpomenou na svůj závazek k životu a pokoušejí se o čin. Jeho úspěch není rozhodující, důležitá je katarze spočívající v tomto připomenutí, v tom, že s nimi život ještě něco dělá. Takto se cítí vypravěč v již zmiňované povídce *Bethesda*, ve chvíli, kdy prožije s cestákem celé jeho martyrium: „Dvačet korun. Dvě stě za celý den trmácení s kufrem. Ludvíkovi se pod stolem roztřásla

kolena. Hleděl na cestáka a všechno se v něm obracelo.“ (176) *Možná že odcházíme* není však jen místopisem Ostravy, jsou tu také hory. A v nich, na nich, při pohledu na ně svět na chvíli dává smysl, nejspíš i proto, že člověka přesahují: „*Věra najednou cítila, že je to v pořádku. Správná strategie, nahoru se drápat po svých a dolů se nechat svézt.*“ (213)

To vše je výrazně utvářeno dvěma autorskými specifiky. Na jedné straně je to ovládnutý, ale ne spoutaný jazyk: od intelektuálního, až traktátovitého jazyka, kterým se v Balabánových textech rozjímá nad smyslem (především evangelické) víry v Boha, přes spisovnou češtinu, lyrické vznachy zejména u krajinných a městských scénérií až po expresivní a vulgární jazykové polohy zejména v pásnu postav.

Na druhé straně je to vyprávěcí situace. I když textům dominuje er-forma, do několika povídek proniká také ich-forma, časté je obracení se k tomu druhému, ke čtenáři (du-forma). Především však vyprávěčova pozice není nikdy striktně oddělená od světa jednajících a prožívajících postav, které si rády berou slovo a na několik okamžiků se samy stávají vyprávěči. Žádná složka Balabánova textu (od vyprávěče přes postavy a především jejich pásma, která se volně prostupují, až po jazyk jednotlivých povídek, střídání časových poloh a nahlížení stejné scenerie v horizontu desítek let atd.) není uzavřená, s jedinou možnou a lehce určitelnou a očekávatelnou funkcí. Všechny jako by byly v pohybu, proměňují se, vyměňují si pozice, to vše za jediným účelem: vytvořit takovou jazykovou a vyprávěcí situaci, ve které lze referovat co možná nejpřesněji a nejkonkrétněji o stavu dnešního světa.

Balabánovy texty se dějí proto, aby skrze čtení a psaní mohly promlouvat dvě velmi podstatné hodnoty lidského spolubytí: jednak účast, jednak neustálé hledání a nabízení naděje. I když postavy představují většinou lidi v čase krize, v situaci, kdy se rozpadají i poslední známky plnohodnotného života, lidi, kteří nejsou schopni navazovat trvalejší svazky, často existence před krachem, přesto (je to dáno omezením počtu postav i koncentrací na jejich duševní pochody) je nám jejich chvíle představována jako zásadní a podstatná. Na jedné straně je kolem nich krajina často vykreslována ve velebných, i když ne vždy idylických polohách: „*Odpoledne se naklonilo k večeru. Veliké slunce viselo za kopcem jako podivný plod naložený v jedovatém sirupu. Okolní domy a továrny těžce oddychovaly v horkém soumraku.*“ (76) Na straně druhé jde Balabánovi o člověka přichyceného ve své trapnosti (v níž se ukrývá i Balabánova /sebe/ironie i sarkasmus), který je ale schopný tuto svou trapnost unést. Jakousi přidanou hodnotou těchto povídek je důraz na to, že každý lidský život je v každé chvíli vlastně zázrakem, i v tom nejposlednějším z posledních je stejná božská substance jako v komkoli jiném.

Ve vstupní povídce *Emil* jde například o zdánlivou triviálnost – muž, který žil a nejspíš ještě žije bouřlivý, alkoholem prolezlý život a kterému se rozpadlo manželství, se v kocovině probouzí dřív, než je nutné, vnutí si sen o práci na vzdáleném majáku a teprve potom vstává a vychází do práce. V závěrečném odstavci pak jako

by v postavách dvou vagabundů zahlédl sebe a svého bratra, spojnicí je tu alkohol a jeho „hojivé“ pokoušení.

Úvodní odstavec je svou obrazností i užitím básnických figur blízký spíš lyri-ce; zpočátku není zřejmé, v jaké pozici je vypravěč, komu (a jestli vůbec) vypráví: „*Ach vy večerky, nonstopy, zastavárny a herny! Ach vy! Všechny by vás měli zavřít bílí fašisté. A tím nemyslím fašisty bílé pleti, ale fašisty v bílém, třeba i pleti tmavé, fašisty anděly, lékaře, sestry a bratry v bílých pláštích s bílými opasky a bílými pouty. Kdy už je někdo zvolí do čela státu a oni nás zachrání z té špíny, z toho kalu, když se brodíme ze zastavárny do nonstopu? Kde spíte, blaničtí rytíři, když my jsme vydáni napospas otevřeným krámům té lichvářské chamradi?*“ (9) Nejde jistě o situaci nijak exkluzivní – je to chvíle pochodu ze zastavárny do nonstopu, moment, kdy vypra-věče i postavy život přistihl, jak svůj lidský úděl rozmě(1)ňují na desítky drobných protékajících jim pod rukama.

Lyrická situace je přerušena a dovysvětlena vyprávěním v ich-formě, kdy se vrací ono lyrické „ted“ do doby normalizační, ve které svázanost a „řád“ byly cítit všude a sociální inženýrství se aplikovalo i na způsob pití, kdy „*se dalo pít jen do desíti [...] a láhve kupovat jen do devíti*“ (9). Vyprávění však ještě pořád spojuje lyrické podloží prvního odstavce („*A potom ty dlouhé noci k nepřežití, kdy jsem vibroval u zavřených dveří obchodů a stánků a na nádraží až do rána bez jediného záblesku bytí i té nej-šizenější kořalky. Bez hltu, bez dechu, v noci temné jako hrob*“, 9–10). Svět Ich, svět „já“, je u Balabána využíván jen v těch skutečně rozhodujících lidských situacích, v momentech, kdy se s člověkem něco rozhodného děje nebo když je připraven na to, aby přijal diagnózu své životní situace.

Tak i Emil ve sledované povídce je viděn očima vševědoucího vypravěče, ale ještě předtím se vrátí do ich-formy ve chvíli snu. A ten (zavádějící nás na maják, na místo poslední lidské výspy a zároveň místo, jehož jediným smyslem je podávat zprávu o své vlastní existenci jen proto, aby ochránila ty druhé) opět končí metafo-rou, která má obecnější platnost – z konkrétního obrazu nepřístupného majáku na skále se stává generační výpověď charakterizující všechny ostatní postavy dvaceti povídek tohoto souboru. Maják, stejně jako třeba manželství, přestává svítit pro druhé, ale je už jen pouhým prostorem pro osamocenou existenci: „*Nikdy jsem ho neviděl a taky ho nikdy neuvidím, protože tady žádný člun nemůže přistát, jen ztroskotat. Marně máváš a křičíš, marně dáváš znamení, k mému břehu nemůžeš. Z téhle strany ke mně nemůže nikdo, jen ptáci.*“ (12) Celý tento obraz, ještě před tím, než vrhne Emila zpět do každodenního života, je důsledně pomalý a excitovaný. Tady, v horečnaté chvíli před probuzením, je najednou místo pro to, vpustit do života ostré světlo poznání.

A tak Emil sice ráno spěchá do své zbytečné práce rozespalý, ale najednou tu není sám, je nejprve epicky, příběhem-epizodou, a pak i doslovně postaven na roveň těch druhých: „*Ještě jedno. Ještě nám to vyjde na jedno,*“ „*brumlal jeden z nich, který vypa-*

dal jako starší bratr toho druhého, a rozhrnoval po pultu poslední drobné. Oba sotva stáli na nohou. Emil čekal, až na něj přijde řada, díval se na ně a říkal si: To je málo, to je hrozně málo, hoši! A myslel na průzračných deset tisíc gramů.“ (12) Vypravěč, jediná postava, čtenář, autor (především díky řadě autobiografických prvků), ti všichni tu jsou společně. V úvodním textu se právě z těchto výchozích pozic a díky průzkumu, kolik naléhavosti ještě unesou vyprávěcí postupy a jakou silou disponují ty které složky jazyka, rodí nová vyprávěcí pozice, a ta se pak uplatňuje jako princip ve všech dalších povídkách. Je to er-forma, která neumí být věcná a objektivní, vypravěč v Balabánových povídkách nikdy nemá příběh pevně v rukou, nikdy jej nevlastní. Vždy jako kdyby vedle příběhu jeho postavy stály ještě příběhy těch druhých, odlišné a přesto hrůzně stejné.

Další složkou prozaického textu, která je v souboru *Možná že odcházíme* rozpočítaná, je čas. Povídky jsou sice vždy ohraničeny poměrně krátkým časovým úsekem, na druhé straně se ale vyprávění vždy prolamují jakoby v obou směrech, nejčastěji zpět. Z konkrétní situace nás vypravěč často zničehonic vytrhne a provede základními životními etapami svých postav (*Uršula, Kolotoč, Do chodníčka* ad.). Jiným případem je povídka *Cedr a kladivo*, ve které postava sama vypráví svůj životní příběh.

Především jsou však uvnitř povídek rozeseta místa, která jako by vystupovala z vyprávěcího času, zastavují se, vymykají se z časově-příčinných, fabulačně-syžetových souvislostí a stojí tu napořád jako definice, jako přesné diagnózy životního pocitu Balabánovy generace: „*Zůstanou jen stíny, pevné, přesně definované obdélníky vržené na praskající asfalt ulice, který budou v průběhu let party asfaltérů záplatovat a záplatovat, až nepoznáš, co je záplata a co původní cesta. A to je ten život, který se za všechny ty roky nezmůže na nový kabát.*“ (19) Všechny gnómy-definice mají podobný průběh. Zpočátku jsou jakoby součástí děje, vyrůstají z něj jako jeho dopovězení. Pak se ale koncentrují na jeden obraz, velice konkrétní, reálný, dokreslený s náruživou jemností a přesností. Teprve potom je daná situace pozvednuta a vyzvednuta ze svého okolí, opustí svůj příběh a nabírá na sebe obecnější rysy jakési gnómské definice.

Pokud jde o střídání vyprávěcích perspektiv a úhlů pohledu, je situace odlišná u těch povídek, ve kterých má hlavní postava autobiografické rysy a odkazuje na ně už svým jménem: jde o spisovatele Hanse. Tady se vypravěč i hlavní postava dostávají do symbiózy, která se pozná především v jazykovém plánu. Zatímco v jiných povídkách směřuje vypravěč ke svým postavám, přebírá do svého jazykového vybavení nejen zkušenostní horizont, ale i jejich řeč, v přímé řeči se snaží být co nejméně, a tak zapojuje dialekt, obecnou češtinu, vulgarismus i odbornou terminologii. V těchto textech stojí Hans i vypravěč jakoby vedle sebe, a to i jazykově. Oproti jiným povídkám je zde vypravěč meditativnější, básnivější; Hans je zase ve svých přímých řečech otevřenější, excitovanější, konkrétnější.

Posun lze dobře sledovat v povídce *Kluk*, kde se dokonce na moment vrátí i ich-forma v podobě zmnoženého „my“. Prostředník-vypravěč nejprve rozehrává situaci pro své hrdiny, muže a syna při návratu z cesty. Usazuje je do chvíle, ve které vzniká (především pro otce Hanse) prostor pro zámlku dávající možnost ještě jednou zahlédnout směřování dvou spojených osudů: „*Jak vypadá taková výluka na trati?*“ *zeptal se Hanse jeho patnáctiletý syn, takzvaný kluk. Kluk, který se teď vytahuje do výšky doslova po decimetrech a otcovy boty už jsou mu malé, jak se právě ukázalo, když mu promočenému chtěl na horské túře půjčit své náhradní tenisky. Nevejde se do nich.*“ (86) Tady se oba (vypravěč a Hans) potkávají, tady jsou jednotní. Vyprávění pomalu přechází přes „my“ až k jemné, něžné metafoře odcházení a stárnutí dětí, zde se už nelze schovat, jen mluvit pouze za sebe: „*Tam, vidíš, tam někde bydlíme. [...] Už nemá smysl vzpomínat na všechny ty návraty, na útulnost čekajících domovů, jsou ty tam jako tvoje dětská ruka, kterou jsem svého času celou schoval do své dlaně.*“ (87) K tomu se přidává ještě výrazný apelativní charakter těchto vyprávění-monologů. Tímto obracením se ještě k někomu druhému, k „ty“, je čtenář stále ve hře, která se tak stává i jeho záležitostí: „*Tři opilci před bufetem. Zkus koupit jízdenky na tramvaj ve stánku s alkoholem a sprostým, i časopisy. Nemají, nevedou.*“ (87)

Zároveň se v klíčových místech povídek Balabán vrací ke svému ověřenému principu, ve kterém vypráví autorský hlas a postava spolu. V této povídce se projevuje nejmarkantněji výhoda takovéto pozice, která spočívá v její nebezpečné, ale o to přesnější otevřenosti. Tady, na hranici kruté definice i téměř nedýchateľné něhy, uprostřed smradu kolejišť a záchodků stejně jako mezi drobnými pohyby rukou směrem k dítěti, tady žijeme a toto je úděl člověka na prahu dvacátého prvního století. Na jedné straně tu vypravěč rozvíjí obrazy zdánlivě samozřejmého lidského citu a mateřské lásky: „*Kdybych byl malíř, dokončoval Hans v hlavě myšlenku, maloval bych jen takové ruce. Kdybych byl dítě, cítil bych takovou ruku nad sebou, kdybych byl matka, takto bych hladil dítě. Muž nemůže být matka. Muž nemůže do červeného a růžového pokoje. Může jen viset na zábradlí, nahlížet zvenčí. Schovat si ruce za záda, zarýt nehty do dlaní, zadržet slzy v očích.*“ (88–89) Na druhé straně jsou to Hansovy úvahy, které vracejí celou situaci zpět k zemi a dávají jí reálný čas a prostor, třeba vzpomínkou na dobu reálného socialismu s výstižností sociologické analýzy: „*Zas cítil ten smrad, pot, olej a ještě něco, takovou špínu, která čpí jak spálené rukavice, kterými ses hrabal bůhví v čem. Všude to tu bylo cítit, jako když se seškváří klínový řemen. Nedalo se před tím utéct ani do kanceláře, ani na univerzitu, ani do Prahy. Když si otevřeš noviny z těch let, tak to ucítíš.*“ (89) Závěr této exponované povídky je zároveň i ukázkou toho, jak Balabán pracuje s er-formou v ostatních povídkách s tímto typem hlavního hrdiny (např. *Diana, Kolotoč, Teroristka, Hlas jeho pána*). Postavy volně prolínají vypravěčovým pásmem, promítají do něj své představy, iluze i marnosti, ale v těch nejintimnějších chvílích je nako-

nec autorský hlas tím, kdo na sebe bere riziko, kdo, jako v básni, vysloví všechny bolestné i nadějeplné situace.

Barvitost vyjadřovacích prostředků jednotlivých postav v přímých řečech dopomáhá k tomu, aby text nezůstal jen suchou zprávou. Vypravěč tu nikdy není jen tím, kdo vypráví, je vždy také člověkem, tedy médiem, kterému na osudech lidí, o kterých mluví, záleží. Proto často umlká, nebo přesněji předává hlas své postavě a vypráví sice ze své gramatické pozice, ale jakoby z jejího vnitřku. Jako by tu autorský hlas byl ozvučnicí, na které se rozeznávají prudké záchvěvy jiných lidských životů a dostávají přesný a koncentrovaný povídkový tvar. Zároveň se však vypravěč nijak za postavy neskrývá. Diagnózy a definice uspořádání tohoto světa jsou stejně tak i jeho majetkem a jeho zodpovědností. Jedině skrze ně a díky nim se může ke čtenáři apelativně, až s jakousi kazatelskou náruživostí a neoddiskutovatelností obracet.

Balabánovy povídky se zřetelně napojují na základní trestě české prózy: s dílem Bohumila Hrabala spojuje Balabána protřpěné poznání, že je tu od toho, aby vyprávěl o uražených a ponížených, a především, aby v nich zas a znova zahlédl člověka. S Ludvíkem Vaculíkem pojí Balabána důraz na jazyk, jeho přesnost, na výzvu, kterou představují jeho jednotlivé plány; stejně tak je Balabán také synem své osobní tradice – kvůli otci, lékaři, si je dobře vědom potřeby kruté, přesné analýzy, a díky svému evangelickému kazatelskému rodu je jaksi samozřejmě vybaven i schopností zahlédnout pro člověka i v těch nejstrašlivějších životních chvílích kus naděje a víry.

Na druhé straně se Balabánovo dílo přimyká i k tradici anglosaské, a to především důrazem na sevřenou, pevnou a jasně ohraničenou strukturu povídky. Zároveň však každá z nich jako by byla nejen hotovým dílem, ale i základem či torzem většího, románového celku s vyššími, generačními ambicemi. Balabánova sbírka dvaceti povídek *Možná že odcházíme* tak v situaci české prózy může znamenat totéž, co obvykle představuje velký generační román. V několika bídačených a zbídačených osudech viděných ovšem s vážností antické tragédie vytvořil Jan Balabán dílo, které na sebe přebírá úkoly obvykle kladené tento žánr. Definoval totiž situaci mnoha dnešních padesátníků, lidí, kteří polovinu svého produktivního života proživořili ve střetu s násilnickým a znevolňujícím režimem, a tu druhou žijí v prudkém rozčarování z toho, jak je svět – naoko svobodný – zařízen.

Ukázka

„Nevím, v čem se hrabou ostatní malíři, ale já s pornografií problém mám, proto ji používám. Případá mi neuvěřitelná. Já se těch časopisů docela stydím. Kupuju si jen ty, co jsou zatavené v igelitu, nevěřím trafikantům a všem okolo. Kdo ví, co s tím dělají. Mám obsesi, že bych mohl chytit nějakou nemoc. To už jde s tím, tohle nebezpečí, stejně jako ta podivná, předstíraná normálnost všech těch praktik. Maluju ty absurdní situace a polohy, abych je nějak vyvčetněnil, vytáhl na světlo, abych se na ten bizar klidně podíval.“

„Bizar nahrazuje svět,“ vztekal se Hans, „všechno teď musí být nějak vyhozené z přirozených kloubů a vytlemené a rozcapené jako výkladní skříň. Já ti něco řeknu. Vy už nemalujete obrazy. Vy malujete reklamy na obrazy a taky všichni skončíte v reklamě, a pak si budete tajně na záchodě prohlížet třeba Muncha a říkat si: Ty vole, to jsou věci.“

„No jasně, a tebe se to netýká, protože ty ušlechtilé blouzníš o prvotních bytostech.“

Hans neodpovídal. Promítal si v hlavě obraz hubené dívky sedící na krvavě červené pohovce. Dívala se mu přímo do očí a unášela ho pryč z tohoto rozhovoru do světa čisté bolesti, proti níž byli s přítelem malířem bezmocní jak malé děti.

(127)

Vydání

Možná že odcházíme, Host, Brno 2004, 2.–3. vydání, Host, Brno 2007, 2011.

Možná že odcházíme. In: *Povídky. 1. Svazek Díla Jana Balabána*, Host, Brno 2010.

Adaptace

Možná že odcházíme, audiokniha, Tympanum, Praha 2009. Obsahuje povídky *Emil, Kolotoč, Uršula, Magda, Bethezda*.

Překlady

Polsky (2011): *Wakacje; Możliwe, że odchodzimy*. Přel. Julia Rożiewiczová, Afera, Wrocław.

Ceny

Kniha roku v anketě *Lidových novin*, 2004.

Magnesia Litera za prózu, 2005.

Magnesia Litera – kniha desetiletí, 2011.

Reflexe

I když mapují bytí v jeho těžkopádnosti a rozvleklosti, dýchají prostorem i prázdnotou. To se často doplňuje s napětím, které vyvěrá z frustrace, pocitu odloučení či neuspokojení v mezilidských vztazích. Dialog jako by byl jen páteří rozvrácené hovornosti, tedy přesně tím, co všichni bezpečně známe. Suchost a věčnost, žádné rozevláté žvatlání, nic co by nešlo očekávat ve dvě v noci v poloprázdné putyce nebo na ranní ulici. A to všechno dohromady pekelně svírá hrud.

Petr Vaněk: „Mezi vzpomínkou a zmarem; v kulisách všednosti se něco děje“, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/17711> [přístup 12. 4. 2012]

Ostravský povídkář proplouvá na české poměry nevšedně umně mezi Scyllou fabulovanosti a Charybdou autobiografičnosti, obě citlivě dávkuje. Česká próza se v posledních letech omezuje spíše na krajní body tohoto rozpětí – na přejatý způsob velkého vyprávění, který se však po přenesení do zdejšího prostředí nejeví jako úspěšně proveditelný a dostatečně rezonující (např. v díle Romana Ludvy, Hany Andronikovy či Miloše Urbana), a na druhém pólu

„autentický“ proud, kde ne vždy dochází k dostatečnému uměleckému přetvoření a tvarové docelenosti (např. Haklova *Intimní schránka Sabriny Black* a Kahudovy *Proudy*). Jako Balabánovo unikum nakonec vysvítá schopnost nejen postavu s jasnějšími obrysy vytvořit (problém „autentického“ proudu), ale nadto vytvořit postavu věrohodnou, takovou, která by si dokázala získat čtenářovu empatii (problém proudu „velkého vyprávění“).

Ondřej Horák: „Jan Balabán – Možná že odcházíme“, *Lidové noviny* 29. 5. 2004.

Ať už jsou děj, postavy, prostředí či vlastní poselství jednotlivých povídek jakékoliv, vždycky to směřuje ještě k něčemu důležitějšímu, co mě přitahuje na autorových textech již z času před vydáním první jeho knížky. Je to nezvyklá míra vážnosti, míra závaznosti jeho slov. Připomíná to evangelijní pádnost, s níž jsou psány výpovědi ze starých dob, z dob ruských realistických románů. I z kratinké povídky je dobře cítit, že Jan Balabán si k psaní neodska-koval jako k nějakému hobby, k nějaké sociální kompenzaci, k odreagování, k potřebě něco si zkusit, s něčím si pohrát, být chvíli jiný.

Petr Hruška: „Vážně“, in: Jan Balabán: *Povídky*, 2010, s. IV.

Existenciální naléhavost Balabánova psaní tkví ve zdánlivě rozporném protipohybu: jeho postavy si uvědomují, že všechno pomíjí, že prostor, v němž pobývají, se permanentně mění, očišťuje od minulého, ale uvnitř sebe sama zároveň nesou celou svou minulost, táhne je k zemi. Mají pocit prázdných rukou, promarněných příležitostí. [...] Balabánova kniha *Možná že odcházíme* je vynikajícím příspěvkem do aktuální diskuse, jestli současná beletristická produkce je již nevratně rozetnuta na „čtivo“ a „umění“, zda to, co může být s klidným svědomím označeno za velkou literaturu, je čtenářsky nutně značně obtížné a složité svázané s literárními kontexty. Balabánova novinka si totiž nárokuje v zásadě jedinou věc: otevřené vnímání, ochotu naslouchat existenciálnímu chvění.

Josef Chuchma: „Marné útky před sebou samým“, *Respekt* 21. 6. 2004.

Slovo autora

Povídka se v román sama nemění, povídka si sama stačí. Ale vztah mezi těmito dvěma žánry mě velmi zajímá. Velké a malé vyprávění. Tam někde, v prominenci, s níž se malé vyprávění stává velkým příběhem všech, je klíč k reflexi společnosti daného místa a času, tedy k románu. Román byl žánrem, který společností hýbal podobně, jako jí dnes hýbe film. Romanopisci jako Tolstoj, Hugo, Dostojevskij, Solženicyn a mnozí další suverénně nastolovali témata, vůči nimž se podstatná část (čtoucí elita) společnosti musela nějak vymezit. A toto už tak úplně nefunguje dnes ve společnosti zábavy, kde „everything goes“, a při tom o nic jiného než o prachy nejde. V této situaci pak povídka může být nenápadnou sondou nebo střelou středního doletu, která může nečekaně zasáhnout citlivé místo. A tudíž může od povídky vést cesta k oné velké tematizaci, které dělá román románem bez ohledu na počet stránek.

„Povídka je nenápadná střela středního doletu“ (rozhovor vedl Radim Kopáč),
Právo 7. 2. 2007, s. 11.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: P. Hruška, in: Balabán, J.: *Povídky*, Host, Brno 2010, s. IV.

RECENZE: O. Horák, *Lidové noviny* 2004; J. Chuchma, *Respekt* 2004; P. Kotrla, *Týdeník rozhlas*, 2004; J. Peňás, *Literární noviny* 2004, č. 44; L. Foldyna, *Host* 2004, č. 7; T. Kubíček, *Host* 2004, č. 7; V. Barbořík, D. Kršáková, *Tvar* 2005, č. 14; R. Krumphanzl, *Revolver Revue* 2005, č. 58; M. Ljubková, *Souvislosti* 2005, č. 4; P. Vaněk, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/clanek/17711> [přístup 12. 4. 2012].

Jakub Chrobák

MICHAL VIEWEGH: VYBÍJENÁ

(2004)



Vybíjená je čtrnáctým knižním titulem Michala Viewegha (* 1962). Jeden z nejprodávanějších i nejpřekládanějších českých prozaiků polistopadové éry, kontroverzně přijímaný literární kritikou, a naopak nadšeně čtenářskou veřejností, zde na osudech několika spolužáků z gymnázia sleduje, jakými proměnami prošly jejich životy mezi koncem sedmdesátých let dvacátého století a počátkem dvacátého prvního století. Kritika měla za to, že Viewegh jako by se po několika knihách, které byly vnímány coby jeho bezmála definitivní přitakání takzvanému střednímu proudu, pokusil opět o závažnější téma, a tím i o jakýsi „restart“

své spisovatelské dráhy. Další tituly však ukázaly, že soupeření „vážného“ (nosné výpovědi) a „oddechového“ (bavičství) Viewegha je ze všeho nejvíce určitým schématem i přáním literární kritiky, aby to první nakonec vytěsnilo druhé a z Viewegha se stal seriózní tvůrce vysoké literatury. Unikalo přitom, že základní princip jeho tvorby spočívá nikoli v tom, že by jedna z těchto poloh měla vytěsnit druhou, nýbrž v tom, jak je autor dokáže vzájemně vyladit. Zatímco část kritiky tvrdila, že *Vybíjená* takovýto soulad našla, jiní setrvali u zavedených výkladových stereotypů o Vieweghovi jako autorovi, který se definitivně zařadil mezi tvůrce poplitteratury, a zazněly i názory, že Viewegh sice opět objevil nosné téma, které ovšem nedokázal dotáhnout do konce. Protiklad čtenářského a kritického přijetí se tak nepodařilo překonat ani tentokrát.

Román *Vybíjená* se odvíjí jako nepravidelně střídavé vyprávění pěti postav, spolužáků z gymnázia (Tom, Eva, Hujerová, Skippy, Jeff). Jako jakýsi hlas zvnějšku k nim přistupuje ještě postava Autora, který s příběhem souvisí pouze jako generační paralela jejich osudů, takže čtenář je v průběhu čtení ve stále větším pokušení tyto partie přeskakovat. Vyprávění v er- a ich-formě kombinuje pohled zvenčí i zevnitř a zahrnuje časový úsek od gymnaziálních let zúčastněných postav až do jejich jedenačtyřiceti let. Každá z kapitol, jež představuje subjektivní pohled jedné z postav, je rekonstrukcí minulých dějů, čímž vyprávění nabývá na retrospektivním charakteru, mísí se však i s přítomností – s ději a událostmi, jimiž románové postavy aktuálně žijí. Jde o jakýchsi pět rekonstrukcí, v nichž je hrdinům dáno nahlédnout na své minulé čtvrtstoletí a uvědomit si, jakou drahou prošli a co byly v jejich životech určující křížovatky.

Zároveň jde o pěti lidí, kteří jsou mezi sebou spojeni množstvím společných vazeb (Eva a Jeff jsou bývalí manželé; Tom, Jeff a Skippy žijí ve společném podnájmu; Tom kdysi toužil po Evě, Hujerová po Tomovi). Tím se vytváří společný vyšší nadpříběh s ambicí generační výpovědi, nebo přinejmenším výpovědi bilanční.

Každý z pěti osudů vykazuje jinou křivku a jiný lom. Z Evy, dřívější největší třídní krásy, se stává nepříliš šťastná rozvedená žena pracující jako právnička v zahraniční firmě; přežívá v nenáročné pracovní rutině a ráno tráví stále více času před zrcadlem, přičemž novým vztahům se vyhýbá přímo programově. Hujerová, dřívější druhá největší třídní ošklivka, proti tomu udělá v nové době kariéru bytové návrhářky a zakotví v klidně plynoucím vztahu s dozorcem metra. Tyto dva osudy jako by byly v knize komponovány téměř jako vzájemné protihlasy, přičemž daný kontrast autor ještě zesiluje i vypravěčskou perspektivou: ich-forma (Hujerová) versus er-forma (Eva); nevhlednost jako by bylo nutno pochopit zevnitř, krásu stačí představit zvnějšku. Ze Skippyho, dřívějšího třídního baviče a samorosta, se stává cynický gynekolog. Svým přátelům celá léta tají, že je homosexuál, a svůj cynismus a vulgaritu používá do značné míry jako zastírací manévr. Jeff, bývalý „*idol většiny dívek ve třídě*“ (67), sice získá Evu, jak si předsevzal, ale nakonec jejich manželství troskotá; je vnitřně vyprahlý a neschopný navázat fungující vztah. Z Toma, dřívějšího básníka, je učitel na stejném gymnáziu, kde studoval, je sám a bez dětí; určujícím tématem jeho anamnéz je Eva, jež ho jako gymnazistu uhranula a jíž se ve svých vzpomínkách nemůže zbavit ani po pětadvaceti letech. Jeho životní postoj se řídí zásadou, že je „*třeba zvykat si na představu, že některé věci už při nejlepší vůli nestihneme*“ (76). I Toma a Jeffa – vedle Evy a Hujerové – lze považovat za další protikladně komponovanou dvojici. Vyjevuje se to i ve scéně, kdy oba jedou lanovkou: „*Liší se i ve způsobu, jak sedí: Tom se na sedačce pohodlně rozvaluje, Jeff sedí vzpřímeně a netrpělivě se rozhlíží.*“ (77)

Vyprávění tak sleduje propletenec pěti osudů, patero konfrontací s dřívějšími očekáváními, patero revizí životních účtů. Dochází na reflexe počínajícího stárnutí, lásky, přátelství; dostavuje se i konfrontace s prvními mrtvými spolužáky a nutnost vypořádat se s umíráním blízkých. Nejhuře v těchto konfrontacích dopadají ti, kdo měli nejlepší startovní podmínky – Eva a Jeff. Skippy a Tom jako by uhráli s novou dobou jakousi remízu: prvního od proher zachránil jeho robustní cynismus, druhého se životem smířený nadhled a ochranná cysta postupujícího alkoholismu. Za vítězku lze považovat pouze Hujerovou, nicméně i ona se neustále zaobírá variantními verzemi vlastní minulosti: jaké to mohlo být všechno jiné, kdyby jí bylo dáno více krásy, a proč došlo k tomu, že se tak nestalo. Sociálně sice svůj handicap překonala (má manžela a dvě děti, k tomu je úspěšná v zaměstnání), ale nežije nakonec jen jakýsi náhradní život v těle, které nikdy za svoje tak úplně nepřijala? Nebyla by přece jenom radši nešťastná, ale krásná?

Tyto čistě soukromé, bilanční momenty jsou ve Vieweghově románu daleko silnějším dějotvorným prvkem než nabízející se konfrontace individuálních osudů se

společenskými tlaky. Autor sice vykazuje značnou vnímavost vůči příznačným reáliím doby před listopadem 1989 (wartburgy, natáčky, žlutá limonáda, dovolené na Makarské riviéře jako vrchol reálněsocialistického štěstí) i po něm (manažeři, autoalarmy, carvingové lyže, zimní dovolené v Dolomitech), ale dějiny v nijak výrazné míře do skutků postav nepouští. Oba režimy, jimiž hrdinové procházejí, jsou tak spíše zásobárnou reálií pro důvěryhodně působící příběhy. Vieweghovi hrdinové ve svém mládí žijí láskami, sexem (eventuálně jeho palčivým nedostatkem), svými zájmy a tím, čeho všeho chtějí dosáhnout. Určující motivy jejich konání představují vzhled a temperament, nikoli doba a její limity. A když se ocitají ve věku čtyřiceti let, namnoze jen rekapituluji a vzpomínají na to, jak byli mladí. Ani zde primárně neúčtují s dobou, v níž své mládí prožili, ale jen s dřívějšími osobními verzemi sebe samých.

Román se tak otáčí kolem dvou os: mládí – stárnutí, krása – ošklivost; v menší míře ještě i kolem osy mužský svět – ženský svět. Determinismus jednání a myšlení postav je tedy daleko spíše biologický než historicko-společenský. Místy jako by se kniha těsně přibližovala románu modelovému: postavy jsou dány hned po prvních výstupech, velmi brzy jsou i osazeny ve svých typech. Tím je nalezen rovněž způsob platný pro celý román, takže je značně fabulátorsky pokusitelské v této matici prodlévat a vytvářet její další a další permutace. Není ani tak podstatné, kolikrát se jednotlivé postavy v románu objeví, stejně jako není podstatné, v jakém pořadí se střídají a kolik prostoru obdrží. Podstatná je životní dráha, kterou urazily, stejně jako perspektiva spojující čas jejich gymnaziálního mládí se současností.

V míře, jakou intervenují „velké dějiny“ do skutků postav, spočívá znatelný rozdíl mezi *Vybíjenou* a mezi prózou, jež autora proslavila na počátku devadesátých let, tedy *Báječnými lety pod psa* (1992). Prvně jmenovaný román je schopen se místy od dějin zcela odpoutat, stává se tak knihou o mládí v konfrontaci se stárnutím, o volbách, které jsme museli udělat, a teprve posléze zjišťujeme, jak jsme se v nich mýlili. Druhý uvedený román je bez dějin zcela nepředstavitelný: jde o příběh rodiny v nepřejícných časech, o tom, jak vnější svět rozežírá svět vnitřní (rodinné vztahy). V prvním případě máme co činit do značné míry s románem univerzálním (stárnutí, první životní bilance), v případě druhém s kronikou normalizačního času, nazíraného dětskou optikou příslušníka jedné tuctové rodiny z jednoho tuctového českého maloměsta.

Autor má schopnost úsečných charakteristik, které vyprávění posouvají rychle dopředu. Jde o rytmus velmi svižný, nikoli však klipovitý. Na výraznější introspekce dochází jen v partu Hujerové a Toma, což je dáno ich-formou i hloubavějším založením těchto postav. Velkou část jednotlivých partů tvoří charakteristiky postav a rozhovory, z nichž některé připomínají styl konverzačních komedií. Přitažlivost vyprávění je udržována neustálým přísunem drobných vtípků, založených především na lakonických formulacích, eventuálně na pohotových výměnách mezi postavami, avšak nechybí ani humor ryze situační. V popisech i rozmluvách Viewegh ukazuje, jak samozřejmě ovládá středostavovskou senzibilitu, což se projevuje i v perspektivě

vyprávění, konkrétně ve vnímavosti vůči určujícím detailům (oblečení, zařízení bytu, jídlo), stejně jako vůči trapnu v mnoha podobách – v rozmluvě mezi partnery, mezi dcerou a otcem, mezi kamarády, kteří se znají tak dlouho, že už si před sebou nemají co předstírat, v líčení učitelských večírků ve sborově a podobně. Jde o pohled, který je schopen prokouknout, je stejně tak *vidoucí* jako *vědoucí*; například když Hujerová charakterizuje muže, jenž se posléze stane jejím manželem, tak se jí líbí „*jeho mírný pohled i lehce prošedivělé skráně*“, dokonce i „*bílé páskové sandály*“, jen kdyby mu z nich „*nevylézaly froté ponožky s kostrbatými nápisy SPORT na obou kotnících a kdyby se mu nad poklopcem laciných džínových kraťasů nehoupala velká koženková ledvinka s doklady*“ (181). Typická vieweghovská figura vypravěčské sebereflexe ve *Vybíjené* chybí, neboť způsob, který si autor zvolil, nic takového nedovoluje; částečně však na sebe tyto role bere postava Autora.

Vybíjená tematicky i způsobem vyprávění souzní s díly, která používají oblíbené žánrové schéma konfrontace bývalých spolužáků. Kritika v této souvislosti připomněla Myrerův *Poslední kabriolet* (1973); z české literatury se nabízí román Zdeňka Pluhaře *V šest večer v Astorii* (1982). Všechna tato díla skýtají i možnost, jak sledovat proměny různých časů (politické a společenské lomy), což ovšem daleko více využívá Myrer a Pluhař než Viewegh. První dva autoři také daleko výrazněji pracují s určujícím formativním zážitkem svých postav (druhá světová válka, protektorát). V tomto jako by Viewegh byl nucen zůstat někde na půl cesty mezi modelovým příběhem několika dřívějších spolužáků, kterým se od „nadějných vyhlídek“ podařilo dojít ke „ztraceným iluzím“, a generačním románem. Na to, aby se tak stalo, chybí možná větší časový odstup od látky i pevnější zážitkové východisko, stejně jako úsilí o silnější propojení osobního se společenským (dějinným). V kontextu polistopadové české prózy je však autorův zájem o toto propojení, a vůbec o společenskou realitu, vysoko nad jejím standardem. Ke srovnání se nabízí rovněž model setkání maturantů po letech, na němž dojde k odhalení tajemství, eventuálně se vyjeví něco do té doby netušeného (Franz Werfel: *Sjezd abiturientů*, 1928, nebo ve své době velmi úspěšný televizní film Jiřího Hubače *Čas malin nezralých*, 1980). I ve *Vybíjené* částečně dojde na tento moment, nicméně klíčovou roli nehraje. Maturitní večírek z konce románu tak Vieweghovým postavám neobstarává žádný nosný příběhotvorný moment, jde spíše o – další – podnět k prozření („*zrcadla našich zmarněných životů*“, 205). V kontextu autorových děl *Vybíjená* nejtěsněji souzní s oběma deníky (*Báječný rok*, 2006; *Další báječný rok*, 2011), jakož i s *Románem pro muže* (2010), a to zejména repertoárem některých témat (stárnutí, smrt blízkých) i optikou vyprahlosti a životní únavy.

Ukázka

Ve čtyřiceti už se to o dcerách samozřejmě neříká. Ráda by věčila, že je pořád jejich všechno, nebo alespoň skoro všechno, jakkoli to od nich už léta neslyšela. Možná proto, že to *skoro všechno* na sebe z ničeho nic vzalo podobu stárnoucí rozvedené ženy s dítětem. Chápe, že je

zklamala. Vychovali ji, jak nejlíp dokázali. Všechno jí obětovali. Doslova ji vytoplali. Jenom těch drahých opalovacích krémů a olejíčků, co na ni každý rok na Makarské vyplatili... A jak se jim odvděčila? Rozvedla se, a teď ještě ke všemu začíná stárnout. Promiň, tati, tvoje krásná holčička má křečové žíly...

(18)

Vydání

Vybíjená, Petrov, Brno 2004.

Překlady

Německy (2005): *Völkerball*, přel. Eva Profousová, Deuticke / Paul Szolnay, Sien.

Slovensky (2005): *Vybíjená*, přel. Pavol Weiss, L. C. A., Bratislava.

Srbsky (2005): *Između dve vatre*, přel. Aleksandra Cimpl Simeonovićová, Alfa-Narodna Knjiga, Beograd.

Chorvatsky (2006): *Izvan igre*, přel. Branka Čačkovićová, Profil, Zagreb.

Slovinsky (2006): *Igra na izločanje*, přel. Nives Vidrihová, Sanje, Ljubljana.

Bulharsky (2007): *Naroda topka*, přel. Margarita Mladenova, Colibri, Sofia.

Rusky (2007): *Igra na vylet*, přel. Nina Šulgina, čas. *Inostrannaja literatura*.

Maďarsky (2008): *Kidobós*, přel. Zsuzsa V. Detreová, Ulpius-ház, Budapest.

Polsky (2008): *Zbijany*, přel. Jan Stachowski, Świat Literacki, Warszawa.

Španělsky (2010): *Fuera de juego*, přel. Kepa Uharte, Maeva, Madrid.

Ceny

Magnesia Litera, Cena čtenářů, 2005.

Reflexe

Celý „produkt“ je nedotažený. Viewegh jako by předem počítal s tím, že literární časopisy se nad ním (automaticky) ošklíbnou a naopak „lifestylové“ stejně samozřejmě nabídnou nadšené rozhovory. Tedy: autor není pod tlakem, a dává z ruky nedodělek. [...] Stejně tak se autor v knize vyhýbá jakékoli krajnosti. Kdykoli se k ní přiblíží, instinktivně couvne. Jako by jej brzdily obavy před dopovězením, domyšlením, dořečením; blokovaly jej strachy z toho, jaké otázky by si potom musel položit.

Petr Kamberský: „Viewegh je opatrný podobně jako jeho hrdinové“, *Hospodářské noviny* 18. 4. 2004, s. 11.

Ne, Vieweghův humor se v jeho novém románu neztratil. Jenom vyzrál natolik, že zahrnuje i notnou dávku smutku. Označovat Michala Viewegha i nadále jen jako komerčně úspěšného autora „středního proudu“ by bylo kálením do vlastního literárního hnízda.

Aleš Knapp: „Vieweghův humor vyzrál, je v něm i dávka smutku“, *Mladá fronta Dnes* 5. 5. 2004, s. C 11.

Ve svém posledním románu náš nejčtenější spisovatel podle mého soudu prokázal, že je nejen „řemeslně zdatný“, jak s oblibou připouští etablovaná literární kritika, aby mohla s gustem dodat, že to je ovšem taky všechno. Naopak se zdá, že po povídkách o někdejších učitelích, kteří chodí do nevěstinců za svými bývalými žáčkami, se Michal Viewegh vrátil ke knížkám, které intelektuální pověsti dbalí čtenáři nejen nebudou pro čtení v metru balit do novin, ale budou je v podivné křeči předloktí oddaně držet kolmo k očím až na konečnou.

Petr Kukul, bez názvu,

online: <http://www.ipetrov.cz/dokument.py?idd=D0000000000001627>

[přístup 9. 5. 2012]

Skoro banální, mnohokrát v literatuře využitě téma abiturientských setkání, která chtě nechtě nutí k povrchnímu či hlubšímu bilancování, dokázal autor ve *Vybíjené* uchopit nově a z bývalé školní třídy vytvořit jakousi miniaturu naší současnosti. Je tu zúročena Vieweghova zkušenost i z vlastních kolizí, uvědomění si, že život nebezpečně rychle ubíhá.

Emil Lukeš: „Vieweghovo zrcadlo promarněných nadějí“, *Tvar* 2004, č. 21, s. 20.

Viewegh píše méně klipovitě a efektně než dřív, věty nekloužou tak lehce jedním okem tam a druhým ven [...]. Tak jako vždy je autor silný v detailech. [...] Suma sumárum? Nejsou to *Báječná léta pod psa*, ale je to druhá nejlepší Vieweghova kniha.

Jan Nejedlý: „Vieweghův Poslední kabriolet“, *MF Plus* 2004, č. 19, s. 36.

Vše běží jaksí průchodně, v hladkém skluzu pravidelného, přesně dávkovaného odvyprávění, věnovaného charakteristice postav a jejich stavu v ději, náhledů do jejich myšlení a jednání. [...] Napětí vytvářející čtenářskou zvědavost vzniká nikoli z konfliktů a zápletek, ale z prostého faktu, že někam se „globálně“ sledované osudy odebrat musejí a nějak kniha prostě skončí.

Jiří Peňás: „Pravdy zlaté slepice. Bilanční román Michala Viewegha“,

Týden 2004, č. 21, s. 96.

Slovo autora

To téma mi tentokrát – jakkoli to bude znít jako ta nejbanálnější fráze – skutečně „přinesl sám život“... Loni a předloni jsem absolvoval pár abiturientských srazů, několik hodně smutných pohřbů, trochu si zavzpomínal na dětství a na mládí – a téma bylo rázem na světě. Najednou jsem si vůbec nedokázal představit, že bych psal o něčem jiném.

„Variance na trenérovu řvaní“ (rozhovor vedl Andrej Halada), *Reflex* 2004, č. 20, s. 69.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Čulík, *Česká literatura* 2007, č. 5, s. 669–706; B. Hochel, *Rak* 2005, č. 3, s. 35–39.
RECENZE: O. Bezr, *Mladý svět* 2004, č. 19; A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2004, č. 13; L. Foldyna, *Aluze* 2004, č. 1; A. Haman, *Lidové noviny* 10. 5. 2004; P. Hanuška, *Olomoucký den* 20. 5. 2004; H. Hrzalová, *Obrys-Kmen* 2004, č. 26; P. Kamberský, *Hospodářské noviny* 18. 4. 2004;

A. Knapp, *Mladá fronta Dnes* 5. 5. 2004; R. Kopáč, *Právo* 7. 5. 2004; P. Kotrla, *Týdeník Rozhlas* 2004, č. 34; P. Kukul, online: <http://www.ipetrov.cz/dokument.py?idd=Doooooooooooooooo1627> [přístup 9. 5. 2012]; E. Lukeš, *Tvar* 2004, č. 21; J. Mlejnek, *51 pro* 2004, č. 2; J. Nejedlý, *MF plus* 2004, č. 19; J. Peňás, *Týden* 2004, č. 21; J. Rudiš, *Právo* 16. 4. 2004.

Jiří Trávníček

JIŘÍ HÁJÍČEK: SELSKÝ BAROKO

(2005)



Jiří Hájíček (* 1967) debutoval koncem devadesátých let povídkovým souborem *Snídaně na refýži* (1998), v němž se představil jako autor, který tíhne k realistickému, civilnímu vyprávění, jež však výrazně obohacuje o lyrické prvky a pasáže evokující melancholickou a nostalgickou atmosféru krajiny jižních Čech. V jeho tvorbě můžeme rozlišit dvě hlavní tematické oblasti: první se týká života a proměny české (respektive jihočeské) vesnice a maloměsta v minulosti i současnosti, druhá je velmi široká a zahrnuje individuální vyrovnávání se se společenskými a politickými změnami české společnosti, ke kterým došlo na přelomu

osmdesátých a devadesátých let dvacátého století, s minulostí, s rodinnými a milostnými vztahy, ale zahrnuje také stálé hledání smyslu života, vlastní identity a způsobu, jak žít. První oblast nabývá převahy v povídkových souborech *Snídaně na refýži* (1998) a *Dřevěný nůž* (2004) a v románech *Selský baroko* a *Rybí krev* (2012). Druhá se pak projevuje v komorně laděné novele o hledáčích vltavínů *Zloději zelených koní* (2001), v multiperspektivně komponovaném románu *Dobrodruzi hlavního proudu* (2002) a knižní povídce *Fotbalové deníky* (2007).

Propojenost obou oblastí dosvědčuje jak Hájíčková trvalá snaha o vykreslení soukromých dějin na pozadí velkých dějinných událostí (kolektivizace, stavba jaderné elektrárny, pád komunismu), tak také často se opakující typ hlavní postavy – nepříliš úspěšný třicátník až čtyřicátník pojmenovaný Pavel, který se snaží vyrovnat sám se sebou, se svým vlastním životem a se vztahy k druhým. Tento typ postavy potvrzuje shodný životní pocit všech Hájíčkových postav, pocit jistého outsiderství, odlišnosti od ostatních, melancholického vidění světa a nespokojenosti, která je nutí stále něco hledat, navzdory šancím, které mají, a době, ve které žijí.

Tento pocit je vlastní i Pavlu Straňanskému, ústřední postavě, respektive vyprávěči románu *Selský baroko*. Román vyvolal nebývale velký kritický ohlas a Hájíček za něj získal v roce 2006 Magnesii Literu za prózu. Třebaže literární kritika oceňovala autorův vypravěčský talent již dříve, obecně uznávaným romanopiscem se stal v podstatě až v této chvíli. Hlavním důvodem úspěchu *Selského baroka* bylo nejen to, že Hájíček románově zpracoval českými spisovateli opomíjené téma nucené kolektivizace českých vesnic v padesátých letech dvacátého století, ale také aktualizace

dalších souvisejících témat, která se podstatně týkají i naší aktuální skutečnosti, zapominání a vytěšňování minulosti.

Název knihy odkazuje jednak k architektuře jihočeských vesnic, jednak k „selskému“ původu románových postav, k jejich hlubokému vztahu k rodnému statku a vlastněné půdě. Próza představuje téměř detektivní příběh, který se hned v úvodních pasážích rozpadá do dvou hlavních časových a dějových rovin: roviny aktuální přítomnosti, v níž vypravěč příběhu pátrá po dopise z roku 1953, a roviny skoro zapomenuté minulosti, která je zachycena jen v archivech, kronikách a v paměti lidí, kteří v padesátých letech prožili násilnou kolektivizaci. Mezi oběma dějovými rovinami se postupně ukazuje mnoho spojitostí a paralel, které se čtenář dozvídá postupně, nejprve v náznacích, otevřeně až v závěrečném dějovém zvratu.

Jméno vypravěče a současně také hlavní postavy románu, Pavla Straňanského, lze vnímat jako *nomen omen* – je stranou, straní se, je ale také zvláštní a podivný (z rus. *strannyj*). Pavel je genealog, žíví se sestavováním rodokmenů, původně však pracoval jako knihovník. Právě pro svůj vztah ke knihám a k archivním dokumentům je svým okolím považován za podivína, který není schopen vypořádat se se svým vlastním životem, najít si pořádnou práci a žít klidný, usedlý život.

Jednoho dne dostane zakázku, aby našel udání, které kdysi napsala Rozálie Zandlová a které mělo dostat několik vesnických sedláků do vězení. Při pátrání po něm je konfrontován s obavami a nechutí vesničanů vůbec vzpomínat na tyto události, zároveň se postupně odkrývá i Pavlova vlastní minulost (rozvod, vztah k synovi, konflikty s bratrem), která zůstává stejně nevyřešená jako ta, která se odehrála v průběhu padesátých let ve vesnicích Tomašice, Smrčí a Černá Hůrka.

Hájíček tak tematizuje několik typů paměti a reflexe minulosti: paměť individuální, která je selektivní a nespolehlivá, a paměť kolektivní, která je zachycená v kronikách. Minulost zachycená v kronikách však může mít několik různých podob: události jsou stejné, liší se jejich interpretace. Tyto dočasné a dobově podmíněné typy paměti, které jsou v aktivitě udržované pouze stálým připomínáním starých křivd a nespravedlností, Hájíček doplňuje o ty, které jsou relativně stálé – o paměť archivů a paměť počítače, který hlavní hrdina používá při sestavování rodokmenů.

V třeboňském archivu se Pavel seznamuje s Danielou, která mu připomíná jeho první ženu a které vypráví o svém pátrání po nedávné historii jihočeských vesnic. Pavel zprvu netuší, že jejich zájem je společný: Rozálie Zandlová (díky pamětníkům zjišťuje, že chudá vesnická kráska Rozálie kdysi čekala dítě se synem jednoho z velkých sedláků, který se však o ni odmítl postarat). Daniela i Rozálie Zandlová v románu vystupují jako *femmes fatales*, jejichž tajemství hrdina rozluští až v samotném závěru. Daniela je moderní žena žijící a pracující v Praze, která v jižních Čechách pátrá po rodokmenu své matky; s Pavlem je v stále bližším vztahu, který vyvrcholí společně strávenou nocí. Zatímco Pavel je k ní zpočátku zdrženlivý a stále svazovaný vzpomínkami na svou první ženu Andreu, Daniela se o Pavla zajímá a „*sakra*

ví, *co chce*“ (36). V jejich rozhovorech se ale hned od počátku objevuje motiv, který se ukáže v závěru románu jako klíčový, totiž že všechno může být také trochu jinak, než jak se na první pohled zdá, a že ne každý je tím, kým si druzí myslí, že je. Vyprávěč tak verbalizuje určitou nejistotu, která je navíc umocňována i tím, že o Daniele, o jejím životě a minulosti není řečeno v prvních třech čtvrtinách románu v podstatě nic konkrétního, ani příjmení. Tato neurčitost postavy v závěru výrazně akceleruje dějové napětí, které vyvrcholí odhalením jejího rodinného původu: jejím dědečkem byl jeden z perzekvovaných sedláků – Jircha. Teprve v závěrečném dějovém zvratu se ukáže pravá motivace jejího seznamování se s Pavlem: získat údajný udavačský dopis Rozálie Zandlové, který Pavel našel, a jeho prostřednictvím potrestat ty, kteří rodinnou tragédii z jejího pohledu zavinili.

Napětí, které se objevuje při Pavlově pátrání po Rozálii Zandlové a jejích životních osudech, má opačný průběh: od představy neznámé, možná již nežijící osoby, s níž je evidentně spjata určité tajemství, neboť ve vesnicích se o ní nikdo nechce bavit, se hrdina dostává ke skutečné staré ženě. Od ní se v závěru dozvídá celý její tragický životní příběh, který ovšem neskončil dávno v minulosti, ale zasahuje i do přítomnosti. Pavel zjišťuje, že Zandlová, která milovala sedláka Františka Kubacha, otce svého dítě, právě kvůli němu napsala oznámení o karbanu na pile u Šilhavých, kam Kubach chodil za jinou dívkou. Svůj dopis nezamýšlela jako udání, stal se nicméně záminkou tamějších komunistických funkcionářů k likvidaci kulaků. Sousedé ji označili za hlavního viníka, udavačku, a ona proto raději odešla se svým synem z vesnice pryč. Vrcholem Pavlova pátrání se tak stává vlastní setkání se Zandlovou, která chce zabránit tomu, aby se dopis dostal na veřejnost a nebyl použit proti jejímu synovi Františkovi, který v současnosti působí jako radní v městském zastupitelstvu a kterého někteří zkoušejí přes matku vydírat. Vyslechne její životní příběh, spolu s Danielou ji pak odvezou domů a tím považuje celý případ za skončený: *„Dnešním dnem to pro mě skončilo. Odkládám spis. Navždycky.“* (148)

Hájíček zde vystihuje problematičnost morálního hodnocení té doby, respektive odsudku konkrétní osoby (Zandlové) jako jednoznačného viníka. Zůstává otázkou, kdo byl vlastně obětí a kdo viníkem. V době Pavlova pátrání sice již řada aktérů nežije, domy a chalupy zde však stále stojí jako němí svědkové tehdejších dějů, jež by neměly být zapomenuty (*„Všechny ty příběhy tu pořád jsou. V krajině, v polích, v chalupách s lidma, který už o nich třeba dávno nevědí“*, 61).

Jedna z klíčových otázek, kterou Hájíček svým románem aktualizoval, se týká toho, jak se s minulostí vyrovnat. V *Selským baroku* ukazuje tři různé způsoby. Prvním a nejběžnějším postupem je zapomenutí nebo vědomé opomíjení kritické reflexe vlastní minulosti, většinový postoj, ze kterého plyne neochota bavit se o těchto událostech. Důvody jsou v zásadě dva: jednak utíkáni před zodpovědností, před přiznáním si vlastních chyb a vin, jednak uvědomění si složitosti doby, nejrůznějších vztahů, zájmů a kontextů, které neznáme a nejspíš již ani nepoznáme. Jeden

z rozhovorů mezi Pavlem s Danielou tuto otázku přímo tematizuje: „*Danielo, myslíš si, že všechno bylo tak jednoduchý? ,Vím, co si myslíš a co chceš říct. Ale já mám konečně v ruce důkaz! Mám černý na bílém, jak to bylo. Ale myslíš, že dneska někoho zajímají důkazy? Ty seš taky takovej.*“ (165–166)

Druhým způsobem vyrovnání se minulostí, s křivdami, které se tehdy staly, je smíření a odpuštění. I když religiozita nehraje v *Selském baroku* v podstatě žádnou významnější roli, tento evidentně křesťanstvím ovlivněný postoj je v kontextu celého románového vyprávění velmi důležitý. Dokládá ho přístup sedláka Mařánka, který přes všechno zlé, co zažil, faráři v závěru svého života údajně řekl: „*Nedonutili mě nenávidět.*“ (75) Pavel tento postoj velmi obdivuje a ovlivňuje také jeho konečné rozhodnutí nevydat zadavateli svého pátrání dopis, který měl najít. Tento postoj je blízký i Rozálii Zandlové, která si nikdy nestěžovala na křivdy, které se jí v životě staly. Smíření se sebou samým i s osudem – to je podstata onoho mařánkovského „*nedonutili mě nenávidět*“.

Třetím, posledním způsobem vyrovnání se s minulostí, který se zde objevuje, je její nepřijetí. Nepřijetí toho, co se tehdy událo, naopak stálý vzdor, snaha o označení hlavních viníků, touha po jejich potrestání, po tvrdé odplatě. Tento postoj v románu zastává zřejmě nejvíce životem zkoušený sedlák Jircha, který musel opustit statek a s celou rodinou se z vesnice odstěhovat. Kromě Jirchy tento postoj zastává ovšem také – a to je jádrem překvapivého zvratu – Daniela, Jirchova vnučka. Její nesmiřitelný postoj k tehdejší křivdám a jejich (zdánlivým) viníkům vede k tomu, že se pokusí Zandlovou vydírat, a poté uveřejní denuncující článek s kopii „udavačského“ dopisu v novinách. Zatímco povědomí o událostech z padesátých let se v trojúhelníku obcí Tomašice, Černá Hůrka a Smrčí pomalu vytrácelo, Daniela v sobě nosila a stále živila pocit křivdy za vše, co se stalo jejímu dědečkovi, a alespoň takto částečně a dodatečně zúčtovala s těmi, kteří ublížili její rodině.

Hájíček ve svém románu nepředkládá definitivní řešení dilematu, zda je morálnější postoj Mařánkův, tedy smíření a odpuštění, anebo Jirchův, který naopak usiluje o odplatu. Stejně tak jako to, zda je v právu Zandlová, anebo Daniela, která je zcela proti všem tlustým čarám za minulostí a která spravedlnost uchopí do vlastních rukou: „*Roky už se soudím o ukradené majetek. Kdo má platit, neplatí, čekám na nějakou spravedlnost, kde nic tu nic. Zařídím si ji sama...*“ (166) Jednotlivé názory a postoje Hájíček staví vedle sebe i proti sobě. Ukazuje tak, že lze jen velmi těžko jednoduše promíjet a relativizovat všechny viny a zločiny, které se v souvislosti s kolektivizací udály, že ale stejně tak nelze zastávat pouze nesmiřitelný odpor a nenávisť vůči všem a všemu z té doby. I viník může být z určitého pohledu vnímán jako oběť, proto je důležité znát kontext, kulturní, historické a politické souvislosti.

Vedle dosud zmíněných hlavních motivů a témat se v *Selském baroku* objevuje i celá řada dalších, které se podílejí na celkovém vyznění díla i jeho kompozici. Zásadní měrou ovlivňují udržování dějového napětí, které je umocňováno užitím

řady kontrastů a paralel. Do protikladu jsou postaveny město a krajina, svět dnešní vesnice a svět vesnice z padesátých let, jihočeské vesnice či maloměsta a velkoměsto, ale i postavy jako Pavel a Daniela, Mařánek a Jircha atd. Jednou z nejexplicitnějších paralel je pak dvojí instrumentální použití dopisu Rozálie Zandlové. V padesátých letech se stal záminkou k uvěznění sedláků, o mnoho let později se tentýž dopis a paradoxně s ním i sám Pavel, který jej našel, stal v podstatě stejným nástrojem druhých – měl sloužit především jako prostředek nátlaku na radního Zandla.

Podobně jako v jiných svých prózách Hájíček usiluje především o to, aby jeho vyprávění vyznívalo uvěřitelně a pravděpodobně. Aby mělo, i když je fikcí, do jisté míry poznávací a dokumentační hodnotu – nikoli jako popis zcela konkrétních událostí kolektivizace, nýbrž jako poznání lidských osudů a důsledků této existenciální situace. Jakkoli je tedy základní děj románu přesně geograficky situován do oblasti jižních Čech, názvy vesnic, ve kterých se odehrává popisovaná kolektivizace (Tomašice, Smrčí, Černá Hůrka), jsou vymyšlená. Aby posílil dojem autenticity, Hájíček do svého vyprávění vkládá úryvky ze soudních spisů a z vesnických kronik, ale také encyklopedická hesla s definicemi pojmu kulak a podobně.

Selský baroko je psáno ich-formou, velmi často je užitá polopřímá řeč. Pro Hájíčkovu zacházení s jazykem je charakteristické míšení několika vrstev a rovin. Za prvé je tu jazyk poetický, který autor užívá k lyrickému popisu jihočeské krajiny, k přiblížení atmosféry míst v průběhu horkého léta, ale i k zachycení nálad a pocitů hlavních postav. Za druhé jazyk dialogů, které Hájíček autentizuje hovorovou češtinou a obohacuje o znaky z jihočeských nářečí (o významu této jazykové vrstvy svědčí i nespisovný tvar užitý v názvu románu). Doplnuje je pak jazyk citovaných vesnických kronik a oficiálních dokumentů využívajících dobový styl a fráze. Mezi tímto posledním užitím jazyka a ostatními vzniká napětí, které posiluje faktografičnost vyprávění. Efekt dokumentárnosti potvrzují i úsečné, neslovesné věty, jež Hájíček užívá a které mají podobu holého konstatování, dokládání faktů („*V tomašické hospodě hluboký stín, zaprášené parkety, modro od cigaretového dýmu*“, 87).

Celková narativní a kompoziční výstavba Hájíčkovy románu *Selský baroko* umožňuje několik odlišných, vzájemně se však doplňujících čtení. Ať už ale budeme zdůrazňovat spíše rovinu samotného příběhu, dějinných událostí, proměny společnosti, anebo otázku morální volby mezi smířením a odplatou za dávné křivdy, vždy se nakonec dostaneme k tomu, že nejspodnější tematickou vrstvou *Selského baroka* je – podobně jako v téměř všech ostatních Hájíčkových prózách – existenciální situace člověka.

Hájíček si v románu *Selský baroko* zachovává svůj specifický autorský rukopis, pro který je typická určitá lyrická nota, stylistická neokázalost, klidný rytmus děje, všednodenní témata, ale také introspekce, která se promítá i do popisu prostředí, především krajiny, ve které se děj příběhu odehrává. Od ostatních autorových próz se však *Selský baroko* liší důrazem na napětí, způsobem zacházení s novými

motivy, především však celkovou kompozicí díla využívající zákonitosti příběhu s tajemstvím. Detektivní zápletka ve spojení s pátráním po křivdách minulosti tak poukazuje k některým dílům Josefa Škvoreckého (např. *Dvě vraždy v mém dvojím životě*, 1996), lyrické pasáže a popis krajiny mají velmi blízko k prózám Jana Čepa. Celkově však lze Hájíčkův román zařadit zejména do výrazného proudu současné české prózy, který se věnuje reflexi nedávných českých dějin, zejména pak jejich traumatickým událostem, mezi které patří právě represe z počátku padesátých let dvacátého století (podobně se kolektivizace stala tématem románu Jana Nováka *Děda*, 2007). Popis tragických událostí spojených s kolektivizací a téma následného rozvratu české vesnice může být také kritickým pandánem k celému proudu socialistickorealistickej tvorby padesátých až osmdesátých let dvacátého století, která zobrazovala tyto události převážně v optimistickém duchu a proměnu vesnického společenství vnímala jako jednoznačné vítězství.

Ukázka

Vraceli jsme se.

„Co to vaše selský bádání? Jak jste se dostal daleko?“

„Nejkrásnější z celejch Tomašic je teď usedlost čp. 23, bejvalej Kubachův statek. Je to vesnická klasika, druhá polovina devatenáctýho století, dva štítý. Ohradní zeď je prolomená takovou pěknou klenutou bránou a nad ní typickej volutovej nástevec. Noví majitelé všechno zachovali, zrenovovali...“

„Zase někam uhýbáte. Myslela jsem ten příběh...“

„Ten příběh... víte, jeden sedlák z Tomašic, poté co ho odřeli a obrali o všechno, co ho jako třídního nepřitele prohnali kriminálama za nesplnění dodávek, vostouzeli ho, pokutovali a dělali u něj potupný domovní prohlídky, tak tenhle člověk v roce padesát jedna vstoupil dobrovolně do družstva. Myslel si, že zabrání dalším katastrofám a bezpráví ve vsi, že třeba ty ostatní sedláky nechají na pokoji...“

Nevěděl jsem najednou, jestli mám povídat dál. Proč vlastně.

„To je celý?“

„Ne. Tenhle hospodář, kterej se nejdřív málem udřel, aby splnil nesmyslný dodávky, a pak ho ONV stejně označilo na vesnickýho boháče, tak ten po letech jednou řekl farářovi: *Nedonutili mě nenávidět*. Chápete? Tohle je pro mě ten příběh...“

Mlčela, dívala se trochu stranou, seděli jsme ve stínu pod stromy. Pochyboval jsem, jestli to umím dost dobře vysvětlit, pochyboval jsem, jestli to tahle voňavá panička v krásných letních šatech a ve slamáčku může vůbec někdy pochopit.

(134–135)

Vydání

Selský baroko, Host, Brno 2005; 2. vydání, Host, Brno 2009.

Selský baroko, e-kniha, Host, Brno 2011.

Adaptace

2006 *Selský baroko*, čtení na pokračování, Český rozhlas České Budějovice, režie Jakub Doubrava.

Překlady

Maďarsky (2008): *Parasztbarokk*, přel. Márton Beke, Kalligram, Pozsony.

Italsky (2009): *Barocco rustico*, přel. Anna Maria Perissuttiová, Centro Full Service, Udine.

Chorvatsky (2011): *Seoski barok*, přel. Katica Ivankovićová, Hrvatsko filološko društvo – Disput, Zagreb.

Ceny

Magnesia Litera za prózu, 2006.

Reflexe

Hájíčkův styl je v dobrém slova smyslu obyčejný – sympaticky skromný, klidný, tichý, vlastně příkladně antibarokní. Autor se soustředí na hlavní, především v dialogích rozvíjenou dějovou linii, kterou odlehčuje lyrickými popisy kraje nebo studiem vnitřního světa jednotlivých postav. Dokáže být citlivý, aniž by sklouzl k patosu, stejně jako evokativní bez halasu a exprese. K otázce viny a trestu, tedy k ústřednímu tématu knihy, se nevyjadřuje jednoznačně: Rozálie se v závěru příběhu vyjevuje bezmála jako světice, zatímco zpočátku tápající Daniela se proměňuje v ženu, která „*sakra ví, co chce*“. Podobných napětí a protikladných dvojic je ostatně v *Selském baroku* vícero: laptop coby symbol moderní doby, přístroj s dokonalou pamětí, a proti němu selektivní paměť člověka. Vesnice, kde si všichni vidí do talíře, versus naprosto anonymní hlavní město, v němž se příběh uzavírá. I trochu malátný a pomalý rozjezd děje postupně graduje v sugestivním finále, které rozhodně není happy endem, nýbrž otvírá před Pavlem jenom další nejistotu a prázdnotu. *Selský baroko* Jiřího Hájíčka je přes veškerou neambicióznost obdivuhodně intenzivním textem – dá se mu v každé chvíli věřit.

Radim Kopáč: „Padesátá léta, blondýnka a české baroko. Spisovatel Jiří Hájíček vydal vynikající venkovský román“, *Právo* 9. 12. 2005, s. 18.

Vedle odkrývání zasutých osudů z tragických padesátých let se totiž otevírá i Pavlova vlastní minulost (rozvod, konflikty s bratrem), s níž není srovnaný. Odvíjí se tu dvojitá linka nezvládnuté reflexe minulosti, a odtud mimoděk vyrůstá potřeba po změně, po harmoničtějším uspořádání – tak je to s Pavlovou osobní tragédií z devadesátých let i s padesát let starou nenávistí. Plánovat si nadále jako přístup ke světu zapomínání je díky tomuto paralelnímu obrazu jaksi neudržitelné.

Artur Sirový: „Zločin a trest po jihočesku“, *Literární noviny* 2006, č. 17, s. 10.

Česká společnost je nemocná dějinami a Hájíčkoví se dobře podařilo tuto nemoc zobrazit. Většina z postav jeho knihy je součástí nějakého temného rodinného příběhu, s kterým je

nutno se vyrovnat. [...] Jiří Hájíček byl považován za prozaika maloměsta. *Selský baroko* vrací famózním stylem do hlavního proudu české literatury venkov se všemi jeho světlými i temnými stránkami.

Petr Zídek: „Malý velký román Jiřího Hájíčka“, *Lidové noviny* 28. 12. 2005, s. 6.

Jestliže v něčem naše historiografie tápe, tak je to především ve schopnosti vnímat dějiny po roce 1945, ať v jejich ryze totalitní, či později v normalizační podobě, prizmatem všedního dění, prizmatem pěny dní, již studovat a postihnout je mnohem obtížnější než shromáždit stranické direktivy a statistiky zabavených krav a koní. *Selský baroko* Jiřího Hájíčka, spíše lyrika než vypravěče příběhů, je v tomto ohledu velkou výzvou. Pregnantně totiž pojednává mnohost pamětí, jež dnes v naší společnosti ve vztahu ke kolektivizaci panují: paměť okradených a zničených životů, paměť zlodějů a vykonavatelů drobných zločinů, kteří si jejich dopadu na konkrétní osudy nebyli možná ani vědomi, či paměť těch, kteří vidí již jen autarkně a dotačně fungující zemědělství posledních dvaceti let před rokem 1989, jehož obrazem je především architektonické zohavení českých a moravských vesnic, nemluvě o zničené a vyčerpané půdě, jež čpí chemií a nepřijímá v době velkých dešťů životadárnou vláhu. [...] *Selský baroko* je tedy knihou obtížnou, obtížnou pro ty, kdo si sami konstruují paměť kolektivizace. A především pak pro ty, kdo se nemohou smířit s Hájíčkovou smířlivostí a s jeho někdy jen nepatrnými přídechy ve vztahu ke konkrétním podobám paměti, hlavně ve vztahu k jejich projevům v současnosti. Zároveň je ale zcela bez diskuse nejpodnětnější českou knihou, která nastoluje problém mnohosti pamětí.

Martin Nodl: „Glosy historické XXI. Selské baroko a problémy s pamětí“, *Souvislosti* 2006, č. 3, s. 262, 263.

Hájíček se zásadním způsobem liší od mnoha českých spisovatelů, spokojujících se od určitého momentu s rozmělnováním a imitováním poetiky, kterou ve svých starších knížkách docílili jistého ohlasu (namátkou: M. Ajvaz, J. Topol, M. Urban). Je autorem, který si uvědomuje, že „fachmanství“ je sice nutným, ale nikoli postačujícím předpokladem uměleckého výkonu – jinak řečeno autorem, jehož dílo vykazuje schopnost kritické sebereflexe.

Marek Vajchr: „O fachmanech a jejich mezích“, *Revolver Revue* 2006, č. 62, s. 223.

Slovo autora

Témata mých dosavadních románů se mě vždycky nějak osobně dotýkala, беру to jako jednu z důležitých podmínek svého autorského přístupu. Ať se jednalo o problém nelegálních hledačů vltavínů na jihu Čech v prvním románu, nebo o téma toho posledního, *Selského baroka*. V něm je věnování mému otci, kterému bylo na začátku padesátých let patnáct a jako „syn kulaka“ měl tedy cejch do dalšího života. Možná je to i obecnější záležitost, že po třicítce se synové začínají víc zajímat, v čem jejich otcové žili a jak to s nimi bylo. Můj tatínek o těch věcech z padesátých let moc rád nemluví a já jsem nechtěl psát nějaký rodinný příběh. Takže jsem to téma dlouho nosil v hlavě, než jsem přišel na to, jak ho uchopit, jak ho zpracovat

v románové formě. [...] Chodil jsem do archivů během zimy 2003 a 2004, vždycky když jsem měl jednou týdně volné odpoledne. Listoval jsem hlavně kronikami obcí, zajímalo mě, jak události v padesátých letech na venkově chápali a popisovali vesničtí kronikáři. Člověk cítí určitou pokoru nad těmi zažloutlými stránkami a také jsou tam jakési pocity zmaru, soucítění, my už dnes víme, jak dějiny šly a jaký byl trend doby, ti lidé tehdy mi přišli jako hození napospas krutostem a neúprosnosti režimu padesátých let, ty roky se mi dnes z odstupu zdají jako snad nejkrutější doba českých dějin. Ale jako romanopisce mě hlavně zajímaly lidské osudy, příběhy, existenciální situace jednotlivých postav v těch událostech. V archivech jsou příběhů stovky.

„Snad nejkrutější doba českých dějin, říká spisovatel“ (rozhovor vedl Vladimír Kučera),
Mladá fronta Dnes 7. 4. 2006, s. B6.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Nodl, *Souvislosti* 2006, č. 3, s. 261–263; M. Puskely, *Host* 2010, č. 7, s. 37–48; M. Kořená, *Souvislosti* 2010, č. 3, s. 4–15.

RECENZE: L. Bělunková, *A2* 2005, č. 8; A. Haman, *Lidové noviny* 1. 12. 2005; E. F. Juříková [=P. Janoušek], *Host* 2005, č. 8, viz též P. Janoušek, *Hravě i dravě. Kritikova abeceda*, Praha 2009; J. Peňás, *Týden* 2005, č. 48; R. Kopáč, *Právo* 9. 12. 2005; -VŠ- [=V. Šlajchrt], *Respekt* 2005, č. 49; P. Zídek, *Lidové noviny* 28. 12. 2005; D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 2005, č. 275; M. Sýkora, *Host* 2005, č. 10; M. Kozáková, *A2* 2006, č. 3; V. Karfík, *Hospodářské noviny* 22. 12. 2005; E. Lukeš, M. Jungmann, *Tvar* 2006, č. 5; A. Horáčková, *Mladá fronta Dnes* 22. 3. 2006; M. Vajchr, *Revolver Revue* 2006, č. 62; M. Ljubková, *Souvislosti* 2006, č. 1; A. Sirový, *Literární noviny* 2006, č. 17; M. Kazdová, *Literární novinky* 2006, č. 2/3; M. Jungmann, *Mosty* 2006, č. 4; A. Cermanová, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/18717/hajicek-jiri-selsky-baroko-in-totemcz>; V. Staněk, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/18721/hajicek-jiri-selsky-baroko> [přístup 3. 11. 2012]; J. Trávníček, *Host* 2006, č. 10; V. Barborík, *Tvar* 2006, č. 17.

Ondřej Sládek

VĚRA NOSKOVÁ: BEREME, CO JE

(2005)



Spisovatelka a novinářka Věra Nosková (* 1947) vstoupila do literatury nedlouho před rokem 1989 básnickou sbírkou *Inkoustové pádlo* (1988), dále se však věnovala prozaické tvorbě a publicistice. Ve své první próze, v novele *Ten muž zemře* (1996), čerpala ze zkušeností z novinářského prostředí, vydala knihy fejetonů, úvah, esejů i soubory povídek (*Ať si holky popláčou*, 2006; *Ve stínu mastodonta*, 2008; *Přece by nám nelhali*, 2010, ad.). Do širšího čtenářského povědomí Nosková vstoupila svým prvním, autobiografickým románem *Bereme, co je*, který byl s mimořádným ohlasem přijat i literární kritikou (a nominován na cenu Magnesia Litera za prózu). Ještě v témže roce byl vydán podruhé v pozměněné podobě. Druhá, upravená verze uzavírá děj o něco dříve (končí pobyt hlavní hrdinky Pavly na Slovensku) a závěrečná část románu (hrdinčino působení v Praze na počátku normalizace) je přesunuta do knihy *Obsazeno* (2007), pokračování prózy *Bereme, co je*. Románový celek byl nakonec doplněn do podoby trilogie knihou *Víme svý* (2008). V rámci této interpretace pracujeme s vydáním prvním.

Autobiografická próza *Bereme, co je*, vývojový román s ambicí generační výpovědi, popisuje dětství a především dospívání vypravěčky-hlavní hrdinky Pavly, vyrůstající v neutěšených rodinných vztazích v období ideologických, kulturních a společenských proměn v padesátých a šedesátých letech minulého století. Děj románu končí na počátku sedmdesátých let, v období stále zřetelněji se projevující normalizace.

Struktura románu je vymezena několika základními tematickými celky, které určují hlavní tok vyprávění. Nejvýznamnější tematický celek tvoří rodina hlavní hrdinky a zvláště napjaté vztahy, jež v ní panují; v podstatě již v době před početím Pavly je zřetelné, že se její rodiče po krátké době nenávratně rozdělí. Matka Mína alias Marie, v mládí spanilá a tajemná Černá růže, se postupně stává pro Pavlu spíše než matkou jen primitivní a necitelnou „Zploditelkou“ a otec Janko se po brzkém rozvodu vrací zpět na rodné Slovensko. Oba dva totiž reprezentují dvě zcela odlišná prostředí, odkud vzešli, odlišné temperamenty, odlišné přístupy k životu: Míni „rodiče i jejich předkové, vídeňští Češi, žili podle potřeby tu v Čechách, tu v Rakousku, podle toho, kde odhadli lepší podmínky. [...] Schwarze Rose uměla kulometně bubnovat na psacím stroji a německy a česky nejen mluvit a psát, ale v obou jazycích pořizovat

těsnopisný záznam. Brnkala také slušně na citeru. Janko zase vyrostl do sto devadesáti centimetrů [...]. Měl [...] zasněné, mluvící oči a byl zlatoustý, v podání mé později milované babičky kecálista. Přišel do Strakoníc z dědiny Ochtiná, ležící v krajině slovenského Rudohoří, a hodlal se tam k milovaným rodičům zase brzy vrátit“ (10–11). Okamžikem, který ovlivní následný vývoj a vztahy hlavní hrdinky, je – ve chvíli, kdy se definitivně schyluje k rozchodu jejích rodičů – otcův pokus o její nakonec nepodařený únos na Slovensko. Rodina Pavliny matky z tohoto činu vyvozuje jednoznačný závěr: vytvořit dojem, že Pavla již žádného otce nemá, respektive ukázat ho pouze jako nebezpečného a nezodpovědného jedince, jako nepřítele. Tato událost, byť jen mlhavě uložená ve vzpomínkách, se pro ni stává jedním z mnoha určujících momentů právě při utváření vztahu a perspektivy nahlížení na oba rodiče.

Kontinuálně probíhající spory s matkou a její stupňující se výpady vůči Pavle ovlivňují jejich vzájemný vztah do té míry, že s Pavliným postupujícím dospíváním se matka stává spíše její soupeřkou (a možná dokonce nepřítelkyní). Naopak postava tajemného, téměř neznámého otce a touha doopravdy jej poznat „žene“ hlavní hrdinku dál v jejím životním směřování. Do doby, než se má Pavla v budoucnu setkat s otcem, si píše deník („*otcovník*“), jehož prostřednictvím si prozatím vytváří, či spíše (znovu)ožívuje jeho obraz. Také ona je podobně jako otec „múzický“, živelný typ člověka, který se nechová primárně pragmaticky (jak činí její „Zploditelka“ a celá matčina rodina), nýbrž naopak si chce každý životní okamžik užívat a nahlížet jej v širší perspektivě, než je ona přízemní, viděná pouze prizmatem zisku. I to je jedna z hlavních příčin postupně sílících konfliktů mezi ní a její matkou. Poté, co se Pavla po dlouhodobých konfliktech s ní zhroutí, odchází z domova a dostane se na jistou dobu do psychiatrické léčebny, která pro ni představuje dočasné „útočiště“. Po opuštění léčebny se rozhodne odcestovat na Slovensko a hledat své kořeny. Po odjezdu ze Slovenska pak Pavla vyráží do města, o němž dlouho snila: do Prahy.

Své životní zkušenosti a zážitky vypravěčka zprostředkovává v podobě mnoha dílčích epizod. V období jejího dětství jsou to například vyprávění líčící matčino hledání nových partnerů, a tedy „nových“ potenciálních otců, působení v pěveckém sboru, které je zároveň spjato s vytvářením prvních přátelských vztahů, ale také s reflexí prvních sexuálních zkušeností prostřednictvím hrdinčiných kamarádek. Již v tomto období se začínají vyhocovat spory mezi hlavní hrdinkou a matkou, z nichž je zřejmější, že jejich pohledy na svět jsou zcela rozdílné a nepřekonatelné a kvůli nimž si Pavla doma připadá spíše jako cizinec.

Různorodost vyprávění se ještě více rozšiřuje v období Pavlina dospívání v šedesátých letech. Hlavními tématy je nyní především navazování prvních „vážnějších“ vztahů (Joska, Miki), objevování dosud nedostupných literárních děl a umění vůbec (beatnici, Baudelaire, Rimbaud, Jeffers ad.), identifikace s hospodskou kulturou, ale opět i neudržitelně rostoucí napětí ve vztahu Pavly se „Zploditelkou“. To je ještě navíc zesíleno zprávou, že otec Janko zahynul při nehodě na motocyklu.

Důležitou roli, jež zásadně formuje názory hlavní hrdinky, mají také prostředí, v nichž se pohybuje. Na jedné straně stojí Strakonice jakožto prostor, ve kterém se odehrává většina děje a které jsou vypravěčkou v průběhu jejího dospívání stále intenzivněji vnímány jako maloměsto, v němž se de facto zastavil čas, nic se zde neděje a téměř všichni místní obyvatelé – včetně Pavliných rodičů – pokorně přijali stereotypní způsob života bez jakéhokoli vybočení mimo ustálený každodenní cyklus. Strakonice pro Pavlu ztělesňují představu vězení, ze kterého se stále snaží uniknout – a jednou provždy uniknout. Na druhé straně potom stojí hrdinčiny idylické projekce míst, o nichž sní jako o prostorech, kde se stane svobodnou a kde bude naplněna její identita: otcova rodná ves Ochtiná a Praha. Po příchodu do těchto prostředí a přímé konfrontaci s místní realitou však Pavla zjišťuje, že její někdejší idylické představy byly poněkud naivní a jednostranné.

Život ve slovenské vsi Ochtiná v sobě nese cosi (pra)původního, mytického, což platí zvláště pro Pavliny prarodiče: „*V noci príde búrka, tvrdí [babička] vážně a ukazuje mi figl, který má zabránit hromu, aby blesk uhořel do stavení. Vyrýpává pampeľišku a převráti ji do jamky kořenem vzhůru. Ženské zapalují hromnice, ale tohle je prý účinnější.*“ (186) Obyvatelé Ochtiné žijí v souladu s přírodou, jakoby téměř nedotknuti vymoženostmi techniky a moderní civilizace vůbec, naplno a s vírou, že to, co se děje, se má zkrátka takto dít. Rovněž samotný Pavlin příchod do Ochtiné má v sobě cosi mytického, neboť ona pro místní obyvatele ztělesňuje svého otce Janka, jako by se stala jeho „poselstvím“ všem ostatním, že Janko je stále zde. I to ji opět utvrzuje v přesvědčení, že mezi ní a otcem skutečně existovala jakási specifická komunikace, již ovšem rozuměli pouze oni dva. Hlavní hrdinka tak na Slovensku poznává nejen rodinu svého otce, včetně nevlastních sourozenců a jejich matky, nyní již vdovy, která se stává její hostitelkou, nýbrž také to, co do této návštěvy jen tušila: že byla „okradena“ o vysněnou možnost žít v přívětivém prostředí, které by svým naladěním nebránilo jejímu poetickému založení. Na konci své návštěvy v Ochtiné si však Pavla uvědomuje, že ani případná možnost prožít svůj život zde by pravděpodobně nenaplnila její vytoužené životní ideály a cíle.

Praha, kam odchází po návratu ze Slovenska, se pro Pavlu stává druhým iniciačním prostorem, a to zejména ve dvou vzájemně propojených ohledech: potkává zde mnoho nových lidí i „starých známých“ ze Strakonic, v prvotním okouzlení z množství nejen uměleckých aktivit a příležitostí, které hlavní město nabízí, se účastní básnických čtení a dalších kulturních akcí. Současně však začíná chápat, že je zde každý zcela zodpovědný sám za sebe a že život v Praze bývá také velmi syrový a krutý. V závěrečné části románu se tak Pavla dostává do role ahasvera přímo fyzicky, stále hledajíc práci a především bydlení. Někdejší idylická představa začíná nabývat poněkud „temnějších“ kontur: „*Na lavičkách v parku uprostřed náměstí Jiřího z Poděbrad se vyhřívají důchodci. Všichni to jsou lidé domova, majitelé klíčů. Také jejich psi a kočky mají kde spát. [...] Vklouzla jsem za nejbližší vrata. Průchod*

činžáku tonul v přítmí, páchl plesnivinou a močí. Opřela jsem se o zeď u popelnice. [...] Po chvíli mi došlo, že to kňučím já. Jako zapuzený pejsek. Jako liška v pasti. Co jsem to za člověka? lekla jsem se. [...] Vzpomněla jsem si, že mám rozjednané místo servírky v Olympii.“ (234–235) V samotném závěru románu Pavla nachází místo, kde je jí umožněno přebývat, u (tajemného) malíře Josefa.

Román je zaplněn velkým množstvím postav, s nimiž se Pavla během svého dětství a dospívání setkává a které rovněž napomáhají dalšímu vývoji její osobnosti, ovlivňují její názory, směřování a pohled na život, jaký by chtěla žít. Žádná z nich však nepřináší definitivní východisko z její osamocenosti a pocitu neschopnosti prožívat naplněné vztahy s nejbližšími. Zároveň se tak jejich prostřednictvím potvrzuje fakt, že Pavla je stále (ještě) hledajícím člověkem, který potřebuje najít své místo, patřit ke společenství lidí, se kterým může naplno sdílet jak své zájmy, tak své životní vzestupy a pády. Tato potřeba je navíc zesílena její pozicí v rodině a s tím souvisejícím pocitem, že při nemožnosti přímo komunikovat se svým otcem zde vlastně nemá nikoho, kdo by jí porozuměl. V podstatě jedinou komunitou, jež Pavlu zcela přijme za svou a v níž se cítí (alespoň na určitou dobu) šťastná, je slovenská rodina jejího otce. Možnost spolehnout se na jednotlivce a vytvořit oboustranně důvěryhodný vztah – ať už přátelský, či partnerský – nicméně zůstává až do konce románu nejistá.

Způsob vyprávění románu se vyznačuje častými proměnami tempa, které se odvíjejí od vypravěččina naladění, místy se podobá uvolněnému proudu řeči, místy má naopak charakter poklidného líčení, jež se blíží momentce. Dominuje hlas vypravěčky, emotivně a (sebe)ironicky zaznamenávající své dojmy a pocity, převážně vedoucí monolog (či dialog se sebou samou). Její úvahy jsou navíc často, zvláště v první polovině románu, podněcovány a „popichovány“ vnitřním hlasem „skřítky glosátora“, jenž se příznačně ozývá spíše v momentech, kdy Pavla pochybuje a hledá potřebu ujištění v daných životních situacích.

Hrdinčino postupné hledání a objevování nových životních možností a inspiračních zdrojů do vyprávění přináší mimo jiné také metatextové odkazy či přímé citace básnických a filozofických textů. Jazyk románu je proto velmi pestrý a využívá prostředků z různých rovin, od hovorových, přes použití východoslovenského nářečí v desáté kapitole, k (téměř) odbornému způsobu vyjadřování – či spíše k jeho ironické reflexi: „*Jenže právě Schopenhauer tvrdil, že pro Hegela byl stát ,absolutně dokonalým etickým organismem a celý účel lidské existence byl ve státu‘. Brrrr... Hegeľovy výroky typu: příroda je idea ve svém jinobytí netřeba dešifrovat a trápit se nad nimi poté, co mi opět Schopenhauer sdělil: je to galimatyáš sestávající z nejsprostších nesmyslů, žvásty z blázince, které nemají obsah.“ (99)*

V širším kontextu polistopadové prózy se román *Bereme, co je* přiřadil k mnoha prozaickým reflexím života před rokem 1989, konkrétně života v padesátých a šedesátých letech. Z hlediska perspektivy vypravěče, jímž je dospívající dívka, ale

i reflektovaného dějinného období by bylo možné román přirovnat ke knihám Ireny Douskové (*Hrdý Budžes*, 1998; *Oněgin byl Rusák*, 2006) či k *Báječným létům pod psa* (1992) Michala Viewegha. Podrobnější románové zachycení šedesátých let, aspirující na výpověď celé generace, do té doby výrazněji netematizované, mezi prozaickými díly posledního dvacetiletí představovalo spíše ojedinělý případ a bylo tak i jedním z důvodů nečekaného úspěchu této prózy.

Ukázka

Zkusila jsem si představit, že by se otci dávný únos povedl, a soud by pak zázrakem přehodnotil své rozhodnutí, že by mě Zploditelka odvrhla, vzdala se mě... Žila bych nejspíš s polosestrami a macechou v tomhle přebarveném domku. Nejspíš i přede mnou by se oco schovával do své primitivní pracovny. I s těmi všemi výhodnými geny bystrosti, zvědavosti a jistého půvabu – před sebou nemusím dělat skromnou – bych byla redukována především na pracovní sílu. Tady se nekonají vzpoury, nerecitují beatnici, nečtou knížky, tady se zřídkakdy studuje a sní. Z Ochtině se nejezdí na prázdniny, na dovolenou, neznají tu slova jako rekreace, volný čas, flám, flirt, metafora, symfonie, surrealismus, beatnici, džez, chandra, euforie, satori... Byla bych kýmisi jiným. A možná bych snila o vzdálené matce a snadnějším životě v dalekých Čechách. Ano, snila bych nepříčetně o tajemné matce, která pěkně zpívá a já to po ní zdělila, říkali jí kdysi Schwarze Rose, o matce, která umí háčkovat záclony a německý těsnopis, tesnila bych po životě ve městě s dvěma kinosály, o tanečních a studiu s maturitou... Ta představa mě vykolejila. Prostoupil mě úžas, hltala jsem každé slovo, barvu, pach, mimiku, štosovala jsem v sobě obrazy těch chvil, protože to byl velký zážitek prozíření, poznání, že bizarnost světa a náhodnost dějů, které ovšem mají osudové následky, je vlastně jeho základní vlastností. Moje úzkostná snaha držet se reality, nedělat si o ničem iluze, sahat bez sebelítosti po téměř vždy nepříjemné pravdě byla realitou vysmáta. Nikdy nemůžu být dost skeptikem a realistou. Stačí, že mi okolí cosi nalže, cosi důležitého zamlčí a náhle stavím své emoce, snění a životní plány jako šikmou, chatrnou věž na písčném základě. Nic není úplně normální a samozřejmě a máloco závisí jen na našem chtění a vůli. Pomyslela jsem si hořce, že kdybych tohle nevěděla, bylo by mi líp.

(193–194)

Vydání

Bereme co je, Nakladatelství Věra Nosková, Praha 2005; 2., upravené vydání Abonent ND, Praha 2005; 3. vydání Nakladatelství Věra Nosková, Praha 2010.

Reflexe

U málokteré polistopadové knížky se mi stalo, že jsem vstoupil do tak důvěrně známé historické krajiny a že jsem ji našel svěvolně přestavěnou, že jsem se tak beze zbytku vešel do vlastního prožívání i hodnocení reality padesátých až sedmdesátých let. [...] Oproti hrdince jsem si žil až trapně spořádaně – a přesto jsem potkával v knize známé typy lidí i stereotypy

jejich chování, poznával známé úzkosti, sny, pochybnosti i fobie ze smrtícího objetí přátelského kolektivu, dusil se stejnými symboly dobového hovadna a otevírali mi oči podobně pozdě jako hrdince románu, titíž prokletí básníci, spisovatelé a umělci.

Vladimír Just: „Vynikající román s falešným koncem“, *Literární noviny* 2005, č. 20, s. 11.

Ano, takoví jsme byli. Proto také dnes v případě Bildungsromanů o tehdejších časech pokorně bereme, co je. Ano, pro mladé kritičky může tento retropříběh vyznívat jako přeukrutná nuda. Nicméně Věra Nosková napsala nevšední (navíc tematicky ojedinělou) knihu o bezútěšném životním pocitu své generace – a odpustíme jí, že estetické parametry „cítění“ [...] zde více než převážily nad estetickými parametry „formy“.

Vladimír Novotný: „Žít úžasem ze světa v malé zemi velmi malých poměrů“, *Tvar* 2005, č. 13, s. 22.

Stejně jako hrdinka románu se probouzí do reality, spisovatelka mistrně ožívuje známou strukturu, aniž by zapadala do kategorie tvůrců odlehčených próz vhodných pro filmové zpracování. Není pouze dirigentkou napínavého děje, ale malířkou sugestivních obrazů doby i nitra. Mísí různé jazykové vrstvy a odlišné vyjadřovací schopnosti svých absurdních postavíček, používá nezvyklé zvraty, jež jsou v souladu s jejím přehodnocováním reality podle míry dospívání a poznávání. Neobyčejná citlivost je protínána ironií a sarkasmem.

Kateřina Svatoňová: „Skřítek ironik“, *Reflex* 2006, č. 10, s. 59.

Jedná se o *Bildungsroman*, který od hrdinčina dětství došel k jejímu mládí. Velkých dějů v románu není; jsou tu jen velké touhy a ještě větší vzdory. Celý text je utkán z drobných epizod, přičemž o generální epiku se mu stará hrdinčino dospívání. Vnitřním motorem tohoto dospívání jsou ony již zmíněné touhy a také to, s čím se hrdinka V. Noskové musí utkat, tj. rodina a maloměsto. [...] V. Nosková dokázala svůj román ukrotit i stylově, zejména pak tím, že vypravěčskou ich-formu příliš nepřesubjektivizovala. [...] Podařilo se jí tak úhrnem napsat něco víc než citovou kroniku dospívání. Citovému dospívání se dostalo generační výpovědi, která má svou podmanivost zejména pro ty, kdo alespoň kus tohoto času zažili. Ale nejenom pro ně, jakkoli asi nejvíce zasaženi budou generační souputníci Věry Noskové: dnešní padesátníci.

Jiří Trávniček: „Současný – český – generační – román. Konečně“, *Host* 2006, č. 5, s. 11.

Slovo autorky

Úspornosti a určité splavnosti textu mě naučila novinářina. Hodně škrťám. Hledám slova, která se v textu opakují a nahrazuju je jinými. Nebojím se odvázat – hlavně při vnitřní mluvě hrdinů a v dialozích. Mám mánii poslouchat dialogy všude, kam přijdu, v tramvaji, hospodě, na ulici. Pamatuju si, někdy zapisuju zvláštní výrazy. Abych našla správná slova, vždycky si scénu, kterou popisuju, snažím plasticky představit.

„Léty ve mně rostl skřítek skeptik...“ (rozhovor vedl David Žák), *Host* 2006, č. 5, s. 6.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: Z. Fialová, *Dobrá adresa* 2005, č. 12, s. 43–46; V. Novotný, *Český jazyk a literatura* 2006, č. 4, s. 187–190; M. Vajchr, *Revolver Revue* 2006, č. 65, s. 251–254.

RECENZE: L. Sedláková, *Psí víno* 2005, č. 32; V. Just, *Literární noviny* 2005, č. 20; V. Hořejší, *Akademický bulletin* 2005, č. 5; V. Novotný, *Tvar* 2005, č. 13; V. Burian, *Listy* 2005, č. 4; M. Fialková, *Český dialog* 2005, č. 11; V. Šlajchrt, *Respekt* 2005, č. 49; V. Šlajchrt, *Respekt* 2005, č. 50; J. Novotný, *A2* 2006, č. 1; O. Horák, *Lidové noviny* 31. 1. 2006; A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2006, č. 3; K. Svatoňová, *Reflex* 2006, č. 10; J. Trávníček, *Host* 2006, č. 5; M. Jungmann, *Mosty* 2006, č. 21; D. Frodl, *Viselec* 2008, č. 21; M. Hružová, *Viselec* 2009, č. 22.

Jakub Flanderka

JÁCHYM TOPOL: KLOKTAT DEHET

(2005)



Jáchym Topol (* 1962) se již ve své prozaické prvotině *Sestra* (1994) prezentoval jako zkušený spisovatel se zvláštním poetickým viděním skutečnosti. Přestože v jeho příbězích je trvale přítomný prvek společenské reflexe, reálný obraz je vždy přetvořen autorovou silnou imaginací, leckdy vytvářející až přízračně neskutečný svět. Zatímco v prozaickém, kritikou vřele přijatém debutu se jednalo ještě o představivost prchavou a neuspořádanou, k čemuž výraznou měrou přispěl zdánlivě nestylizovaný proud protagonistovy řeči, od následující prózy *Anděl* (1995) se toto neutuchající chrlení zklidňuje a dostává jistý řád.

Topolova společenská (nikoli politická) angažovanost se projevuje jak v řadě zmíněných „pražských próz“ ze současnosti, tak v prózách lokalizovaných do venkovského prostředí nedávné minulosti – k nim patří *Noční práce* (2001) a *Kloktat dehet*. Autor sám první skupinu označil za řadu černou a následující texty za řadu rudou (do ní zařadil i prózu *Supermarket sovětských hrdinů*, 2007, a divadelní hru *Cesta do Bugulmy*, 2007), neboť se tu údajně vyrovnává s komunistickou minulostí českých zemí.

V jeho prózách je zároveň patrné narůstání všudypřítomného zla, které ovšem nepřichází zvenčí, ale ohrožuje každého jedince zevnitř. Vychází z jeho podvědomí, v němž zuří permanentní boj „se zlem v nás“, během něhož protagonista střídavě zlu odolává a podléhá (román *Chladnou zemí*, 2009, s původním názvem *Ďáblova dílna* je doslova přehlídkou násilí páchaného lidmi na lidech). Tomuto vývoji odpovídá i postupná proměna časoprostorových souřadnic: od kritického náhledu na polistopadovou transformovanou společnost s akcentem na divoké podnikatelské praktiky (*Sestra*, *Anděl*) přes sebezpytující obžalobu českého národa, který ve vyhraněných momentech moderní historie neobstál (*Noční práce*, *Kloktat dehet*), až po apokalyptický obraz věčného zla vítězícího napříč časem i místem (*Chladnou zemí*).

Konstantním činitelem Topolovy románové poetiky je důsledná práce s jazykem, mnohdy až experimentování na hranicích sdělnosti, monologický proud hovorové řeči a nízký výskyt dialogů, jež bývají do tohoto proudu neoddělitelně zakomponovány. Čtenář může být znejistěn výpovědní hodnotou vypravěčova jazyka, který se rovněž ukazuje jako původce zla, neboť bývá zneužit pro násilnou deformaci sku-

tečnosti. Silně expresivní vyjadřování se značnou naléhavostí lze v této souvislosti vnímat jako zástěrku protagonistovy případné manipulace s realitou.

Román *Kloktat dehet* je rozdělen na dvě části, které se výrazně odlišují časem, prostorem i tempem vyprávění. První část s názvem *Domov Domov* se odehrává v interiérech dětského domova a popisuje život chovanců i praktiky střídajících se vychovatelů. Druhá část pojmenovaná *Tankové vojsko* představuje výrazný zlom, v rychlém sledu dějových sekvencí líčí vojenské operace a partyzánskou válku. V románu, jenž ve svých počátcích působí jako realistické, syrové líčení krutých poměrů v Československu na přelomu čtyřicátých a padesátých let, postupně nabývají převahu fantaskní prvky, živelné vyprávění přestává respektovat tradiční historické, psychologické i další souvislosti. Stává se jakousi parodickou a bizarní hrou s českou národní povahou a dějinami (již lze zároveň číst jako alternativní historii českého národa), ale také se základními principy fungování lidské společnosti, nej-různějšími literárními aluzemi a podobně.

Zprostředkovatelem románového děje je hoch Ilja, který se svým postiženým bratrem Vopičákem vyrůstá v chlapeckém dětském domově ve vesnici Siřem. Jako potomci rodičů emigrovavších na Západ se ocitli mezi kázeňsky problematickými a zanedbanými chlapci převážně cizího původu. Původní sociální nepřizpůsobivost včetně komunikačních obtíží („*hoši mluvili mnoha jazyky, byly to jazyky pronárodů*“, 11) je ovšem překonávána důslednou náboženskou výchovou řádových sester. Jejich výchovný prostředek následující po porušení osmého přikázání dal celému románu název: pokud některý z chovanců lhal, dostal za trest vykloktat vodu s mýdlem, které se dříve vyrábělo z dehtu.

Poté, co jsou řádové sestry vyhnány (je zde naznačen komunistický převrat), ovládne chlapecký domov několik armádních velitelů, kteří zavedou „svůj pořádek“. Veškeré křesťanské vazby jsou zpětrhány, knihy zničeny a chovanci podstupují vojenský výcvik. Násilný zásah totalitní moci s cílem ideologické převýchovy chlapci vítají, vysloužilí důstojníci pro ně oproti změkčilé ženské péči představují chlapskou autoritu slibující po letech modlení a odříkání nefalšované dobrodružství, navíc se jim splní klukovské sny, když dostanou do rukou skutečné zbraně. Kontrast mezi nadšeným prožíváním chovanci na jedné straně a krajně negativním obecným povědomím o těchto událostech spjatých s násilím stalinské epochy na straně druhé dokládá preferenci subjektivního času hrdinů před objektivním časem historickým i autorovu groteskní hru s realitou.

Zlom ve vyprávění nastává, když do děje vstupuje sovětské tankové vojsko (vyprávění se přesouvá k událostem zprvu připomínajícím rok 1968, ovšem se zcela opačnou reakcí národa, jenž se chopí zbraní a vyprovokuje třetí světovou válku). V této vypjaté scéně se Ilja – poprvé donucen jednat sám za sebe, bez ochrany domova Domova i klukovského kolektivu – nenadále vrhá do náruče kapitána Jegorova, v němž chce vidět svého ztraceného otce, a přechází tak na stranu nepřátel. Tento

akt lze sice vyložit jako reakci na právě utrpený šok či jisté nepochopení závažnosti situace, avšak je důsledkem zcela racionální úvahy.

Celá druhá část, v níž je popisován chaotický pohyb tankového vojska v okolí Siremi, pak dokládá Iljovu vypočítavost. Když si uvědomí, že bojuje na straně nenáviděného nepřítele povstalců, mezi něž se přidali všichni chovanci z Domova, začne hrát dvojí hru. Vodí tankovou kolonu okolní krajinou, aby se vyhnul středu domáckého odboje, a zároveň sepisuje tajné zprávy, v nichž se prezentuje jako povstalecký špion nasazený k protivníkovi. Svoji proradnost prokáže i v závěrečné fázi boje, kdy je poslední „hnízdo odporu“ – bývalí Iljovi kamarádi z Domova bránící se v jeho opevněné budově – dobýváno další a silnější sovětskou jednotkou. Tehdy se Iljovi podaří dvakrát přeběhnout z jedné nepřátelské strany na druhou, zneužít důvěry a oběma donést informace o soupeřových vojenských pozicích.

Zatímco v případě prostorových souřadnic je v rámci obou dílů patrný posun od soustředěného popisu jednoho dějiště (Domov) k místní extenzitě (přesuny vojenských jednotek), u kategorie času je situace zrcadlově převrácená, byť mnohem hůře rozpoznatelná. Důvodem je striktní oddělení subjektivního prožívání času jedince od objektivního času dějinného, který zůstává naprosto nerespektován, jako by ani neexistoval. Z hrdinova vyprávění a naznačených historických souvislostí můžeme vyvodit, že jeho pobyt v dětském domově zasahuje dobu téměř dvou desetiletí, od konce čtyřicátých let až do konce let šedesátých, aniž by ovšem chlapec vyrostl nebo vyspěl. Autorita jediné vypravěčské perspektivy je tak posilněna absolutním časem nestárnoucího vypravěče.

Podstatným aspektem významové výstavby Topolova románu je hrdinova problematická identita. Je Iljovo bezpáteří chování důsledkem náhlého zvratu v jeho životě, anebo jde o projev jeho vrozených dispozicí, kdy konečně ukáže svou pravou tvář? Iljův rodový původ zůstává dlouho neznámý, on sám se sice považuje za povrženec s oslím jménem ze společenského okraje, avšak zároveň se těší zvláštní úctě vesnických obyvatel i respektu ostatních chovanců. V závěru se pak dozvídá, že je potomkem místní aristokracie, a proto se dosud těšil zvláštní péči. Protagonistovo výlučné postavení mezi chlapci koresponduje s jeho prvenstvím v Domově, neboť pobýval na místě budoucího ústavu ještě před jeho založením, kdy se jej ujali pan Cimbura a řádová sestra Albrechta. Ilja tak stále zůstává „doma“, protože Domov byl zřízen z opuštěného šlechtického sídla jeho rodičů.

Kromě Ilji se ze ztroskotavšího letadla, kterým chtěla celá rodina uprchnout ze země, podařilo zachránit jeho mladšího bratra Vopičáka. Tento imbecilní hoch neumí mluvit, je permanentně znečištěn vlastními zvrátky a výkaly a pro svoji zaostalost je vysmíván chovanci Domova. Ilja se o něj však příkladně stará, bez jakéhokoli náznaku pohrdání, s upřímnou láskou, dokáže jej tělesným kontaktem utěšit, ochránit před ostatními. V chaotickém mezidobí po vyhnání řádových sester a před příchodem vojenských velitelů ovšem Vopičák vypadne z okna a zemře. Stane se tak ve chvíli

Iljova utěšujícího objetí a nelze vyloučit jeho přímou vinu. Některé postavy jsou o jeho vražedném úmyslu pevně přesvědčeny a přirovnávají Ilju ke kryse – motiv zrádného „kryšího“ chování a povahy Ilji se vine celým románem. Částečně jej usvědčuje i okolnost, že se snaží postupně (a zbytečně) vytěsnit Vopičákovu existenci ze své paměti a zároveň touží ho důstojně pohřbít. V kontextu Topolova prozaického díla se nejedná o ojedinělý zločin spáchaný protagonistou na samém začátku příběhu, motivovaný nejspíš „očistnou“ snahou zbavit se za jakýchkoli okolností pout svazujících jeho dosavadní existenci a začít nový život (viz smrt Malé Bílé Psice v *Sestře* či požár Terezína v próze *Chladnou zemí*).

Iljův agresivní charakter dokládají další dvě, tentokrát již jednoznačné vraždy. V obou sehraje klíčovou roli chlapec Margaš, který prostřednictvím svých vizí s Iljou manipuluje a navádí jej k násilnostem. Zatímco zabití velitele Vyžlaty lze ještě kvalifikovat jako pomstu za sexuální zneužívání Margaše, vražda kapitána Jegorova však představuje Iljovu zradu páchanou z vypočítavosti, neboť jeho vojenská jednotka má být obětována a nahrazena vojskem velitele Kožanova. Margaš má s Iljou mnoho společných rysů, vedle téměř totožného zevnějšku je to především bolestná touha najít neznámého otce. Margaš představuje Iljův zrcadlový obraz, který si ovšem zachoval ještě jakýsi pozůstatek elementární morálky, jež mu zabraňuje ubližovat lidem, přestože kolem něj všude panuje zlo. Na rozdíl od Margaše Ilja, jeho alter ego (podle Freudovy terminologie id), svým pudům a násilnickým sklonům podléhá.

Iljova příslušnost k říši temnot je rámována jeho románovou prehistorií a naznačeným vyústěním románu. Když se hrdina snaží rozpomenout na nejstarší zážitky z doby před náhradní péčí, popisuje ji takto: „*Předtím jsem byl v Zemi stínů, kde byl rachot a mý lidi.*“ (14) V posledním odstavci Ilja zase hledá svůj domov ve sklepě, kterému se jako temnému prostoru snažil vyhýbat a v němž je mimo jiné pohřben Vopičák. Výklad závěru lze také vnímat tak, že se Ilja se vydává na cestu domů a je přirozené, že chce začít u kořenů, sestoupit do nejhlubších vrstev a po přestálých hrůzách rozpoznat svou skutečnou osobnost. Sklepní místnosti byly donedávna permanentně zatopené vodou a Iljovo odhodlání můžeme pak skrze metaforu životodárné tekutiny číst jako návrat do matčina ochranného lůna. Konstantním paradoxem přitom zůstává, že protagonista s dočasnou epizodou vojenské anabáze svůj rodný dům téměř neopustil. Ilja si je této skutečnosti dobře vědom, což dokládá výrok „*Byli jsme u sebe doma*“ (257), pronesený ve chvíli setkání s Vopičákovým mrtvým tělem ve sklepě.

Významové napětí mezi dvojím chápáním substantiva domov je naznačeno již volbou názvu sociálního ústavu pro opuštěné děti. Výrazný rozpor mezi permanentní přítomností rodného, byť výrazně pozměněného domu a chybějícím rodinným zázemím koresponduje s Iljovou povahovou ambivalencí. Podílí se na velmi bohaté škále Iljova jednání, jehož hodnocení osciluje mezi pólem odporně vykalkulované

přízpůsobivosti vůči jakémukoli režimu a pólem lítosti nad osiřelým chlapcem, jehož bytostná potřeba někam patřit zůstává nenaplněna.

Trvalá hypotetičnost Iljovy identity je násobena plejádou odkazů k postavám světové i domácí literatury a k českým dějinám. Z těchto aluzí Topol ve svém románu sestavil intertextuální síť, která vytváří vlastní svéráznou mytologii nezávislou na pretextech a nevyžaduje na čtenáři jejich znalost. Ve výsledném fantasmagorickém panoptikálním světě je možné vedle sebe najít legendu o dinosauřím vejci či socialistický cirkus sestávající z lidských kreatur. Na vrcholu pak stojí mytická bohyně Čechie uctívána celým českým národem a symbolizující jeho udatnost.

Zpověď morálně pokřiveného jedince, v níž vzniká napětí mezi jeho autointerpretací a mezi obecným a objektivním hodnocením jeho charakteru, není v moderní české próze novinkou. Iljova postava náleží k podobnému typu jako ing. Švajcar z Havlíčkova *Neviditelného* (1937), Karel z Řezáčova *Černého světla* (1940) či titulní protagonista románu Vladimíra Neffa *Trampoty pana Humbla* (1967). Zatímco jejich motivací k sepsání vlastní minulosti byla snaha obhájit a ospravedlnit své chování, Ilju vede k témuž aktu odlišná pohnutka, totiž zprostředkovat svým svědectvím historickou pravdu. V metatextové pasáži ke konci románu sděluje: „*Začal jsem psát. Při psaní jsem to byl já a nebyl jsem to já. [...] Napsal jsem o válce Čechů a Slováků s armádama pěti států a je to všechno pravda. Tolik dehtového mejdla na světě není, kolik bych ho musel kloktat, kdybych jedinkrát zalhal.*“ (271) Je patrné, že nejistota ohledně charakteru této postavy přetrvává i nadále a není odstraněna ani na osobnější rovině vyprávění.

Postava Ilji je ovšem také převrácenou verzí stejnojmenného hrdiny románu Valentina Katajeva *Syn pluku* (1944), který za komunistické totality patřil k povinné četbě. Tento Ilja je rovněž sirotkem, který nalezne náhradní rodinu ve vojsku Rudé armády a za velké vlastenecké války projeví svou odvahu. Zatímco Katajev předvádí ideální typ chlapeckého hrdiny ztotožňujícího se s bojem za spravedlivou společnost, Iljova přítomnost mezi vojáky je pouze dočasná a motivovaná výhradně jeho osobními cíli. K téže tematické oblasti odkazuje pověst o vojínu Fedotkinovi ze stalinské Létající brigády, kterou chlapcům z domova vypráví velitel Vyžlata.

Iljův konstantní věk nemůže nepřipomenout Oskara Matzeratha z proslulého románu *Plechový bubínek* (1959) Güntera Grasse. Oskar je rovněž povahově nejednoznačný hrdina s vyhroceně protikladným chováním a nese vinu na smrti několika blízkých lidí. Podobně jako Topolův protagonista je také Oskar vypravěčem retrospektivně líčeného příběhu a jeho figuru můžeme vnímat jako zrcadlový obraz pokřiveného světa a nesmyslnosti mnohého lidského jednání. Pokud bychom v genezi typu Topolova hrdiny chtěli pokračovat hlouběji do minulosti, určitě bychom neminuli Grimmelshausenovy příběhy líčící pikareskní osudy Simplicia Simplicissima za třicetileté války, jež vykazují nápadnou podobnost s druhou částí českého románu.

Dějště Siřem evokuje Franze Kafku, který v této obci pobýval v letech první světové války v domácnosti své sestry Ottly a jejíž prostředí Kafku inspirovalo k rozepsání románu *Zámek*. Jméno jednoho z chovanců zní poláčkovsky Bajza a má odkazovat k atmosféře bezstarostných klukovských dobrodružství i válek mezi partami sousedních čtvrtí (které jsou však v Topolově románu zobrazeny s krutostí a drsnou syrovostí).

Pozoruhodné propojení hned několika postav představuje pan Cimbura, jinak titulní hrdina Baarova románu symbolizujícího moudrost, píli a hrdost českého selského stavu. Scéna, kdy Cimbura přijede na kolečkovém křesle na náves, vykřikuje „Na Moskvu“ a vzápětí se zapálí, je svérázným splynutím dvou ikon české kultury. Není náhodné, že Švejk i Palach svými činy reagovali na absurditu moderních dějin – vůbec přitom nerozhoduje, že jeden z nich je literární postavou, druhý reálnou historickou osobností: Topol v konstruování svého příběhu vystavěného na otevřených i implicitních narážkách nerozlišuje mezi sférou „pravdy“ a „umění“.

Vzhledem k tomu, že román podává alternativní verzi reálné historie, může být čten jako kontrafaktuální historický narativ pojednávající o srpnové invazi roku 1968. Autor dovádí do extrému tezi, že Západ Československo tehdy již poněkolkáté zradil a obětoval malou zemi ve středu Evropy. V románu se totiž vojenské jednotky NATO spojí s vojsky Varšavské smlouvy, aby společnými silami udolali vzbouřené Čechoslováky: „*A teď jsou natáči tady a kámošej s Rusákama.*“ (210) Poslední sídlo odporu, které několikanásobně přesile odolává, přetrvává právě v Siřemi, sídle Siřemské autonomní zóny (SIAZu), a vysílačky Svobodná Siřem burcuje Čechy k odporu. Je zřejmé, že prozaikovi nešlo o vytvoření pravděpodobné alternativy tragické historické události. Jeho tvůrčí gesto je motivováno vyhocenou kritickou, ale také ironickou recepcí charakteru českého národa, jež je jako vedlejší linie přítomna v některých předchozích textech, v *Sestře* (především v Potokově snu o Osvětimi) a v *Noční práci*. V románu *Kloktat dehet* tato tendence vyústila do podoby vysmívané, „shozené“ legendy o udatnosti českého národa, vlastnosti, jež se v novodobých dějinách podle Topola nikdy nenaplnila.

Ukázka

Pak někdo řekne: To není Nato. To nejsou Amíci. To sou Rusáci.

Nějaká ženská zas vyjekne: Ježíšmarjá! Ale ostatní jsou zticha.

Kde je kluk? řekne někdo.

A někdo řekne: Honem najdete chlapce!

Pan Moravčík jde ke mně a má rozpřažené ruce a pan Kropáček taky teď hmatá tmou, hledaj mě!, uskočím a tmou od silnice prošlehne světlo, s burácením a jekotem mi proletí nad hlavou, Kropáčkova chalupa se v plamenech zatřese a pak popadá, od silnice slyším skřípění a lomoz, u mostku jsou obludy, jedna se cpe na druhou, mají špičaté zobáky jak čápi, ale jsou to tanky.

Vzduch zas syčí, slyším: Vraouííí, oheň bleskne nade mnou a tam, kde stáli lidi ze stavení, je ve tmě sloup bílého dýmu, pohnu se k mostku, s rozpřaženými, zvednutými rukama jdu k obludám, jdu v palbě, zády k lidem, co mě chytají, a od mostku to zas udělá: Vraouííí, vzduch zasycí a jeden z tanků projede hořícím stavením, tank s lomozem a skřipěním zastaví přímo přede mnou, na tanku se tyčí obrovitá postava muže v uniformě a taky proti mně zdvihne ruce, a já se smyknu přes pásy jak lasička a už jsem na tanku u svého tatínka, dupem proti sobě po pancíři tanku a smějem se radostí ve tmě a kouří a dunění výstřelů, radujem se a hned se obejmem! Vždyť jinak bych spadnul!

Tatínek mě přitiskne k sobě, zabořím mu obličej do břicha a žasnou údivem, že jsem svého tatínka našel přesně tak, jak nám to vykládal velitel Vyžlata. Kolem šlehaají výstřely, pořád je slyšet křik, ale muj tatínek mě drží pevně a mně hlavou bleskne, že i kdyby tenhle chlápek mým fotrem nebyl, určitě je lepší stát na tanku než se jako rozstřílená mrtvola válet pod nim. To mi přijde jasný.

(134–135)

Vydání

Kloktat dehet, Torst, Praha 2005.

Překlady

Nizozemsky (2006): *Spoelen met teerzeep*, přel. Edgar de Bruin, Ambo, Amsterdam.

Německy (2007): *Zirkuszone*, přel. Milena Oda a Andreas Tretner, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Polsky (2008): *Strefa cyrkowa*, přel. Leszek Engelking, W. A. B., Warszawa.

Španělsky (2008): *Gárgaras con alquitrán*, přel. Kepa Uharte, Lengua De Trapo, Madrid.

Francouzsky (2009): *Zone cirque*, přel. Marianne Canavaggiová, Noir sur Blanc, Lausanne.

Norsky (2009): *Å gurgle tjære*, př. Kristin Kilstiová, Bokvennen, Oslo.

Anglicky (2010): *Gargling with Tar*, přel. David Short, Portobello, London.

Bulharsky (2010): *Katran*, přel. Ani Burova, Paradoks, Sofija.

Ceny

Kniha roku v anketě *Lidových novin*, 2005.

Reflexe

Okouzluje [Topol] vyprávěcím stylem: kupí krátké holé věty do delších souvětí, takže výsledkem je překotné, chrlivé vyprávění, přesně odpovídající stavu kluka, který toho chce tolik říct najednou, že to málem ani nestačí zapisovat. Hovorové a vulgární výrazy se střídají s úzkostlivě spisovnými. Okamžitě nás napadne Poláčkov *Bylo nás pět* a vskutku: kdyby Domov Domov zůstal samostatnou knihou, mohli bychom ji považovat za jistý druh odpovědi na tuto moderní klasiku.

Pavel Mandys: „Jak píšou páni Kluci. Topol mezi Poláčkem a Katajevem“, *Týden* 2005, č. 42, s. 114.

Jenže právě úmornost je pocit, který u čtenáře převládá, úmornost, jakou nad válečnými příběhy pocítují ti, kdo si nikdy nehráli na kovboje a indiány (popisy manévru a bojů jsou v Topolově knize nekonečné), exponenciální vršení poněkud kýčovitě fantastických vizí (podobně jak tomu bývá v komiksu), z nichž jediná by stačila k vystavění dobrého románu. Groteska je podle Wolfganga Kaysera, který před dobrými padesáti lety předložil její „existencialistickou“ definici, umění okamžiku, kdy se do „zděšení vloudí úsměv“, jenže Topolova čtenáře zadusí obrazná lavina dřív, než takového může dosáhnout. *Kloktat dehet* je příznačný dokument a svérázný, přes veškerá zdání kultivovaný román, ale celkem vzato únavné čtení.

Xavier Galmiche: „Nastal Tartas“, *A2* 2005, č. 4, s. 31.

Kniha se podle mého názoru dá číst jako průvodce po muzeu tortury, jak se praktikovala ve dvacátém století. Charakteristiky sovětského světa jsou geniální. Můžete si prohlížet čisté exponáty, jak je Topol už nechtěl mít v sobě. Že jich byla velká hustota? Byla. Jestliže Němci používají termínu „vyrovnávání se s minulostí“ pro vědeckou a diskusní reflexní práci, toto bychom mohli nazvat *vyhrnutím minulosti ven*.

Jan Šícha: „A teď jsou naťáci tady a kámošej s Rusákama“, *Literární noviny* 2005, č. 51, s. 11.

Na druhou stranu, a myslím, že převažující stranu, je to spisovatel tak zaujatý svým způsobem vnímání, že každý vnější signál či vjem se mu bez výjimky mění v naprosto originálně přetvořenou nad-realitu. Není jeho záměrem něco s něčím porovnávat, vytvářet alternativní model nebo snad kritickou reflexi. Reálno je u něj vždy zvláštní matérií, která se rodí až v jazyku, v pojmenování, v tom, co s ním udělá jeho jazyk, aby zapůsobil na své posluchače, aby jim předvedl svůj výkonný „stroj na bájení“. Nikdo jiný to neumí jako Topol a on si je toho vědom. Osobně se ovšem bojím, že za to své psaní platí ztrátou lidské a citové komunikace: stroj je monologický.

Jiří Peňás: „Žvýkat a polykat Topola“, *Divadelní noviny* 2005, č. 19, s. 15.

[...] v jeho [Topolově] tvorbě se objevují prvky jisté suverénní rutiny, která jen obměňuje, ale příliš dále neposouvá postupy, jimiž si získal literární renomé. Jeho katastrofický nebo spíše apokalyptický obraz světa, vyznačující se jakousi hektickou křečovitostí, s jakou hromadí kontrasty a podivnosti, získává na další technické propracovanosti v objevování groteskně překvapivých a občas i šokujících momentů, z nichž tká svůj pestrobarevný obraz. Jako celek však jeho nový román zůstává pro obeznámenější čtenáře jen další variací již známého vzorce.

Aleš Haman: „Variace na temnou strunu“, *Tvar* 2005, č. 20, s. 21.

[...] je to svým způsobem próza velice česká, pohrávajíc si se základními rysy české národní povahy. A to nejenom vědomě, v rovině tematické, ale i podvědomě, ve způsobu artikulace autorské výpovědi. Celý ten fantasmagorický mišmaš totiž spojuje ironický a kritický nadhled příslušníka národa, jenž ví, že na sebe nemůže být příliš hrdý, neboť Češi jsou ksindl mizernej

a přizpůsobivej, jemuž se lze jen vysmívat. Nicméně není těžké poznat, že takovýto postoj je současně výrazem hrdé sebejistoty směřující se bestie, jež buduje na tom, že se dokáže krutě vysmívat také sama sobě.

Eliška F. Juříková: „Bastard aneb Legenda o zániku českého národa“, *Host* 2005, č. 7, s. 67.

Sledovat dějinné paradoxy je součástí onoho topolovského „hledání“. Zřejmě proto se Topol rozhodl pracovat s časem jako s nekonečně pružnou veličinou, již je možno libovolně smršťovat a prodlužovat. A proto mu také nestačí zvolené dvacetiletí: v mnoha narážkách odkazuje na mýty českých národních dějin a jejich základní atributy. Pracuje s nimi ovšem tak, že nedešifrovat je neznamená ztratit potěšení z četby nebo dokonce neorientovat se v ději – Topol marnotratně trousí aluze, ale své čtenáře nezesměšňuje, pokud je snad nerozpoznají.

Marta Ljubková: „Román ironický, elastický, odporující...“, *Souvislosti* 2006, č. 2, s. 279.

Slovo autora

Použít postavu dítěte je spisovatelský trik, mohu si dovolit velkou míru fantasmagorie, používám přece fantazii, nepíšu žádnou historickou knihu ani autobiografii. Vlastní zážitky, vyprávění pamětníků, četba, dokumenty, zpravodajství – to je všechno jen materiál. Je na vás, co s tím uděláte. To je na psaní to nejlepší.

Měl jsem v sobě to téma snad čtyřicet let. A možná jsem dostal chuť ho napsat až teď, protože to už je opravdu historie, protože nám připadá, že válčit v téhle části Evropy je science-fiction.

Nechci psát „euroburgery“ – Rozhovor s Jáchymem Topolem (vedl Andreas Patenidis),

FFAKT. Časopis studentů filozofické fakulty, květen 2011,

online: <http://ffakt.ukmedia.cz/nechci-psat-%E2%80%99Euroburgery%E2%80%9C-rozhovor-s-jachymem-topolem> [přístup 6. 11. 2012].

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Novotný, *Český jazyk a literatura* 2005/2006, č. 3, s. 135–138; I. Kędzierski, *Weles* 2006, č. 27/28, s. 142–160; S. Schneiderová, *Prostor v jazyce a v literatuře*, Ústí nad Labem 2007, s. 318–321; S. Schneiderová, *AUPO Studia Bohemica* 2007, sv. 10, s. 147–152; I. Říha, *Tahy* 2008, s. 100–108; X. Galmiche, *Česká literatura* 2013, č. 3, s. 337–350.

RECENZE: P. Mandys, *Týden* 2005, č. 42; E. F. Juříková [=P. Janoušek], *Host* 2005, č. 7; O. Horák, *Lidové noviny* 8. 10. 2005 (příl. *Orientace*); X. Galmiche, *A2* 2005, č. 4; S. Škoda, *Reflex* 2005, č. 43; J. Rauwolf, *Instinkt* 2005, č. 43; R. Kopáč, *Právo*, 2. 11. 2005; J. Peňás, *Divadelní noviny* 2005, č. 19; Z. Škapová, *Týdeník Rozhlas* 2005, č. 49; A. Haman, *Tvar* 2005, č. 20; J. Šícha, *Literární noviny* 2005, č. 21; K. Jelínková, *Babylon* 2005/2006, č. 5; P. Hrtánek, *Protimluv* 2005, č. 3/4; K. Čopjaková, *Literární novinky* 2006, č. 2/3; M. Ljubková, K. Lukavská, *Souvislosti* 2006, č. 2; M. Hudymač, *OS – Fórum občianskej spoločnosti* 2006, č. 11/12; M. Nanoru, *Živel* 2006, č. 27; M. Mítka, *Rak* 2007, č. 11; I. Cigánková, *Viselec* 2008, č. 21.

Erik Gillk

RADKA DENEMARKOVÁ: PENÍZE OD HITLERA

(2006)



Radka Denemarková (* 1968) jako prozaička debutovala v roce 2005 románem *A já pořád kdo to tluče*. Veřejnosti se představila již dříve, a to především monografií věnovanou osobnosti Evalda Schorma *Sám sobě nepřitelem* (1998), k níž v roce 2009 přibyla další publikace soustřeďující se také na výraznou režisérskou osobnost, na Petra Lébla. Kniha *Smrt nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla* žánr monografie v mnohém překračuje. Kromě výpovědi o Petru Léblvi (umělci i člověku) je výpovědí o Radce Denemarkové, především o její vypjaté emocionalitě a její touze ubránit se myšlenkovým stereotypům a šablonám.

Důsledky střetání emotivního a racionálního v člověku jsou pak jedním z dílčích témat, jimiž se Denemarková opakovaně zabývá i ve svých prózách. Souvisí i s dalšími charakteristickými tematickými okruhy, mezi něž patří především problematika lidské paměti – individuální i kolektivní – nebo otázky týkající se potíží současné společnosti. Tu autorka důsledně zobrazuje jako společnost žijící přítomností, tudíž bez jakýchkoli hodnot, jež by zmíněné „ted“ přesahovaly.

V různé intenzitě a nahlížené z odlišných perspektiv se vše zmíněné objevuje nejen v prvotině *A já pořád kdo to tluče*, ale i v románu *Peníze od Hitlera* a zřetelně zasahuje do významové výstavby dalšího autorčina románu *Kobold aneb Přebytky něhy* (2011).

Román *Peníze od Hitlera* je složen z šesti dílů, dále rozdělených do relativně krátkých kapitol, přičemž každý díl je zobrazením jednoho z šesti návratů hlavní hrdinky Gity Lauschmannové do její rodné vesnice, odkud byla po válce vyhnána. Všechny části jsou založeny na stejné vypravěčské strategii: kombinují introspektivní vyprávění hlavní postavy, jež se vyznačuje množstvím různě působivých metafor soustřeďujících pozornost čtenáře k promlouvající postavě a jejím pocitům, s perspektivou jakéhosi vnějšího pozorovatele. Ta je pak zcela logicky uplatňována zpravidla při zobrazení situací, kterých Gita, jejíž příběh je epickým základem textu, nemůže být svědkem. Tento vypravěč přináší informace hlavně o postavách, které jsou buď bezprostředně, nebo nevědomky spjaty s hrůzami, s nimiž se Gita Lauschmannová ve svém životě setkala.

První Gitin návrat do Puklic je situován do roku 1945, kdy se šestnáctiletá německy mluvící židovská dívka (dcera německého otce, nicméně sama přijala československé

občanství) po válečném martyriu koncentračního tábora, v kterém zemřeli její rodiče a starší sestra, vrací domů, aby se setkala s tím, co jí zbylo – se šťastnými vzpomínkami na život, který zde žila před válkou. Upíná se hlavně na setkání s bratrem Adolfem, o kterém nemá žádné informace, a doufá, že přežil. Právě Adolf jako někdo, kdo je součástí bezproblémové minulosti, pro ni představuje naději, že společně naleznou způsob, jak zase žít, jak pokračovat. K setkání s ním ani se šťastnými vzpomínkami nikdy nedojde a Gita do konce svého života věří, že Adolf žije kdesi v emigraci (její víra, že bratr někde žije, snad zdůvodňuje skutečnost, že po všem, co se jí v budoucnu přihodí, je stále schopna žít). O koncentračním táboře Gita důsledně mluví jako o „tam“, čímž odkazuje ke skutečnosti, že hrůzy tam prožité jsou nesdílitelné, leží mimo rámec představitosti jakéhokoli člověka. Všechny zřůdnosti, jež jsou na Gitě páčány (nejen) bezprostředně po válce a jež jsou z její perspektivy popsány velmi detailně, se značnou expresivitou, pak v tomto kontextu nutně vyznívají jako méně strašné než ono nevyslovitelné. Nezměrnost zla je tak paradoxně představitelnější.

Hrdinka se ovšem nikdy nedozví, že její bratr byl po návratu do Puklic místními obyvateli brutálně zavražděn, neboť stejně jako ona byl pro daný okamžik a dané místo osobou nepohodlnou. Titíž obyvatelé – jejich bývalí sousedé, z nichž někteří se už zabydleli ve zkonfiskovaném statku Lauschmannovy rodiny – se pokusí zlikvidovat také Gitu. Jedna z místních žen, která se, jak čtenář ví již z prologu k románu, účastnila vraždy Gitina bratra, jí navzdory vlastnímu strachu z následků svého činu pomůže odejít do tábora pro Němce, již mají být záhy odsunuti. Tato žena je těhotná a v momentě, kdy Gita vstupuje do lágru pro odsunuté, porodí chlapce, který je v jejích očích symbolem božího odpuštění vlastních vin (jeho role v příběhu bude ovšem jiná). Z tábora se Gita shodou náhod dostane pryč a odjíždí do Prahy k tetě Otle, která jí poskytuje útočiště a lásku.

V tomto momentě vyprávění situované do roku 1945 končí a s Gitou se znovu setkáváme až v roce 2005, kdy dostává úřední zprávu, v níž stojí, že její rodiče byli rehabilitováni. Zpráva je pro Gitu impulsem k dalšímu návratu do Puklic a ke vzpomínkám na předchozí návraty.

Gita, nyní už paní doktorka Lauschmannová (fakt, že je patoložka, má být symbolickým vyjádřením toho, že je schopna „neubližovat“ jen mrtvým), nepřijíždí vymáhat dávno ukradený majetek, jak místní očekávají, „pouze“ chce, aby byl ve vsi postaven pomník jejímu otci. Je přesvědčena, že tak bude pravda o otci zjevena všem, nezůstane jen úředním potvrzením ukrytým v obálce. Teprve pomník může její rodině přinést skutečnou rehabilitaci a Gita může odpustit.

Pomník se však nikdy nepostaví. Nikdo z místních nechce mít své viny, před kterými celý život utíká a na které chce zapomenout, trvale před očima. Nikdo se nechce vědomě setkávat s temnotou, kterou v sobě nosí. Gita tedy nemá komu odpustit, neboť o její odpuštění nikdo nestojí. Její návrat do Puklic způsobí, že minulost se stává znovu přítomností (nejen pro ni), že zapomenuté příběhy, v kterých je ne vždy

vše prezentováno jednoznačně, znovu ožívají, aby odhalily temnotu, která okupuje nitro každého člověka. Nejednoznačný je nakonec i příběh Gitina otce: těsně před svou smrtí si Gita vybaví vzpomínku na pásku s hákovým křížem na otcově paži, což dosud předkládaný pohled na rodinnou minulost poněkud problematizuje.

Puklice jsou od samého počátku vyprávění zobrazeny především jako místo, které doslova skrývá svého kostlivce (viz v prologu, situovaném do padesátých let, Adolfova lebka nalezená dítětem při nevině hře v jabloňovém sadu). Temnota, jež má v textu různé podoby, je v tomto fikčním světě ukryta vždy jen velmi těsně pod „hladkým“ povrchem. V momentě, kdy se nějakou puklinou dostane nad něj, boří iluzi idyl, kterou Puklice, jež jsou obrazem jakékoli české vesnice a snad mají být i obrazem nejen poválečné české společnosti, svými bílými domky s červenými střechami, malebným kostelíkem, jabloňovým sadem a poklidnou návsí navenek demonstrují.

Prostřednictvím takových obrazů konstituuje Denemarková další z témat románu, jímž je rozpor mezi tím, jak se člověku mnohé (a mnozí) navenek jeví (v „ted“), a tím, jaké ve skutečnosti je (nezávisle na „ted“). Toto téma pak dále rozvíjí a problematizuje. Jako jednu z příčin nemožnosti poznat pravdu vidí autorka lidskou neschopnost a neochotu vyrovnávat se pravdivě s temnou minulostí (vlastní i druhých), tendenci popírat ji, nebo ji ignorovat.

Minulost (spolu s ní proniká do textu také téma individuální i kolektivní paměti) je však v románu prezentována jako to, co dává podobu současnosti, tudíž je stále v nějaké formě přítomné. Snaha poznat minulost, nevyhýbat se jí (jakkoli je krutá a nevypovídá o člověku nic dobrého), nezjednodušovat ji je zde zobrazována jako podmínka rozumného světa, druhým i sobě samému, neboť mimo jiné nutí myslet v souvislostech, nevidět černobíle.

Klíčovou rolí v realizaci tématu vyrovnávání se s hrůzami minulosti sehrává hlavní postava, jakkoli první část románu obrací čtenářovu pozornost spíše k samotným dramatickým historickým událostem roku 1945, kdy „*je sice po válce, ale furt musíme být obezřetní, žádnéj soucit s nepřitelem*“ (30). Přináší obraz společnosti, která „účtuje“ s minulostí, dělá za ní tlustou čáru, radikálně definuje dobré a špatné, přičemž dobrý je v danou chvíli ten, kdo není nepřítel, a nepřítel je každý Němec.

Do takto zjednodušeného světa zachváceného černobílým viděním vstupuje Gita, která koncept „jednoznačnosti dobrého a zlého“ jednak narušuje a svým příběhem odhaluje jeho pomýlenost a absurdnost, jednak je však tím, kdo si také tvoří zjednodušený svět. Odmítá totiž vyvodit důsledky ze zkušeností získaných v nedávné minulosti, a tudíž není schopna nahlížet jejich prizmatem přítomnost i budoucnost.

Funkcí této postavy v textu a jejího příběhu tedy není „pouze“ ukázat na bolavá místa českých dějin, připomenout existenci stále nenapravených křivd, jichž se český národ dopustil na konkrétních lidech, jakkoli je toto téma nedílnou, provokativní, tedy i čtenářsky atraktivní složkou románu. Gitina historie je příběhem individuálního vyrovnávání se s prožitými hrůzami. Podstatné je, že autorka se pokouší prezentovat

postavu tak, aby čtenářem nebyla reflektována jako pouhá oběť (byť to, co se jí děje, k takové interpretaci svádí), a také aby bylo zjevné, že původcem všech hrůz, jež byly na Gitě spáchány, je vždy nějaký konkrétní – obvykle zamindrákovaný – člověk (v textu konkretizovaný jménem, častěji však vlastním příběhem vyprávěným vypravěčem – pozorovatelem), nikoli jakási neviditelná ruka osudu.

Autorka vystavuje svou hrdinku nezměrným krutostem. Zkušenosti, které Gita nabyla v koncentráku, ji však paradoxně nepřipravily o víru v člověka. První návrat domů je návratem plným naděje v „normální“ budoucnost. Zbývající iluze o člověku částečně ztrácí poté, co je o tuto budoucnost jinými lidmi připravena, ale stále ještě je s to důvěřivě otevřít dveře těm, kteří jí vzápětí před očima zavraždí vlastní dítě. Teprve v takto vyhocené situaci (zobrazené do příšerných detailů) přijímá skutečnost, že člověk je z podstaty krutý, že v jeho nitru sídlí temnota, která je mimo rámec představitosti kohokoli. A této „pravdě“ přizpůsobuje svůj další život. Z Gity se postupně stává (po tom, co zažila, zcela oprávněně) zahořklá – překvapivě však ne zlomená – žena, která v sobě objevuje nečekanou krutost, s níž se chová především ke svým nejbližším. Tím se staví na roveň těm, kteří jí ublížili, což je její obrovská prohra. Zároveň však pro ni osobně tato skutečnost stvrzuje pravdivost jejího přesvědčení o temné podstatě člověka.

Nelítostný obraz člověka, který tento román přináší, je částečně zmírněn v závěru románu. Gita se při jednom ze svých návratů do Puklic, jenž lze interpretovat jako pudovou touhu člověka vrátit se domů, do místa vyznačujícího se vzájemnou blízkostí mezi jednotlivci, do místa, kde je člověk nejvíce sám sebou a jako takový je i přijímán, setkává s mužem, který jí tento prožitek vzájemnosti poskytuje. Víru v člověka však Gitě už vrátit nemůže.

Tím mužem je chlapec (Denis), který se v roce v roce 1945 narodil ženě, jež Gitu „vyhnala“ do tábora pro Němce, a který symbolicky alespoň částečně napravuje křivdy spáchané jinými, jejichž vinu dokáže přijmout za svou. Denis neutíká před odpovědností vůči vlastní minulosti a napravuje ji zcela konkrétními činy, nikoli prázdňými gesty nebo slovními frázemi. Denis je nadějí pro Gitinu dceru a vnučku, které by snad díky němu mohly uvidět Gitu z jiné perspektivy, pochopit ji, přijmout a oprostít se tak od následků křivd minulosti a nepřenášet je v čase dál.

V kontextu české tvorby přelomu století se román *Peníze pro Hitlera* částečně řadí k textům, jako je například *Selský baroko* (2005) Jiřího Hájíčka, jež také tematizuje problematiku poválečného uspořádání československé vesnice a dosud nenapravených křivd. Denemarková se však mnohem více soustředí na psychologii postavy. Specifičnost jejího textu spočívá v tom, že se emotivním a expresivním jazykem zatíženým množstvím metafor pokouší podat co nejdetailnější obraz toho, jaký dopad má na psychiku a především na citový život člověka setkání s „absolutním“ zlem, které existuje nezávisle na čase. V tomto smyslu lze pak určitou paralelu shledávat s některými prózami Arnošta Lustiga, nejvíce pak s novelou *Dita Saxová* (1962).

Ukázka

„V Puklicích byli přesvědčeni, že se nikdo z rodiny nevrátí. Padlo rozhodnutí o národním správcí velkostatku i stavebního a strojního zámečnictví, lihovaru a škrobárny.“

„Já s bratrem jsme se přece vrátili... Já nechci lihovar ani škrobárnu. Já chci svůj pokoj a svoji postel a šaty a knížky a porcelánový talíř a... tak proč teda nemůžu zůstat doma?“

Ovládám se, abych mu prsty nesevěřela krk, nezatřásla s ním.

„Podívej se, děvenko, to není tak jednoduchý. Jsou věci, kterým ve tvém věku rozumět nemůžeš. Pro nás Čechy je tvůj otec německý konfident. Provinil se proti české národní cti. Proto mu národní výbor zabral – právem – veškerý majetek.“

Děvenko, nejsem kruci žádná děvenka, jsem babizna potáhlá dětskou kůží.

„Ale jak to, že pro hajláky, co ho v Osvětlení zabili, byl táta židák, jenom židák. Já chodila do českých škol, jsem židovské národnosti, občanství mám československé, mrkněte do těch papírů, ty mi po návratu znova opsali a vystavili, bez vytáček, teta Otta je vyběhala, takže... takže...“

Takže vedle jak ta jedle. Čím víc mám informací, tím míň všemu rozumím. Neklid narůstá.

„Bratr Adin se tu objeví každou chvíli. On vám to všechno vysvětlí líp než já. Abyste věděl, že do sběrného tábora nepatřím. Uvěřila jsem takové... Panence Marii, že... že tady je moje místo, ale... Ta Ženská mě sem vyhnala.“

Mistr tance se dotýká mých dokumentů, nervózně je pokládá na stůl a zase zvedá do výšky, kde s nimi jako s čínským vějířem několikrát zakmitá. Nakonec se odhodlá.

„Jediné, co pro tebe, děvenko, můžu udělat, než se situace vyjasní, je dostat tě odsud, vyreklamovat tě. A taky se pokusím urychleně kontaktovat tu tvoji tetu. Je Češka?“

„Je.“

„Dobře, uvidíme.“

„Teda... podle mě.“

Podá mi štůsek papírů, konečně zvedne zkalené, nevyspalé oči. Stíněné štětinatými markýzami.

„Já jsem taky jenom člověk.“

(71–72)

Vydání

Peníze od Hitlera. Letní mozaika. Román, Host, Brno 2006; 2. vydání Host, Brno 2009.

Adaptace

Peníze od Hitlera, inscenace, Švandovo divadlo, režie Michal Lang, prem. 9. 1. 2010.

Překlady

Německy (2009): *Ein herrlicher Flecken Erde*, přel. Eva Profousová, DVA, München.

Polsky (2008): *Pieniądze od Hitlera*, přel. Tomasz Timingeriu a Olga Czernikowová, ATUT, Wrocław.

Maďarsky (2009): *Hitler peníze*, přel. Klára Körtvélyessyová, Európa Könyvkiadó, Budapest.
Anglicky (2009): *Money from Hitler*, přel. Andrew Oakland, Canadian Scholars' Press / Women Press 2009.
Slovensky (2010): *Denar od Hitlera*, přel. Tatjana Jamniková, Modrijan, Ljubljana.
Italsky (2012): *I soldì di Hitler*, přel. Angela Zavettieriová, Keller editore, Rovereto.

Ceny

Magnesia Litera za prózu, 2007.
Usedomská literární cena, 2011.

Reflexe

Zdá se, že autorka ve snaze vyzdvihnout morální aspekt příběhu podlehla nebezpečí, jaké hrozí vždy, když tematická stránka převažuje nad stránkou poetickou. Šalda o tom kdysi hovořil jako o chybě, které se dopouštějí slovesní umělci, kterým tane na mysli především přímé společenské působení jejich textů. Dostávají se pak do nebezpečné blízkosti publicistiky, která znatelně podvazuje jejich úsilí umělecké.

Aleš Haman: „Život jako krimi“, *Tvar* 2006, č. 18, s. 2.

Radka Denemarková je velmi dobrou stylistkou – román plynule ubíhá v krátkých kapitolách. Oproti debutu *Peníze od Hitlera* také vykazují větší prokomponovanost. Při čtení románu se opravdu (znovu) vynořují otázky a s nimi hořkost. Tento aspekt románu jako by však přece jen cosi ubral z jeho estetické působivosti.

Ondřej Horák: „Posílám nějaké peníze, s účtou Hitler“,
Lidové noviny 28. 7. 2006.

V působivém vystižení psychických stavů hrdinky i v naturalistickém popisu válečné a poválečné doby a orientace jedince v ní tkví největší síla Denemarkové, která knihu vyzvedá mezi to lepší, co v současnosti vychází.

Slovu „nejlepší“ ovšem brání to, co snad lze nazvat „dávkování“. Jestliže totiž obrazy krutosti a mučení ještě působí přesvědčivě, když se odehrávají v extrémní válečné a těsně poválečné době, následující příběhy a motivy už jsou v knize jaksi přehnané a postavy tak ztrácejí svou věrohodnost.

Alena Fialová-Šporková: „Měně by bylo více“, *Tvar* 2006, č. 18, s. 2.

Energická narace Radky Denemarkové, vycházející z osvědčených tradic a autorských vzorů jako Louis-Ferdinand Céline či Thomas Bernard, má ještě jednu výhodu: nejen že čtenáře pohltní a ohromí vodopádem hořkých pravd, ale vyvolá v něm opravdové znepokojení.

Joanna Derdowska: „O obtížných dějinách – vznětlivě nebo umírněně?“, *iLiteratura.cz*
online: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=19551>
[přístup 25. 4. 2012].

Slovo autorky

Jsem přesvědčená, že člověk se může identifikovat s čímkoli, protože lidé se (bohužel) příliš nemění. Myslím, že toho lze dosáhnout i skrze formu. Zkusila jsem všechny své teze zabalit řečněme do kriminálního příběhu – je to trochu múra Lynchova stylu – ale mám pocit, že pro dnešní mladé lidi je důležitější JAK, neboť žijí ve světě rychlých obrazů. Píšete-li dostatečně sugestivně a emocionálně, dosáhnete toho, že se s některou z vašich postav ztotožní.

„Čeština je hostina pro šlechtice“ (rozhovor vedl Václav Kovář), online:

http://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/cestina-je-hostina-pro-slechtice_3095.html

[přístup 25. 4. 2012].

Bibliografie ohlasů

RECENZE: Z. Pavelka, *Právo* 22. 6. 2006; O. Horák, *Lidové noviny* 28. 6. 2006; J. Derdowska, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=19551> [přístup 25. 4. 2012]; F. Tomáš, *A2* 2007, č. 30; A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2006, č. 15; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 18. 10. 2006; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 1. 11. 2006; A. Haman, A. Fialová-Šporková, *Tvar* 2006, č. 18.

Michaela Bečková

PAVEL KOLMAČKA: STOPY ZA OBZOR

(2006)



Pavel Kolmačka (* 1962) debutoval v samizdatovém *Almanachu* (1987) a zařadil se v devadesátých letech mezi autory jako Petr Borkovec, Miloš Doležal, Tomáš Reichel, Martin Stöhr, Pavel Petr či Roman Szpuk. Jeho pozoruhodné sbírky *Vlál za mnou směšný šos* (1994) a *Viděl jsi, že jsi* (1998) přinesly osobitý tón jemné, zastřené religiozity; s výrazovou střídmostí a ukázněností zde pátrá po možnostech a souvislostech prožívání religiozity v současném světě s dominantami venkova a přírody. Dospívá posléze až k jakési transcendenci rozměrů domova, rodiny a příbytku ve sbírce *Moře* (2010). Jeho významným počinem se však předtím stal

rozsáhlý, bezpochyby do značné míry autobiografický román *Stopy za obzor*.

Dílo je rozčleněno do dvou částí, z nichž první (*Levá deska: Oko*) zachycuje hrdinovo dětství a druhá (*Pravá deska: Prám*) dozrávání v rolích manžela, otce a hledače Boha a věčnosti. Text má podobu volného proudu epizod, bez přesné chronologické a někdy i kauzální souvislosti, s řadou odboček, časových smyček, návratů a konfrontací i rekapitulací. Autorovy postupy tak evokují i (de)konstruují neuspořádanost a přetržitost dětského (ale později i dospělého) vnímání, myšlení a prožívání, vytvářejí obraz vědomí, v němž intenzivní vzpomínky, nové a překvapivé situace i trapné, nepříjemné a zraňující momenty koexistují fragmentárně a asynchronně. Pluralita předkládaných obrazů tak zároveň vyjadřuje přesvědčení, že „*všechno, ba i sebenepatrnější detail a epizoda, docela všechno zanechává trvalý, věčný otisk*“ (257), často se proto objevuje jemný náznak, aluze a významuplný detail.

V románu se překrývá svět hrdinových zážitků, sebereflexí, fantazií, snů, věrných přepisů odposlouchaných dialogů; důležitou součástí jsou věcné popisy městské, venkovské, rodinné i školní atmosféry, dokonale odrážející svět první dekády normalizace. Poněkud deskriptivnější charakter má druhá část románu, kde autor dává prostor k rozsáhlým promluvám některých dalších postav.

Hrdinou knihy je chlapec Vítek Koblasa, který se přistěhoval s rodiči a dvěma sourozenci do Prahy. Hypersenzitivní, poněkud úzkostný a jazykově tvořivý Vítek tu prožívá svou každodennost na periferním sídlišti, z něhož uniká do toulek i říše fantazie („*Za okny v hradbách domovních bloků možná hrála rádia a gramofóny, lomozily talíře, hučel mixér, někdo cvičil etudu na trubku, někdo hovořil, křičel, plakalo dítě, na*

pláň však nic nedolehlo!“, 14), a spolu s kamarádem Bédou píšou „tajný indiánský román“, odraz jejich tužeb po svobodě, dobrodružství a iniciaci. Prázdniny tráví Vítek střídavě u rodin prarodičů na Moravě, kde zažívá doteky něčeho původního, archetypálního a přírodního; poznává tu „obydlenou krajinu“ poskytující látku ke snění i skutečným dobrodružstvím i větší robustnost lidí v kontaktu s přírodou a zvířaty. Jeho rodiče, dominantní, ukvapená a hysterická matka a skromný, laskavý, spravedlivý, ale uzavřený otec, jsou umírnění katolíci. Zdá se, že rodiče přes dobrou vůli a starostlivost nedovedou hrdinovi dát náležitá vodítka a stimuly: jejich častá mrzutost, unavená rozladěnost a neschopnost porozumění posilují Vítkův zmatek a jistou nezakotvenost – je nucen přijmout pravidla, na jejichž vytváření nemá vliv. Těžko hledá vztah i k sourozencům, přece jen emočně a duchovně vzdáleným jeho světu. Vítek výrazně vnímá jazyk, jenž ho obklopuje, plný vyprázdněných obrátů, floskulí a prefabrikátů, který znemožňuje autentickou komunikaci a vede pouze k zmechanizování života a manipulaci („*Seš zelenej jak sedma! To si pleteš s Radeckym! Ježkovy voči! Jen cikán potřebuje svědka! Máš v zadku voje? Nemáš pámbička doma, co? Máš to dneska hloupým navrch? Nedělej votočenýho! Známe svý papnhajmský!*“, 17). Během celého dětství je Vítek obklopován a zahlcován promluvami a slovotoky rodičů a příbuzných, jejich planým moralizováním, vzpomínáním a jadrně pádným, tu znale působícím, tu silně zjednodušujícím hodnocením života (ukazuje se například, že staršími osobami velmi akcentovaná menší starost o živobytí a větší materiální zajištění přinášejí sice oproti minulosti větší svobodu, ale s ní i prázdnotu a nudu). Jazyk dospělých ale často nevyjadřuje ani osobní postoj mluvčího, jako spíš upadlou kolektivní moudrost. Jediného souznění Vítek dosahuje se zdrženlivým otcem, na jehož promluvách si uvědomuje zvláštní funkci a charakter jazyka i veškerou obtížnost a složitost komunikace („*Než se řekne jedno jasné slovo, musí se povědět hodně slov jiných, aby to hlavní ohlásila a připravila mu cestu*“, 43).

Vlažná náboženská výchova rodičů vyvolává ve Vítkovi (jenž si vlastně ani není jist svým vyznáním) první závažná tázání po smyslu světa. Víra je tu tajemstvím, jehož smyslu se jen pomalu dohaduje. Bůh je pro něj sice abstrakcí („*Copak se dá po nějakém beztvarém a neviditelném nic toužit?*“, 40), ale hluboce jej osloví starozákonní příběh o Elím, Samuelovi a božím volání, na které je třeba odpovědět rozhodným a oddaným „jsem zde“. Příběh v něm probouzí dosud slabé, ale neodbytné otázky po směru a cíli lidského bytí a strach z minutí s jeho smyslem („*Lekala ho možnost, že někdo zaslechne rozhodující volání a vůbec nic nepochopí*“, 43), které budou poznamenávat a určovat i jeho další vývoj. Intuitivně pociťuje malost a nedostatečnost školní ateistické indoktrinace ztělesněné heslem omezené pedagožky „*věčnost neexistuje*“.

První díl knihy se odehrává v kulisách vrcholné normalizace, jejíž scénu, typické obyčeje i reálie a artefakty demonstruje Kolmačka s velkou citlivostí i jemně odstíněnou přesností – dominují zde průhledy do šedivých, neútluných, anestetických

a odlidštěných prostorů, jež nabývají ráz jakýchsi „lidojemů“. Všudypřítomnou šed autor tematizuje i s její rozprostřeností a prostorovostí, i ona poskytuje paletu prožitků, i život scvrkávající se na rutinu mentálně pohodlných návyků a opakujících se úkonů, jimiž se okolí brání zátěži, zůstává vlastně záhadný a unikající pochopení. V pohledech na lidské chování, postoje a zkušenosti není dílo nikde normativní a hodnotící, politické dění a kontext prezentuje pouze v náznacích a nijak jej nekomentuje. Svou zdrženlivou střídmostí tak román vytváří obraz neokázale empatický a přesvědčivý, aniž by musel být zaměřen na explicitní tematizaci společenských poměrů.

Jednu z klíčových epizod první části představuje příhoda, kdy hrdina se svým kamarádem při toulkách městem zabloudí do zahrady, v níž narazí na fatálně postižené ústavní děti. Otrásající událost, která exponuje nepoznanou úzkost („*Jak se vůbec může někdo takhle narodit?*“, 138), se pro Vítka stává počátkem latentního procesu, který posléze rozhodne o formě jeho odpovědi na záhadné boží volání.

Při Vítkově cestě ke zralosti svého věku klesá na významu „indiánská kniha“ a její hrdina Vraní oko, s nímž se chlapec identifikuje; étos juvenilní projekce a imaginace neobstojí proti prvním erotickým záchvěvům, novým potřebám a tužbám i novému jazyku. Moment, kdy se s Bédou začnou svému smyšlenému hrdinovi posmívat, představuje zlom, kdy končí čisté, romantizující dětství. Po konfliktu se vzdalujícím se kamarádem Vítek nakonec text knihy spálí – stala se překážkou jeho individuace, ale její negace i rozchod s Bédou mu umožňují zachovat její symbolickou hodnotu i čistotu vlastních ideálů, jež ve svém dětském stadiu vyžadují konzervaci.

Druhá část románu představuje Vítka jako manžela a otce, který se po studiích přestěhoval s rodinou do zděděného domku na moravské vesnici. Zaměstnání v „klášteře“, ústavu pro mentálně hendikepované, je výrazem jeho religiózního hledání a spirituální trajektorie. Jeho intence a vůle jsou však ze všech stran vystavovány zpochybňujícím a krizovým tlakům reality: osamělý život s ženou Marií a synkem Vítečkem v tvrdých a nehostinných podmínkách nepohodlného obydlí a venkova, vztah, který se zadrhává a odcizuje, nároky často bezútěšné práce s postiženými, nánosy lhostejnosti, otupělosti a otrlosti. (Do Kolmačkova výrazu zde proniká mnoho onomatopoických zvuků připomínajících nářek, úpění či lkaní.) Právě v klášteře prožívá konfrontaci světa řádových sester (s vůdčím typem pevné a autoritativní Aurélie, Vítkovy zasvěcovatelky a útěšného úběžníku) s vyhořelými a cynickými „civilkami“, které nakonec Vítka, cizího svou nepřijatelnou jinakostí, z pracoviště kolektivním rozhodnutím vypudí. Před svým odchodem je Vítek pověřen převozem umírajícího klienta do nemocnice, v níž je tato živá mrtvola podrobena situačně nesmyslným, ale administrativně nutným procedurám – scéna je nepatetickým svědectvím o odlidštěnosti a necitelnosti aparátu a systému, redukcijícího člověka na úřední položku.

Z vlastního příběhu a zápasu o smysl putování je zde Vítek odváděn příběhy dalších – manželky, bratra či dávného kamaráda Mártého. Autor traktuje jejich osudy

i za cenu určitého rozvolnění textu a vnějškovosti (jejich životy se neukazují samy, ale jsou shrnujícím způsobem převyprávěny). Mozaika drobných i dramatických událostí a obyčejných i radikálních činů poukazuje k významu lidské sounáležitosti i věrnosti člověka sobě samému. Jednou variantou cesty k naplnění vírou je umělá exaltace, kterou praktikuje sekta, do níž Vítka zavede Mártý – náboženská excitace přináší sebeuspokojení, únik a zaplňuje prázdnotu. Hrdina však takovou náhražku odmítá a dobírá se možnosti, v níž se dokáže být autenticky otevřít a před prázdnotou a úzkostí neutíká. Volí přimknutí k životu, jenž je zároveň součástí věčnosti i cestou k ní, stvrzením její transcendentální monumentality a smyslu („*Smrt není rozhodující! Má to smysl! Putujem k věčnosti!*“, 428). Idea Boha v přísně religiózním pojetí, Boha-jistoty, se tu transformuje ve splynutí subjektu se svým prostorem a časem, ve spolehnutí na kontinuitu rodu a energii autentické existence („*Jít vsťříc, dívat se a poslouchat, uvidět a uslyšet, být přítom*“, 296), v přitakání poselství sestry Aurélie („*Tomu, kdo putuje, se pořád ukazuje cesta*“, 486). Víra je zápasem o celistvost a o sjednocení s třemi dimenzemi času – minulostí, přítomností i budoucností. Vždyť i Vítkův otec ve stáří „*objevil v sobě schopnost sledovat zároveň linku horizontu v dálce i terén bezprostředně před sebou*“ (461) a Vítek sám začíná v dialogu se synkem opakovat otcovy monology, otázky i gesta. V potřebě návaznosti se projevuje a ožívá i potřeba příběhu, kdy se prostřednictvím komunikace se synem opět vrací dávné indiánské dobrodružství, příběh, jenž nebyl ztracen, jen vyčkával na svou příležitost. Příběh se tak stává něčím, co se stále opakuje, překonává generační vzdálenosti a ustanovuje řád světa.

Kolmačkova próza znamená i závažný pohled na dosah a význam kořenů, jimiž člověk spočívá ve svém dětství. Autor dětské poznání zobrazuje jako neúplné a mezerovité, ale vždy již světu po svém rozumějící a pozvolna dosahující soudržnosti; prožitek však předchází poznání, které nabývá pevnější kontury až s odstupem. Dětství se zde ukazuje nikoli jako pouhá paměťová stopa a fáze vývoje, ale spíše jako věčná přítomnost; člověka nejen utváří, ale stále se ohlašuje jako základ všeho, co jinak nelze zahlédnout a nazřít. Dětství subjektu umožňuje vydělit se z ostatních a sám sebe rozpoznat a přijmout i za cenu konfliktů a ztrát. Kolmačkův román tak výrazně poukazuje na skutečnost, že „*dětství nikdy není radikálně překonáno*“ (Merleau-Ponty) a že člověk může zůstat sám sebou jen v jeho společenství.

Obrazivé vidění a křehká senzitivita Pavla Kolmačky navazuje na prozaický typ Jana Čepa, zvláště smyslem pro zranitelnost a vnímavost juvenilní osobnosti v kontaktu s porušeným světem. Podobnosti s autory a díly tematizujícími dětství a dozrávání během normalizace jsou spíše vnější, proto se Kolmačka blíží více lyrickému typu Miloše Doležala v jeho důrazu na hledání niterné autenticity a řešení rozporu mezi individualismem a pospolitostí lidské obce. Zachycení existenciální situace křesťana v současnosti jej částečně sblížuje i s podobnou intenzitou a intencí v prozaické tvorbě Pavla Švandy.

Ukázka

Teprve teď, v nejposlednější chvíli pochopil, že nic, vůbec nic už tu nenajde, neucítí, neuvidí a nenahmatá takhle, že už zítra zde bude všechno jiné a on sám, Vítek, bude taky jiný. Ne, teď není věčnost. Zůstanou blednoucí a řidnoucí obrázky v paměti. Není! Nic se neopakuje.

(218)

Dobře je být přitisknut k druhému, podobně ztracenému tělu. K bytosti. Být zaklesnut, zakotven. Objímat. Uprostřed noci se probudit hrůzou na lůžku a blízkou bytost s úlevou nalézt. Společně naslouchat.

(225)

„Byl jsem tak šťastnej, že mám příběh. Běda se ptal, jak si ho vymyslím, a já si přitom nic nevy-mýšlel. Vlastně se mi všechno přiházelo. Stačilo cítit a zaznamenávat nit. To bylo ono – žít příběh, a ne se jenom samospádem posouvat v čase. Aspoň jednou nohou být v příběhu! Podívej, když půjdem ještě kousek, dojdem na místo, kde jsme ho spálili.“

(455)

Vydání

Stopy za obzor, Triáda, Praha 2006.

Adaptace

2007 *Stopy za obzor*, čtení na pokračování, Český rozhlas 3 Vltava, režie Aleš Vrzák.

Reflexe

Autor si – fotograficky řečeno – dopřává ve svých scénách dlouhý expoziční čas, přitom se svých scén a obrazů nakonec nepořizuje film, ale spíše fotoalbum. [...] Pokud jde o to, že Kolmačka „myslí“ spíše v situacích než v příbězích, to souvisí s tím, že této próze se zoufale nedostává povrchu. Řečeno snad případněji: jako by autor dokázal myslet v situacích, ale pramálo se snaží, aby se mu tyto situace propojily.

Jiří Trávniček: „Lyrik na poli epickém aneb Hloubka bez povrchu“, *Host* 2006, č. 9, s. 10.

Konflikty se většinou dějí v nitru hlavní postavy, ale dál jej neposouvají. [...] Kompoziční princip, velmi náročný na udržení napětí a pozornosti čtenáře, v kombinaci s nestřídým rozsahem se stává Achillovou patou knihy. [...] Dospělý Vítek není postavou, jež by se dala snadno zachytit ve svém zmítání, jeho introvertnost zabraňuje recipientovi pochopit motivaci jeho jednání, a tím se s hrdinou lépe identifikovat.

Aleš Merenus: „Básník v próze“, *Host* 2006, č. 9, s. 38.

Autorovým základním postojem je úcta ke skutečnosti, úcta k životu. Knihu je možné číst – při vší přítomnosti tragiky, leckdy absurdní a groteskní – jako hledání a nalézání základního

dobra života a světa, dobra neustále ohrožovaného a nejistého, jehož hodnota nemůže být vymýcena, ale nemůže se ani vyhnout narušení a potupení.

Mojmír Trávníček: „To je dobře, že tu sme“, *Tvar* 2006, č. 13, s. 2.

Vítkův životní příběh, v němž se vlastně nic moc neděje, je vystaven jako sled obrazů a situací, které se vynoří před vypravěčovými očima, chvíli utkví a zase zapadnou „za obzor“, aby uvolnily místo dalším. Zdůraznění vizuální stránky je často vyváženo i pokusem o postižení stránky zvukové – autor často používá citoslovce a dlouhé samohlásky, vyvolávající iluzi táhlého volání: „*Kde je oko... kde je? Ííí...Úúúú...Tiše...ššš.*“ Atmosféře příběhu odpovídá i variování motivu smrti, která je zde přítomná většinou zprostředkovaně, jako věc, jíž se hrdina stále obává – když však opravdu přijde, je vlastně jen šedá a nevýrazná.

Alena Šporková: „Mí čtenáři mi rozumějí“, *Tvar* 2006, č. 13, s. 2.

Prozaickým textem přesvědčivě uchopený strach z banality, žvástu, zapomnění a tuctově zmarněného života, který motivuje nesnadná (a často sporná) rozhodnutí hlavní postavy, pokládám za vítaný hlas v kontextu dobových nálad hlásajících, že v životě jako v umění se lze obejít bez výhledu k autoritám a že bezstarostná relativizace hodnot je žádoucí spíše než úsilí o jejich vytčení [...].

Marek Vajchr: „Po stopách autority“, *Revolver Revue* 2006, s. 250–251.

Neustálé vrstvení a doladování, introspektivní pasáže, jež se často blíží básni v próze, a stylizovaný jazyk prózu podivuhodným způsobem zpomalují tak, že vytvářejí určitou bublinu, k níž svět venku jako by nedoléhá. Vyprávěcí čas *Stop za obzor* je archetypálním časem, na nějž neplatí mobilní telefony a rychlá auta, je to čas vnitřní, který se nedá ani urychlit, ani obelhat.

Marta Ljubková: „Básníkova cesta za obzor“, *A2* 2006, č. 17, s. 6.

Ony to totiž nejsou příběhy, ale spíš takové scény vyškubnuté z času a věčnosti a případně též takové nesmělé, cudné přemýšlení o tom, co je a není, co by mělo být a není, co je a nemělo by být.

Alois Burda: „Pavel Kolmačka: Stopy za obzor“, *Tvar* 2006, č. 5, s. 3.

Na základě jemné personifikace, výčtu, metafory, otevírá se před námi ne už svět dokumentárních filmů [...], ale svět divadla i živá scéna, která po proustovsku znova zpřítomňuje ztracený čas.

Jakub Chrobák: „Básník a román“, *Protimluv* 2006, č. 4, s. 5.

Protagonista knihy Vítek Koblasa je mnohem více nástrojem hledání či zření než nazíranou postavou a narativní linka funguje ve vztahu k zápletce téměř jako lučavka: prostupuje další a další vrstvy, stále více rozpouští a smývá hranice, až nakonec zanechá jedinou zřetelnou stopu či konturu. [...] Zatímco klasické romány vyžadují a potřebují být čteny lineárním

způsobem, uvádí Kolmačkův text ke čtení obrazovému, ke zkoumání jednotlivých vrstev i detailů a k hermeneutickým návratům k celkovému vidění. Důvodem je to, že epický čas se ve *Stopách za obzor* nerozvíjí po ose horizontální, ale po ose transcendentály.

Klára Kudlová: „Pavla Kolmačky román?“, *Souvislosti* 2007, č. 3, s. 179, 182.

Slovo autora

Vztahy, o kterých ve *Stopách* píšu, nahlížím určitě jinak, než jsem je viděl před *Stopami*. Zážitky jsem měl v paměti složené v jakýchsi schématech, v uzavřených a zjednodušených vzorcích. Asi to tak bývá. Tiše si leží v mysli a nic nedělají... ale vyslov je nahlas! Napiš! Jakmile se artikuluji a vytáhnou na světlo, je hned zřejmé, že to jsou schémata, „že už to tak není“. Ale jak to je? Vydáš se po stopě, sem tam něco najdeš. Je to jako se sny – jakmile jim začneš věnovat pozornost, začnou se ti zdát. Jako rozklíčovací, objevovací, pojmenovávající aktivita psaní určitě funguje!

„Je potřeba vyrazit a pak se uvidí“ (rozhovor vedla Božena Správcová),
Tvar 2008, č. 1, s. 4.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Kudlová, *Souvislosti* 2007, č. 3, s. 179–183; M. Chocholátý, *Weles* 2007, č. 30/31, s. 160–173.

RECENZE: J. Chrobák, *Protimluv* 2006, č. 4; A. Merenus, *Host* 2006, č. 9; M. Ljubková, *A2*, č. 17; J. Med, *Katolický týdeník* 2006, č. 28 (přil. *Perspektivy*, č. 14); O. Horák, *Lidové noviny* 9. 2. 2006 (přil. *Kulturní premiéry*); J. Trávníček, *Host* 2006, č. 9; A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2006, č. 5; M. Trávníček, *Tvar* 2006, č. 13; A. Šporková, *Tvar* 2006, č. 13; M. Vajchr, *Revolver Revue* 2006, č. 63; též in: *Vyložené knihy*, Praha 2007; E. Gilk, *Aluze* 2006, č. 2; J. Zizler, *Souvislosti* 2006, č. 4; P. Kotrla, *Týdeník Rozhlas* 2006, č. 26; K. Kováčová, *Pandora* 2007, č. 14.

Jiří Zizler

OTA FILIP: OSMÝ ČILI NEDOKONČENÝ ŽIVOTOPIS

(2007)



„V uplynulých sedmdesáti letech svého života jsem, aniž bych opustil střed Evropy, přežil sedm režimů, třináct prezidentů, jednoho Adolfa Hitlera a jeho tisíciletou říši, která, a to jsem měl velké štěstí, pro mne trvala jen šest let, jednoho Stalina, sedm bolševických generálních sekretářů komunistické strany a v letech 1948 až 1974 jedno věčné přátelství k Sovětskému svazu. Třikrát jsem změnil státní občanství, dvakrát řeč a dvakrát jsem ztratil domov, a to vše v nemocném a tuze neklidném srdci Evropy,“ shrnuje lapidárně obecné okolnosti své osobní historie v prologu k próze *Sedmý životopis* (2000) spisovatel Ota Filip (1930). Dramatické zvraty dějin

střední Evropy ve dvacátém století tvrdě zasáhly životy milionů lidí; v případě Oty Filipa se však hybatelem neblahých událostí, jež poznamenaly jeho život, stal vlastní otec. Ačkoli s nacistickým režimem nesympatizoval, přihlásil rodinu po vyhlášení protektorátu Čechy a Morava k německé národnosti a syna 1. září 1939 navzdory jeho protestům převedl z české školy do německé. Otcovo pragmatické (v synových očích ovšem zbabělé) rozhodnutí, učiněné ve snaze uchovat si těžce vydobyté společenské postavení a zabezpečit rodině nadále slušné materiální zázemí, synovi vyneslo nejen několik svízelných školních let v roli opovrhovaného outsidersa, ale po válce také kádrový profil člověka, jehož otec byl odsouzen za kolaboraci, a tedy vojenskou službu u PTP (pomocných technických praporů), komplikovanou cestu ke vzdělání a k povolání, které by uspokojilo jeho intelektuální ambice, a v neposlední řadě i hmotné obtíže. Na druhé straně mu ovšem spolehlivá znalost němčiny ještě v Československu otevřela cestu ke kontaktům s německým literárním prostředím i k publikačním možnostem v zahraničí a spolu s německou státní příslušností, kterou NSR brala i v roce 1974 v úvahu, mu později v exilu ve srovnání s ostatními emigranty zajistila výhodnější výchozí pozici. S tímto životním předurčením je však svým způsobem zákonitě, že otázka dopadu „velkých“ historických událostí na „malé“, osobní dějiny jedince se stala stěžejním tématem celého autorova díla, i to, že pro Filipa toto téma automaticky otevírá především problém individuálních mravních norem a jejich korekce v mezních životních situacích.

Autobiografické východisko nacházíme v řadě Filipových próz, počínaje prvotinou *Cesta ke hřbitovu* (1968), příběhem o válečném dospívání v německo-české rodině,

přes *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (Köln 1974–1975), román prolnutý fantastickou atmosférou Ostravy jako zrádné živé bytosti, až po ironický román *Sousedé a ti ostatní* (2003), v němž spisovatel-imigrant nerudným pohledem pozoruje velkoříšské sentimenty svých spořádaných německých spoluobčanů. K traumatickým historickým okolnostem, jež do jeho života zasáhly, se vrací i v próze *Tři škaredé středy a sedm dalších elegií o zlých dnech* (2012).

Memoáromán *Osmý čili nedokončený životopis* časově i dějově navazuje na Filipův román *Sedmý životopis*. Oba svazky autobiografické dilogie jsou dedikovány autorovu synu Pavlovi, jehož tragická smrt se podle všeho stala hlavním impulsem k jejich sepsání – Pavel Filip spáchal v lednu 1998 sebevraždu poté, co se z dokumentu Bavorské televize *Der Lachende Barbar* dověděl, že jeho otec během své služby u PTP v roce 1952 prozradil plán společného útěku na Západ (respektive svěřil se svému strýci, který mladíky posléze udal) a několik dalších účastníků pak bylo odsouzeno k mnohaletým trestům vězení. V *Sedmém* a *Osmém čili nedokončeném životopise* Ota Filip vydává velmi osobní, a tedy přirozeně také subjektivní a emotivní svědectví o osudu člověka sevřeného nepříznivými dějinnými okolnostmi, člověka na jedné straně pykajícího za cizí rozhodnutí, na straně druhé opakovaně stavěného před morální dilemata, jejichž důsledky neponese jen on sám, ale také jeho blízcí.

V *Sedmém* a *Osmém čili nedokončeném životopise* osobní zkušenost nezůstává jen tvůrčím podnětem k fiktivnímu literárnímu příběhu. Výpověď o běhu svého života tu autor čtenáři prezentuje jako přesnou „rekonstrukci minulosti“ (Jiří Zizler), sled pečlivě datovaných událostí, objektivně ověřitelných svědectvím pamětníků či písemnými prameny; v *Osmém životopisu* svá tvrzení dokonce dokládá fotokopiemi různých osobních dokladů (kopie rozsudku za podvracení republiky z roku 1970, materiálů, jež na Filipa vedla StB, či jeho lustračního osvědčení) a román po vzoru odborných prací doplnil věcnými vysvětlivkami a jmenným rejstříkem osob zmíněných v textu.

To nicméně ze *Životopisů* nečiní objektivní faktografický dokument, a dokonce je nelze ani jednoduše vnímat jako autorovy paměti. Takovému čtení brání jednak Filipova vypravěčská vehemence, jednak jeho otevřeně silně subjektivní a hodnotící postoj, a pak především niterná nesmířenost s minulostí, která autorovi nedovolí události prostě vylíčit – namísto toho je před zraky čtenáře zpřítomňuje a znovu vytváří. Ačkoli tedy obě díla referují o reálných událostech a osobách, svým pojetím jsou založena jako románová fikce. Nejspíše je lze číst jako autorovo zúčtování, v němž ani ta nejbolestnější tajemství nesmějí být zatajena, ale současně též jako obecnější obhajobu před dnešními soudy nad tehdejšími chybami.

Osmý čili nedokončený životopis líčí události, které se ve Filipově životě odehrály mezi podzimem 1952, kdy byl propuštěn z vazby a nastoupil zpět do vojenské služby k jiné jednotce PTP, a sklonkem devadesátých let – uzavírá se úplným zatměním

Slunce v srpnu 1999 a vypravěčovým zklamáním, že slibovaný konec světa nenastal; ve volně běžících vzpomínkách však vypravěč časový rámec hlavního příběhu často přesahuje. Vyprávění je rozděleno do čtrnácti číslovaných kapitol a je vedeno víceméně chronologicky: popisuje Filipovo seznámení s budoucí ženou, jeho křest a svatbu, zaměstnání nejprve v oblastních novinách v Podbořanech, v plzeňském rozhlasu, pak v závodních novinách ve Slavičíně, vystřídané manuálními profesemi a nucenými brigádami, narození obou dětí, vydání první knihy, redaktorské působení v ostravském nakladatelství Profil v roce 1968 a krátká umělecká sláva, následný pád – zatčení a odsouzení v roce 1970, vězení a po propuštění návrat k dělnickým zaměstnáním, kontakty s disidentskými literárními kruhy i konspirační komunikaci s německojazyčným literárním prostředím, šikanu v normalizačním Československu a později vystěhování do Německa a s ním spojený společenský vzestup, zaměstnání v S. Fischer Verlag a novinářskou činnost pro *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a jiné listy, spolupráci s exilem (Svobodná Evropa, exilová nakladatelství), odchod do důchodu a z Mnichova na venkov.

Chronologická linie Filipových životních osudů je vsazena do další časové roviny, do románové přítomnosti přelomu tisíciletí, z níž již poučený vypravěč minulé události komentuje a z níž také prostřednictvím svých poznámek komunikuje se čtenářem. Než se pustí do líčení událostí podzimu 1952, v krátké úvodní kapitole odhaluje své záměry: jednak tvůrčí, vysvětluje autorskou strategii a pragmaticky zvažuje literární postupy, které se pro jeho účely hodí („*rozhodl jsem se pro takzvaně socialistický realismus bez kladného hrdiny a zavrhl jsem i v mé mateřštině módní kafkiády*“, 10; „*až v předvečer, když se rychle stmívalo, [...] mě napadlo, že svůj Osmý životopis nechám volně plynout a vynořovat se, jak se mé děravé paměti zlíbí*“, 11), a jednak záměr osobní, jímž je krvavá odplata těm, kdo se svými skutky podle něj podíleli na spuštění řetězce událostí vedoucích v konečném důsledku až k synově sebevraždě. Hned v úvodu, „před začátkem vyprávění“, tak vypravěč současně demonstruje svůj postoj i definuje povahu textu. Nepůjde o text impulsivní, protože jeho formální podobu autor předem uvážil, na druhé straně vypravěč nehodlá být spravedlivý a nestranný a už vůbec ne smířlivý – on už za své chyby zaplatil vysokou cenu a spravedlivý soud nechává Bohu.

Vypravěčova role v textu je absolutní: je současně subjektem i hlavním objektem díla. Ačkoli je vyprávění zalidněno desítkami, možná stovkami postav, které se postupně v jednotlivých scénách vynořují z vypravěčovy paměti, jejich názory jsou tu prezentovány pouze jeho optikou – shrnuje, co o jejich reakcích tenkrát soudil, případně své tehdejší dojmy koriguje pozdější zkušeností. V prvé řadě však rozebírá svou motivaci, vybavuje si své pocity, zkoumá své reakce. Podrobuje se přísné a velmi kritické introspekci – neváhá hlasitě přiznat své poklesky a problematické povahové rysy, chvilková zbabělá zaváhání, jež se zpravidla snažil zastřít hlasitými gesty, mladickou nezralost, okázalé siláctví, které ho často dostalo do nesnází, sklon

přebíjet těžkosti alkoholem. Nejde přitom o žádné spektakulární sebemrškačství: své chování zpětně hodnotí jako jediný způsob, jak si mohl uchovat sebevědomí a důstojnost v příkrčené každodennosti padesátých až sedmdesátých let i v konkrétních složitých situacích – při konfrontaci s vyšetřovatelem Státní bezpečnosti, ve vězení, ale také například v odpovědi na citové a finanční vydírání vlastní matkou. Se zadostiučiněním připomíná okamžiky vítězství, které mu tato taktika přinesla, ať už se mu v sedmdesátých letech podařilo přelstít Státní bezpečnost a propašovat rukopis románu západoněmeckému nakladateli, nebo o mnoho let později na výletě v Alpách odkázat do patřičných mezí recepčního, který jej považoval za vagabunda s kradenou kreditní kartou. Svůj život prezentuje jako sled menších či větších zkoušek, jimiž se mu díky stálé ostražitosti a získaným zkušenostem daří s přibývajícím věkem procházet o něco méně klopotně než v mládí.

Vypravěčovou perspektivou čtenář vnímá i reakce postav nejbližších – ženy Marie a děti. Se sympatií Filip referuje o podpoře, již mu rodina projevovala v mezních okamžicích: při soudním přelíčení v roce 1970, kam se Marie s dětmi dostavila v reprezentativním oblečení a ve vypravěčových očích tak režimu demonstrovala svou nezdolnost, později při vyjednávání žádosti o vystěhování, kde se s poukazem na svého bratra, který položil život na Dukle, odmítla vzdát českého občanství, nebo na Pavlově pohřbu, kde dcera Hana odmítla kondolenci pátera Angela Waldsteina, bývalého přítele a zpovědníka, který podle mínění rodiny zneužil své pozice a poskytoval tvůrcům dokumentu, jenž se stal podnětem Pavlovy sebevraždy, důvěrné informace. Zcela stranou a jen na čtenářově úsudku však zůstává úvaha, jak situace, které jim život s režimem pronásledovaným a současně tvrdohlavě zarputilým partnerem a otcem nutně musel přinášet (počínaje trvalou nejistotou, kdy a zda vůbec se dostaví domů), vnímali oni sami – jejich bezprostřední reakce zůstávají mimo vypravěčovu pozornost. Podobně jednostranně je naznačen také partnerský vztah s Marií: vypravěč jej vyzdvihuje jako jednu z mála svých životních jistot, současně se však na několika místech okrajově zmiňuje o svých milostných avantýrách; ačkoli jim sám nepřičítá větší váhu, z nenápadné zmínky vyplývá, že Marii těsně po narození dcery přivedly až k pokusu o sebevraždu.

Manželka Marie a vedle ní dcera Hanka jsou v textu charakterizovány především těmi vlastnostmi, které vypravěč sám v sobě postrádá a na nich obdivuje – vnitřní stabilitou, morální sebejistotou a klidnou rozhodností, s níž v konfrontaci s protivníky obstojí bez teatrálních gest a která jim také otevírá cestu k odpuštění druhým. Syna Pavla vypravěč přirozeně vnímá prizmatem své ztráty: zdůrazňuje hlavně to, co v Pavlově životě zůstalo nezavršeno, tedy jeho matematický talent a akademické úspěchy, a pak jeho slušnost a zranitelnost – jako by po otci zdědil bezbrannost vůči nástrahám světa, ale nikoli jeho nezdolnou živelnost, jež by mu pomohla jim odolávat.

Smrt prvorozeného syna jako nevinné oběti, jež zaplatila za otcovy staré a navíc sporné viny, má v kontextu díla především silný symbolický rozměr. Vypravěčův

dospělý život, líčený v *Osmém životopise*, se otevírá setkáním s budoucí ženou, které pro něj znamená naději na nový začátek, ale také duchovní obrodu: navzdory nebezpečí, které to na počátku padesátých let představuje, se kvůli Marii rozhodne nechat pokřtít, neboť si to přejí její rodiče. Ti jsou přímým protikladem jeho vlastních – šetrní, starostliví a bohabojní lidé pevných zásad, kteří mají na mysli především dobro svého dítěte. Vypravěč věří, že sňatkem s Marií, jemuž jeho matka nepřeje a odmítne mu požehnat, se definitivně vymaní ze své dosavadní smolné existence a zbaví se svého starého života. Při svatbě v kostele má však vidění, jež ho o klíčící naději připraví: dřevěný anděl k němu promluví hlasem mrtvého otce Bohumila a varuje jej, že „*i za mé prohřešky a provinění budou tví potomci platit až do třetího pokolení!*“ (99). Toto proroctví se za necelé půlstoletí naplní smrtí syna, kterého s Marií při svatbě již čekají.

Vypravěčovo kolísání mezi starozákonní touhou po pomstě a křesťanskou pokorou a vůlí ke smíření, jichž se snaží ve stáří dosáhnout, se v textu odráží ve dvou návratných motivech. Prvním je péče o kolt, načerno zakoupený v nevadském Daytonu, a probírání seznamu osob, které jsou podle jeho mínění zodpovědné za smrt syna Pavla a jejichž smrt plánuje, ačkoli si je vědom, že své plány nedokáže uskutečnit. Druhým leitmotivem je tajné vysévání semen rostlin, nasbíraných v různých koutech světa, na místa pro vypravěče významná, z jejichž vzklíčení se snaží vyčíst Boží vůli a odpuštění tak, jak ho to jako malého učila jeho babička. Vypravěč má potřebu víry ve vyšší moc a její spravedlnost a dobírá se jí podle své povahy – skrze gesta (se zřetelnou sebeironií líčí peripetie své pouti do Říma, jíž se chtěl vykoupit ze svých vin) a zápolením se sebou samým. Svár pokory a nezhojené rány v něm vyústí v poznání, že bude lépe, když viníky nebude trestat on sám, ale Bůh, neboť doufá, že Bůh „*bude ve svém rozsudku a trestu spravedlivější, tedy jistě krutější než já*“ (9).

Navzdory niternosti hlavního tématu románu však *Osmý životopis* není komorním příběhem. Ota Filip je především zdatný fabulátor a opulentní vypravěč: jak avizuje v úvodu, nechává svou paměť volně bloudit a s prožitkem pak prodlévá v detailech, které z ní vyloví. Chronologickou linii vyprávění překrývá barvitou mozaikou historek, anekdot i drbů, jež mnohdy čtenáře zavádějí daleko od hlavního příběhu, v souhrnu však plasticky vypovídají o prostředích, jimiž Filip prošel, a osobnostech, s nimiž se tam setkal. Textem defilují desítky českých i německých literátů a dalších kulturních osobností, lidé spjatí s nakladatelstvím Profil a ostravskou kulturní scénou konce šedesátých let, osobnosti pražského i ostravského disentu, exiloví spisovatelé a vydavatelé, pracovníci Svobodné Evropy, zástupci sudetoněmeckých spolků či aristokracie v exilu. Neméně živě z textu vystupují „bezejmenní“, i když důsledně jmenovitě uvedení obyvatelé Podbořan a Slavičina a později spolupracovníci z martinovského masokombinátu nebo ze stavby v Kopřivnici, spoluvězni a příslušníci StB i SNB, kteří mu před odchodem do Německa ztrpčovali život.

Ačkoli své dílo zalidnil reálnými postavami a veškeré historiky precizně datuje, poučený čtenář si na mnoha místech jasně uvědomí, že nečte memoáry, ale memoáromán, literární dílo, v němž se historická fakta stávají materiálem umělecké stavby, předmětem autorovy interpretace. Nejenže Filipovo detailní líčení vnějších okolností jako počasí, oblečení či nálada jednotlivých účastníků je za hranicí možností lidské paměti, především však potěšení z fabulace autora nutí pohrávat si s věcnými souvislostmi a připravovat si dílčí pointy, jež s sebou přirozeně nesou značnou míru literární nadsázky. Už ze své povahy však memoáromán nezprostředkovává objektivní historická fakta; právě díky vyhroceně subjektivnímu pohledu dokáže zprostředkovat vnitřní prožitek jedince, zasaženého dějinami druhé poloviny dvacátého století.

V českém literárním kontextu má *Osmý životopis* blízko k autobiografickým prózám dvou Filipových vrstevníků – k *Českému snáři* (samizdat 1981, Toronto 1983) Ludvíka Vaculíka a k memoárománu *Kde je zakopán pes* (Köln 1987) Pavla Kohouta. Stejně jako Filip se žánrově pohybují na pomezí autentické autobiografické výpovědi a stylizovaného literárního díla, především je jim však společná přítomnost názorově silné, svébytné vypravěčské osobnosti, která ke svému okolí a k líčeným událostem zaujímá výlučně individuální, až egocentrický postoj.

Ukázka

Svou nevinnost jsem už dávno poztrácel a promrhal. Nemohu a neodvážím se proto kázat morálku, nechci, někdy dokonce ze zlomyslnosti, někomu, ani svému nejmilejšímu bližnímu, radit, nýbrž mu přeji, aby měl odvalu se mýlit sám. Nehodlám ani své nejzavilejší nepřátele soudit a odsuzovat, a to nikoliv proto, abych třeba jen sám sobě prokázal, jak velkorysý bych mohl být, kdybych chtěl, ale ze strachu, protože se – za prvé – bojím Boží spravedlnosti, která mě už nejednou a právem postihla, a – za druhé – si přeji, aby Boží trest co nejdříve a stejně krutě jako mě, ale bez mého přičinění, postihl i ty, kteří se provinili na mně.

Modlím-li se někdy a prosím-li Boha, aby potrestal ty, o nichž si myslím, že by Jeho trest zasluhovali, činím tak ze dvou důvodů: jednak spoléhám na to, že Bůh, který všechno ví, tedy ví i to, co jsem já při svých úvahách o trestu nemohl ani tušit, bude ve svém rozsudku a trestu spravedlivější, tedy jistě krutější než já, a za druhé si myslím, že pro klid mé duše bude prospěšnější, když odpovědnost za soud nadými bližními a za trest, který je stihne, převezme instance nejvyšší, tedy Pán Bůh sám.

Uspokojuje mě však, že mám v sobě zběsilou touhu vykřičet na sebe své hříchy a svou pravdu o sobě i o jiných. Svou zběsilost ospravedlňuji a omlouvám četnými záchvaty marasmu, spojenými se začínající stařeckou nesmířlivostí a někdy až s masochistickým přeceňováním či rádoby ozvláštňováním povětšinou trapných rolí, které jsem ve svých předcházejících sedmi životopisech i v jejich pokračování, v osmém, zřejmě nedokončeném životopise, sehrál v komparsu se svými bližními v různých fraškách, komediích i v přibězích tragických.

(9)

Vydání

Osmý čili nedokončený životopis, Host, Brno 2007.

Reflexe

Filipův román v sobě slučuje několik kódů a žánrových poloh: jde o román autobiografický stejně jako o román s tajemstvím; je to román existencialistického pátrání v hlubinách vlastní duše jako román širokých společenských pláten; jde o román o vzniku a genezi jiných autorových románů jako o román o vině a jejím odčiňování, pomstě a smíření; máme co činit s románem jedné velké klenby stejně jako s románem pikareskně navlékaných historek; jde o román-cestu (k Bohu) i román-labyrint (v dějinách střední Evropy za posledních padesát let), dále i o román doby, jakož i o román postav; *Osmý čili nedokončený životopis* je rovněž strhujícím románem milostným.

Jiří Trávníček: „Do krajiny českého románu se přivalil obrovitý balvan“, *Host* 2008, č. 1, s. 21.

Filip jako vypravěčský typ je posedlý démonem fabulace, který je nenasytně obžerný, neukojitelný, neunavitelný, nezastavitelný. Nemůže žít bez permanentně strojené opulentní hostiny příběhů, při každém pohledu či vzpomínce na člověka, dům, místo, pokrm atd. už mu dráždí útroby historika, která musí ven, vpadnout do textu, který se v úžasném tempu a permanentní akci řítí vpřed s razancí odbržděného kamionu, jako by vznikal v jakémsi vypravěčském transu. Zároveň si Filip v tomto oceánu příběhů uchovává smysl pro pateticky dramatický efekt, gesto i inscenaci, líbí se mu groteskno, neskutečné surreálno i poetika trapnosti – vždy zůstává literátem s jistými návyky i záměry.

Jiří Zizler: „Člověk ve spárech dějin“, *A2*, 2008, č. 9, s. 6.

Filip má mimořádnou schopnost proměnit ve významný příběh i banalitu. Je schopen líčit události staré padesát let se všemi podrobnostmi a okolnostmi včetně toho, jaké bylo počasí a co měl kdo na sobě. Nejsou to vlastně paměti v pravém slova smyslu, protože takového výkonu paměť prostě není schopna. Naprosto cizí mu je reflexe nebo distance od vyprávěného: znovu fabuluje látku jako scénu, která se před ním právě tvoří. Vždy je plně účasten všeho dění, události se na něho lepí a skáčou, on se vždy do všeho vrhá, je upovídáný, nemírný, je středem všeho.

Jiří Peňás: „Živel ve svinských dějinách“, *Týden* 2007, č. 46, s. 86–89.

Spolehnout se na emocionální vypjatost přítomnosti, jejího plného prožití, zesiluje fikční povahu vyprávění. Jako kdyby vše mělo být teprve rozhodnuto. Jako by cokoliv ještě bylo možné. Zde se rodí románové napětí i románová naléhavost. Vyprávění a příběh, který zpřítomňuje, se stává navýsost subjektivní, pocitově založenou výpovědí, která se teprve tvoří. Je tu však ještě ten druhý čas. Čas objektivizující, čas popisných pasáží a hledání souvislostí. Čas, jímž se rozděluje na tehdy a nyní. Čas zpřítomnělého aktu vzpomínání, v němž se zvažuje význam

oněch znovu nalezených dějů a hledá se jejich průnik. Čas zřetězení. Čas, v němž se vyprávění zpomaluje a stává se pamětí, svědectvím o uplynulém.

Tomáš Kubíček: „Románová kruciáda Oty Filipa“, *Tvar* 2008, č. 7, s. 21.

Slovo autora

Že by mne minulost přímo pronásledovala, to se nedá říct, ale je zažraná ve mně. Ano, musíte se s tím nějak vypořádat. Pochopitelně je to bolestné. A mně usnadňuje situaci, že o tom můžu psát. Ne, že bych měl přímo radost, ale zažívám pocit jakéhosi uvolnění. [...] Vše, co jsem mohl, jsem vypsál. Možná jsem to mohl psát formou střízlivou, realistickou, ale jsem vypravěč, volil jsem formu románovou.

„Píši, zpovídám se“ (rozhovor vedl Luděk Navara),
Mladá fronta Dnes 21. 3. 2008, s. A10.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Peňás, *Týden* 2007, č. 46; J. Trávníček, *Host* 2008, č. 1; J. Zizler, *A2* 2008, č. 9; T. Kubíček, *Tvar* 2008, č. 7; V. Karfík, *Respekt* 2007, č. 43; A. Haman, *Lidové noviny* 9. 1. 2008.

Alena Přibáňová

LUBOMÍR MARTÍNEK: OLEJ DO OHNĚ

(2007)



V soustředěném psaní Lubomíra Martíňka (* 1954) se stýká poloha prozaická (vypravěčská) s polohou reflexivní (esejistickou). Prvotinou *Představení* (1986) vstupujeme do ještě přehledného příběhu, který je inspirován spisovatelovými zážitky z dětství a z doby před jeho emigrací (Martínek odešel v r. 1979 do Francie). Poté se však autora poetika proměňuje směrem k výrazovému experimentu: dochází k rozbití zápletky, epická rovina je narušována tokem úvahovým. Martíňkova druhá kniha *Linka č. 2 (Porte Dauphine – Nation)* (1986) již na model budování celistvého příběhu záměrně rezignuje a nahrazuje jej složitou

kompozicí básnických záznamů a úvah, charakteristickou také pro následující díla: *Persona non grata* (1988), *Sine loco – sine anno* (1990), *Qui pro quo* (1991) či *Mys dobré beznaděje* (1994). Později v Martíňkově knižní bibliografii přibývají tituly výsostně esejistické: *Nomad's Land* (1994), *Palimpsest* (1996), *Mimochodem* (2000). Novější knihy – *Opilost z hloubky* (2000), *Mezi polednem a půlnocí* (2001), *Dlouhá partie biliáru* (2004) – se vyznačují příklonem k plnokrevné epice, k důvěře v organizující mohutnost příběhu, aniž by úvahovost přišla zkrátka.

Titul *Olej do ohně* netvoří výjimku v autorově tvorbě a udržuje i dále umělecky zhodnocuje postupy, témata a motivy pro Martíňkovy texty příznačné. Jeho tvůrčí vidění a náměty děl byly zásadně formovány exilovou zkušeností, která jeho uměleckým viděním přerostla v reflexi nezakořeněnosti, nomádství jakožto trvalého „stavu duše“ člověka v současném světě. Nomádství, jež je analyzováno především některými mysliteli francouzské postmoderny (Gilles Deleuze a Félix Guattari), nabývá u Martíňka různých podob a je přirozeně spojeno s motivy cesty či návratu. Zmíněná próza *Opilost z hloubky* zpracovává problematiku možnosti (či spíše nemožnosti) návratu do vlasti, kniha *Muškatový oříšek* (2012) je zase svérázným cestopisem o putování po Indonésii.

Olej do ohně představuje soubor osmi povídek, devátá próza připomíná svým rozsahem spíše novelu. Přestože se jedná o samostatně vykroužené útvary, lze u nich najít několikanásobná, zvláště tematicko-motivická propojení, ale také podobné postavy a dějiště. Titul prozaického souboru, *Olej do ohně*, je možno interpretovat jako metaforické vyjádření životních situací, jež povídky znázorňují. Jsou to napjaté

situace lidí na hraně (zákona, nepsaných úmluv, společnosti), kdy vnějším zásahem nebo osobním rozhodnutím (zpravidla sebezničujícím) dojde k osudovému zlomu, jehož důsledky jsou neodvolatelné.

Kritika označila Martínkovu sbírku jako „povídky z přístavu“, čímž postihla jejich určující prostorové zakotvení. Je to však zakotvení jaksi nejisté, dočasné a rovněž neurčité – v knize není uvedeno žádné konkrétní jméno. Můžeme se domnívat, a to pouze na základě nepřímých indicií, že se jedná o přístav kdesi na vzdálené periferii, kde se lidé setkávají, navazují známosti, kde zůstávají nebo odcházejí, kde je jejich pobyt (i v existenciálním smyslu) otevírán horizontem nových a nových rozhodování, nových a nových forem mezilidských vztahů. Přístav je místo, kde se minulost člověka mění ve vyprávěnou příhodu – v příhodu, ve které není možné rozlišit výmysl od skutečnosti, v níž ale přání není méně pravdivé než faktická událost.

Zvolenému prostředí odpovídá psychologická kresba postav. Jsou to vesměs lidé originální, až excentričtí, které jejich složité motivy občas vedou k důkladně promyšlenému, téměř až krkolomnému jednání. Hned v úvodní povídce *Nemilostný příběh* se hlavní hrdina Harold Gustavson rozhodne být přítelem o třináct let starší Betty Scampy, ženy, do níž ani není zamilován. Harold sleduje jediný cíl: postupnými, pečlivě naplánovanými kroky k sobě tuto stárnoucí, avšak stále ještě přitažlivou alkoholičku připoutat; zbavit ji samostatné vůle a potom ji v nejméně očekávaném okamžiku nemilosrdně opustit a zanechat ji v naprosté beznaděži a ponížení. Plán Haroldovi dokonale vychází. Betty, aniž by si toho sama všimla, se na něm stává stále závislejší. Po svém odchodu, již na letišti, se však Harold náhle odhodlá k návratu zpět k nemilované ženě. Uvědomí si totiž, že jeho vlastní plán v něm vypěstoval slabost, s níž předem nepočítal. Že tak, jako se Betty stala závislá na něm, stal se také on závislý na Betty. Její bezmocnost v Haroldovi probudila soucit a každodenní pravidelné úkony obrousily hrany jeho původního záměru. Haroldova motivace byla přítom jednoduchá, chtěl se Betty pomstít za to, že ho kdysi jako muže pokořila. Pomsta se nezdařila, pro oba aktéry se změnila v past. Žena si ovšem přesto udržela nad Haroldem převahu: „*Zatímco Betty pronikla do jeho sedmé komnaty hned na počátku, on ještě po letech narážel na neproniknutelné zóny. I po dvanácti společně prožitých rocích si uchovala tajemství.*“ (40–41)

S příběhem rafinované pomsty se setkáváme taktéž v povídce *Takhle se se mnou nesmí*, jejímž dějištěm je opět nejmenovaný přístav, přesněji uzavřený temný prostor (podpalubí lodi), ve kterém je zdánlivě bezdůvodně vězněn Elie Wyffels. Jeho protihráčem (a vězňem) je Thierry Mixte. Podobně jako Harold Gustavson mají i jeho blíženci Wyffels a Mixte sklony ke spřádání komplikovaných plánů. Wyffelsovo myšlení je přirovnáváno ke strategickému uvažování šachisty: dlouze přemýšlí o svých pochybných obchodech a je neochvějně přesvědčen o své výjimečnosti. K dosažení úspěchu se neštítí žádného úskoku, lži nebo manipulace lidí ve svém okolí. Předzvěst zlomu v jeho životě přichází ve chvíli, kdy způsobí nehodu, která

odsoudí Mixtovu ženu k trvalé invaliditě. Mixtův únos má bohorovného Wyffelse ponížít do té míry, že mu odebere ty nejposlednější zbytky lidské důstojnosti a sebeúcty (když je např. Wyffels nucen škemrat o trochu jídla a vody a Mixte ho přitom mlčky pozoruje).

Plán pomsty představuje v obou povídkách spouštěcí dějotvorný mechanismus, jehož chladnokrevného naplňování je čtenář svědkem. Toto naplňování (a jen ve druhém případě jde zároveň i o jeho naplnění) ovšem není uchopeno pouze vypravěčsky – jeho součástí tvoří také analýzy psychologické motivace postav. Nejde přitom o tradiční vhléd do nitra postav, jaký nacházíme u psychologicky laděných realistických próz. Psychické procesy a motivace jsou před čtenářem jakoby demonstrovány, je o nich referováno klidným, neutrálním jazykem esejisty, což obě dějová schémata posunuje takřka do roviny modelových situací. Je přitom charakteristické, že u obou postav, jež jsou také hybateli či konstruktéry daných situací, tedy u Harolda Gustavsona i Thierryho Mixta, vítězí zprvu střízlivý analyzující rozum nad zjitřenými emocemi.

Jistá modelovost je typická zejména pro nejdlejší prózu *Bezvěťí*. Narativním východiskem je plavba trojice mužů, které k sobě přivedla náhoda. Dva staří známí, Cyril Clodore a Michal Szoltez, se nalodují na rybářskou plachetnici, kterou řídí nájemný kapitán Daniel Ploumenec. Míří na Madeiru a zpočátku plavba probíhá – navzdory mořské nemoci – bez větších obtíží. Nálada začíná houstnout ve chvíli, kdy se dostaví bezvěťí a kdy rozhovory obou starých známých sklouznou na téma víry. Role obou mluvčích je přitom jasně dána: zatímco věřící Cyril víru v Boha obhajuje, ateista Michal ji podrobuje tíži své skeptické argumentace. Nejprve vcelku běžná výměna názorů se poznenáhlu stupňuje v tvrdý souboj myšlenek, hodnot a dvou protikladných osobností; v souboji, který nakonec končí Michalovou tragickou smrtí. Ačkoli nejsme přímými svědky toho, co se skutečně stalo, vypravěč nás opět svým nevzrušeným, spíše esejisticky laděným hlasem zpravuje o Cyrilových pohnutkách: „*Jakožto hlasatel lásky, soucitu, milosrdenství se Cyril nedokázal vyrovnat s faktem, že ho [tj. Michala] nedokázal milovat. V průběhu dlouhých dní v něm probouzel nenávisť, kterou v sobě musel dlouho potlačovat.*“ (245) Ve srovnání s Haroldem Gustavsonem a Thierryem Mixtem byl Cyrilův čin důsledkem zkratového jednání, nezamýšlený, neplánovaný. Ale i on je manifestací v podstatě intelektuálního dilematu, kolem něhož vypravěč své vyprávění vybudoval – totiž teze, že ani hlásání (křesťanské) lásky nepřemůže lidskou přirozenost, že ani dobré úmysly, jakkoli houževnatě prosazované, nezabrání nevypočitatelné vášni, aby nevzplanula.

Právě přítomnost podobných intelektuálních dilemat, tvořících myšlenkové jádro povídek, vedlo literární kritiku k tvrzení o tezovitosti Martínkova psaní. Dojem určité „intelektuální záměrnosti“, snad i jisté modelovosti některých situací se však jeví spíše jako příznak výše zmíněné povahy autorova psaní, které si i v ryze narativních útvarech přivolává na pomoc hledisko, jež bývá vlastní esejistické reflexi: hledisko přemýšlivé, rozumově analyzující, nikoli spontánně básnivé.

Méně je tato tendence patrná ve významově otevřenějších prózách, jako je *Myslíš, že je to důležité?* či *Tápání ve tmě*. Druhá uvedená povídka vyzdvihuje téma objevující se už například v *Nemilostném příběhu*, téma vzájemného (ne)dorozumění. Zde se ukazuje na příběhu Asu, čínské imigrantky, která se umanutě odmítá učit jazyk země, do níž přišla (příčemž mentálně svou starou vlast neopustila). Skutečnost, „že Asu je záviděníhodně prázdna“ (133), neznamená nedostatek, nýbrž je vlastně potvrzením její záhadnosti, neuchopitelnosti. (Neuchopitelnost byla rysem také stárnoucí Betty a skeptika Michala Szolteze, který tím iritoval svého protihráče, čitelného Cyrila.)

V dalších povídkách vystupují do popředí svérázné charaktery, podivní obyvatelé přístavu, cizinci (skuteční nebo v přeneseném slova smyslu), bouřící se proti společenským konvencím a vsudypřítomné přizpůsobivosti. Titulní hrdinka povídky *Fanfan* je majitelkou přístavní nálevny a žije v příkrém rozporu se zvyklostmi: nevede účetnictví, neodvádí daně, ale pro svou pohostinnost je u místních štamgastů oblíbená. Přesto nakonec končí na samém společenském dně. Damián Rytier z prózy *Loučení*, jenž nehodlá přijmout úlohu otce, dokonce vede vzpouru proti vesmíru: „*Pouhým odmítnutím otcovství porušoval nejen lidské, ale i přírodní zákony a ohrožoval existenci celé společnosti. Z hlediska většiny by měl být odstraněn, neboť představoval hrozbu. Těšilo ho to a naplňovalo radostí, s níž se dokonce ani netajil.*“ (69) Lukáš alias Blackie (*Černý pasažér*) sní svůj sen o polární výpravě, v níž by jeho život našel naplnění, zatímco Štěpán z povídky *Uprchlík* řeší, jak se zdá, každou životní obtíž nezodpovědným útekem.

Všechny povídky jsou vyprávěny neosobním vypravěčem ve 3. osobě, jenž nezasahuje do fikčního světa postav. A přestože podává čtenáři množství podstatných informací, včetně častého detailního vysvětlování psychologických motivací a podobně, nemůžeme jej označit jako vypravěče vševědoucího. V některých textech totiž jisté důležité informace chybějí, nejsou čtenáři předloženy, a tak hranici mezi „pravdou“ a domněnkami nebo klamem nelze vždy spolehlivě určit. Štěpán, hrdina vzpomenuté povídky *Uprchlík*, je skutečně prezentován jako slaboch, člověk bez tajemství (čímž představuje protiklad Betty Scampy anebo Číňanky Asu) nezasluhující úctu. Všechny tyto údaje a charakteristiky, jakkoli se je dozvídáme prostřednictvím vyprávěčského hlasu, jsou však takzvaně z druhé ruky. Opírají se o nespolehlivá vyprávění štamgastů přístavních putyk, pro něž je Štěpán (neznající jazyk) nesympatickým a vždy podezřelým cizincem. Nevíme, jaká je pravda, povídka v tomto směru nedává jednoznačnou definitivní odpověď. Rovněž v próze *Bezvětrí* nejsme svědky rozhodujícího okamžiku, kdy Cyril v afektu shodil do moře nenáviděného Michala. Je sice pravděpodobné, že k události došlo právě takto, ale nelze to tvrdit s naprostou jistotou. Tento informační deficit vtiskuje Martínkovým prózám významovou otevřenost, nejednoznačnost, která účinně zabraňuje tomu, aby vyprávění ztuhlo do podoby poučujících formulací.

Lubomír Martínek patří společně s Janem Novákem, Zuzanou Brabcovou, Emilem Haklem a dalšími ke střední generaci prozaiků, kteří do literatury vstupovali v osmdesátých letech, respektive na začátku let devadesátých. S Janem Novákem spojuje Martíneka zkušenost exilového autora, který byl nucen vyrovnat se s cizím jazykovým a kulturním prostředím, což se odráží v námětové i motivické oblasti jejich děl. Brabcová se Martínkovi blíží kultivovaností výrazu, jakkoli jde o odlišné autorské typy. Hrabalovsky živelný vypravěč Hakl se sice zdá být Martínkovým protikladem, nicméně oba autoři nabyli obdobně robustní důvěry v příběh, třebaže Martínek po určitém uměleckém vývoji. Záliba v cestování a vtělování exotických motivů do vyprávění upomínají některé Martínkovy texty (včetně *Oleje do ohně*) na triptych Vladimíra Binara *Číňanova pěna* (2011), ale také na knihy Michala Ajvaze (např. *Cesta na jih*, 2008), u nichž však nalézáme větší podíl filozofující spekulativnosti.

Ukázka

Bylo potěšením s ní vzpomínat na staré dobré časy. Fanfan nic nehledala. Vyhoštěná ze svého království skleniček, půllitrů a lahví, zápachu černého tabáku a doutníků, zvuku drbů, důvěrností, hádek a smíchu, nenacházela nic, co by jí to mohlo nahradit. Dokud mohla být užitečná, nic ji nedokázalo porazit. Dokud mohla přehlížet s pochopením a jízlivostí své hosty, nebylo moci, která by ji dokázala otrávit. Proti silám pořádku a dobročinnosti však byla bezmocná. Chátrala před očima, třebaže si ani slovem neposteskla, nikdy nikoho neosočovala. Ale její oblečení bylo každým dnem ušmudlanější a zanedbanější. Postupně přibýly igelitové pytlíky, v nichž přenášela majetek. Bylo jasné, že konec je na dohled. Ještě pár týdnů ji bylo možné zahlédnout tu a tam na ulici nebo na terase kavárny, ale neproměnila se v jednu z mnoha postavicek, které rovněž zabydlovaly čtvrt. Na to byla příliš hrdá, příliš královna. Jednoho podzimního dne zmizela úplně.

(54)

Vydání

Olej do ohně, Paseka, Praha – Litomyšl 2007

Adaptace

2007 *Uprchlík*, povídka ze sbírky *Olej do ohně*, dramatizace, Český rozhlas Brno, režie Zdeněk Kozák, prem. 25. 10. 2007 Český rozhlas 3 Vltava.

Ceny

Magnesia Litera za prózu, 2008.

Reflexe

Martínkovy neironické a sugestivně psychologické exkurze do duší vyděděnců přežívajících v přístavním labyrintu nejsou však pouhou esencí exilového údělu a nomádství moderního

člověka. Naznačují, že stejným syndromem nezakotvenosti trpí i ti, kteří nebyli odněkud vyhnáni nebo nevyhnali sami sebe. V devíti povídkách Martínek napovídá, že už jsme tak propadli démonům lhostejnosti a egoismu, střídajícím kdysi snad pozitivní individualismus, že nás druhý člověk interesuje jenom tehdy, když je ochotný podlehnout naší manipulační hře nebo když nám nastaví zrcadlo, v němž zas hledáme svou sobectvím impregnovanou tvář.

Jan Suk: „Nové knihy“, *Portál české literatury*,
online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/1996-olej-do-ohne> / [přístup 25. 2. 2013]

Vzdor své originalitě jsou postavy povídek spíš figurami, jež autor rozpohybovává ve hře idejí. Ta je výstižně a hutně podaná, v lecčem složitá a přitažlivě provokativní, ale zároveň nutně i jednostranná, zbavující dění povídek zážitku komplexnosti, nejednoznačnosti, plnokrevnosti člověka a jeho osudu. Martínkova důkladná líčení vnitřních pochodů či myšlenkových schémat nás vtáhnou do hry, i když zároveň víme, že „v životě“ by se věci zajisté měly jinak. Když Harold z úvodního *Nemilostného příběhu*, připraven na letišti s konečnou platností opustit přístav i svůj dosavadní osud, sebou „náhle trhne“ a prsty mu „zmrazí“ závěrečné prozření, čtenář jen zakroučí hlavou: „skutečný“ Harold by přece musel to podstatné zakusit už dávno, pozvolna a do hloubky, spolu s lecčím dalším, o čem povídka mlčí, i když by to k Haroldovu příběhu bytostně patřilo. Přitom nejde o nedostatečnou podrobnost pohledu; *Nemilostný příběh* je svým způsobem psychologická tour de force. Haroldova figura je však manifestací psychologického konstruktů. Martínek ve svých povídkách neuplatňuje vhled prostřednictvím *evokace* nálady, situace či psychického hnutí, zámlky nebo výmluvného detailu; jeho je racionální analýza, esejistické rozvádění idejí, disputace až traktátovitá.

Jan Štolba: „Povídky z přístavu“, *A2* 2007, č. 32, s. 6.

Kdo o sobě ví, že je čtenářem lačnicím hlavně po příběhu, pak nechť na Martínkovu poslední knihu zapomene. Ne že by se žádného příběhu nedočkal a utonul v záplavě autoreflexe aktu tvorby, kdepak, mohlo by se mu nicméně přihodit, že by se k příběhu, jak se říká, neprokousal. Na cestě k hltání dějových zvrátů totiž překáží kadluby „pocitivě“ vypracovaných charakteristik. Postava tu není, snad až na několik nepodstatných výjimek, schématem, podle něhož bychom ji mohli bryskně kategorizovat, ale skrývá se pod nánosem vlastností, úchylek nebo představ dosazených z vnějšku.

Jakub Vaníček: „Rozpítvat monstrum člověka“, *Literární noviny* 2007, č. 38, s. 10.

Slovo autora

V této novele [sc. *Bezvětrí*] jde o kapitána, který je nucen řešit střet dvou přátel. Jeden se snaží vnutit druhému svou představu štěstí a druhý je nucen se bránit. Zde nemají moje osobní postoje co pohledávat. Kdybych se však měl rozhodovat mezi hodnotami Ježíše a jeho vrstevníka Seneky, rozhodně se nepřikloním na stranu toho, kdo posílá na věčnost do pekel, nastavuje tvář nepříteli a citově vydírá svým „*kdo mne nade vše nemiluje, ten mne nemiluje*“. Povinnost věřit v jednoho boha mi také nepřipadá jako solidní předpoklad snášenlivosti. [...] Dodnes

jsem například nezjistil, jaké podmínky musí člověk splnit, aby se mohl nazývat křesťanem. Dodržování desatera nebo chození do kostela to jistě není, protože to by jich moc nezbylo. Podle mého ateistického názoru jediná věc, jež spojuje katolíky, všechny odrůdy protestantů, pravoslavné a ostatní odnože tohoto učení, je víra v zmrtvýchvstání a nanebevstoupení, tedy v dogmata. A před tvrzeními, jež neodpovídají žádné mé zkušenosti, a navíc je o nich zakázáno pochybovat, se mám na pozoru.

„Nenamlouvejme si, že se něco zlepší“ (rozhovor vedl Ondřej Horák),
Lidové noviny 26. 4. 2007, s. 5.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2007, č. 9; J. Suk, *Portál české literatury*, online: <http://www.czechlit.cz/noveknihy/1996-olej-do-ohne/> [přístup 25. 2. 2013]; O. Horák, *Lidové noviny* 2007, č. 105; J. Chuchma, *Mlada fronta Dnes* 15. 6. 2007; V. Karfík, *Respekt* 2007, č. 21; J. Štolba, *A2* 2007, č. 37; I. Taranenková, *Tvar* 2008, č. 16; P. Turek, *Reflex* 2007, č. 20; M. Vajchr, *Revolver Revue* 2007, č. 68; J. Vaníček, *Literární noviny* 2007, č. 38; P. Fischer, *Hospodářské noviny* 2008, č. 62.

Roman Kanda

JAN NOVÁK: DĚDA

(2007)



Česko-americký spisovatel Jan Novák (* 1953) se na tematické rovině svých děl nechává inspirovat jednak vlastní životní empirií a pozorováním (dětský prožitek padesátých a šedesátých let v socialistickém Československu, emigrace s rodiči v roce 1969, zkušenost života české emigrantské komunity v Chicagu, opětovné návraty do Čech po roce 1989), jednak výraznými lidskými příběhy, které v sobě odrážejí meandry českých dějin dvacátého století.

Žánrově pak je Novákova produkce vždy znovu přitahována hranicí mezi fikcí a faktografickým, respektive autobiografickým psaním. Krom česky psané povídkové prvotiny *Striptease Chicago* (1983) píše Novák výhradně v angličtině, překlady svých děl do mateřštiny však – s výjimkou překladu Jaroslava Kořána – pečlivě rediguje.

Román *Děda* představuje v celku autorova díla dvojí návrat. Jednak je návratem k anglickému rukopisu nazvanému *Grandpa*, jehož americké vydání se již před dvěma dekádami let nezdařilo, jednak je návratem k fikčně reprezentované historii spisovatelovy rodiny: k ní patří především román *Miliónový jeep* z roku 1992 (inspirováný životem Novákova otce) a dále – pouze anglicky vydaný – román *The Grand Life* (New York 1987), v němž autor zúročil svou vlastní zkušenost zaměstnance americké počítačové společnosti. Protagonistou románu *Děda* je „*děda betonové srdce*“, postava založená na spisovatelově zkušenosti s dědečkem z matčiny strany; podstatná je zároveň i dětská perspektiva využitá v partu vypravěče, již se Novák v jistém smyslu „vypisuje“ ze svého raného dětství. Podobně jako román *Zatím dobrý* (2004) nebo kniha rozhovorů *Za vodou* (2009) je i román *Děda* spisovatelovým holdem vzdaným chlapství: vnitřní pevnosti a odvaze, které nelze podemlít ústrky ani obalamutit všeobecně rozšířeným jednáním a míněním.

Novákův román (sestavující z dvaapadesáti krátkých kapitol) je vnitřně členitou kompozicí kratších epizod i souvislejších příběhů spjatých s osudy vypravěčovy rodiny a především jejího patriarchy, dědy. Cílem románové mozaiky přitom není vypovídat pouze o údělech jednotlivců a jejich vnitřním času, tedy o „malých dějinách“; celá skladba usiluje podat svědectví o zásahu „velkých dějin“ do jednotlivého lidského života, o jeho interakci s nimi i o vlivu, který „velké dějiny“ mohou mít na podoby vztahů v lidské komunitě. Prostorem, v němž se tyto střety odehrávají, je

polabská vesnice, kde stojí statek vypravěčova dědy (a zčásti pak i město M., kam se v dospělosti odstěhovala vypravěčova maminka a kde vypravěč sám vyrůstá). Jakkoli celek vyprávěného času vytváří velmi široký oblouk, překlenující de facto všechny režimy dvacátého století a vztažený až k současnosti, zvláštní pozornost je ve vyprávění věnována druhé půli padesátých let jako době, kdy byl již zcela zřetelný společenský i hospodářský marasmus socialistického systému. V tomto období se také nejpodstatněji protínají obě konstrukční osy románu: příběh vypravěče, který se jako malý chlapec rozhodne radikálně pomstít ponižování svého dědy, „kulaka“, a příběh dědy, který uprostřed stupňujících se nespravedlností dospěje k takové vnitřní svobodě, že nereaguje v duchu pomsty, ale dokáže ze svírajícího kruhu ústrků vykročit se zmoudřelým a zároveň trochu furiantským humorem.

V těch částech vyprávění, kde vypravěč vystupuje jako aktivní postava v ději, tedy jako chlapec předškolního věku, je zprvu z dětské perspektivy odhalována hrozná nespravedlnost společenského uspořádání socialistické vesnice (vypravěčova dědu, bývalého majitele statku a velmi spravedlivého zaměstnavatele, spráská na veřejnosti bičem jeho bývalý kočí, komunista Jozef); současně ve vypravěči narůstá vědomí, že „*děda betonové srdce*“ nebude mít pro svého dychtivého vnuka nikdy připravené „*koleno k pohoupání*“. Ve snaze dědu na sebe upozornit a zároveň jej i pomstít se malý chlapec rozhodne poštvat na Jozefa vyplašené stádo jalovic. Ten přežije, ale dohra celé situace (děda se musí ponížít před novými vládci vesnice, kteří by ho mohli poslat do vězení) dá dětskému vypravěči ještě hlouběji zahlédnout podoby vztahů mezi novými komunistickými pány vesnice a jejich bezmocnými poddanými.

Souběžně s touto epizodou se pak odvíjejí nebo jsou v retrospektivách představovány klíčové děje dědova života, mladická sebevražda jeho bratra účetního, budování vyženěného statku za první republiky, léta protektorátu a šťastné vyvážnutí z hospodářské kontroly, kterou na udání kohosi z vesnice provedlo gestapo, změna poměrů ve vesnici po komunistickém převratu, city nabitý coming out dědova bratra bankéře a další. Mimořádně vypovídající jsou pak epizody s koňmi, symbolickým atributem dědova života: při osvobození Rudou armádou odvádí dědovi ty nejkrásnější koně sovětský voják a dá mu tak zakusit skutečnou podobu bratrství, jež tato armáda přináší; později děda nedobrovolně odevzdá své milované koně družstvu, protože definitivně zjišťuje, že vzdorovat kolektivizačnímu tlaku je de facto nemožné; následně je nucen přihlížet tomu, jak jeho opečovávané hospodářství pustne a jak mu bývalý kočí přímo před očima stáj i koně záměrně zanedbává a poškozuje. Maštali plné koní, již už sice nejsou jeho, ale pro které vždycky zůstane pánem, tomuto nejvnitřnějšímu jádru svého statku, zůstává děda až umanutě věrný. Ačkoli není v družstvu ke „svým“ koním přidělen, tráví u nich – poté, co si odbude povinnou několikahodinovou práci jinde – jaksí na zapřenou veškerá odpoledne a večery. Když Jozef ve finále naschvál zařídí, aby byla dědova nejmilejší kobylna utracena na

městských jatkách, pokusí se děda nejprve o zoufalé gesto a chce koně od družstva odkoupit. Nakonec však sám během celonoční pěší pouti odvede kobyly určenou „k popravě“ až na městská jatka, kam měla být odvečena, a díky tomuto aktu vykonanému již doslova z posledních sil je sám také připraven zemřít.

Sled krátkých kapitol a často využívaná technika filmového stříhu umožňují představit dědovo vyrovnávání se životem za socialismu i vnukovu mstitelskou epizodu v kontextu dalších, vložených příběhů. Zapojení těchto dějů přitom funguje nejen jako prostředek umocňující napětí spojené s postupným odhalováním dějů, ale zároveň i jako nástroj zdůraznění pointy, která je v dědově i vnukově příběhu skryta. „Vložené“ příběhy představují osudy významných vesnických i městských postav a jednotlivých členů rodiny (zejména vypravěčových strýců, kteří v románovém světě krom obou vypravěčových dědečků fungují také jako lidské a mužské vzory). Příběhy těchto postav jsou – podobně jako historie vnukova a dědova – prezentovány v různě se měnícím tempu vyprávění. Místy se čas vyprávění významně zpomaluje a román dospívá k poloze téměř lyrické (minuty před sebevraždou dědova bratra účetního; ranní probouzení v babiččině světnici atd.), jinde se naopak prostřednictvím stručné a časově zhuštěné prezentace událostí děj posouvá kupředu mimořádnou rychlostí (vyprávění o strýci, který se za celý život nedočkal přípojky na telefon, neboť se odmítl zapojit do systému úplatků). Rychlý posun času bývá přitom spojen s výraznými, někdy ovšem i poněkud zjednodušujícími pointami (ironicky komentované historky o neúspěších místního zemědělského družstva a jeho neschopného vedení).

Technika „filmového stříhu“ je pak užita nejen v představování děje; je uplatňována také ve vztahu k vypravěčskému hlasu, respektive k podobám, které na sebe tento hlas bere. Románový vypravěč je sice jen „jediný“, fikčně ztotožněný se spisovatelovým já, ve vyprávění však na sebe bere tři různorodé podoby. V první z nich je dospělým mužem žijícím v současnosti a nahlížejícím vyprávěné události z perspektivy dneška. V další je malým chlapcem, dorůstajícím v padesátých a šedesátých letech minulého století a prožívajícím vyprávěné události „přímo“ jako jejich účastník či dětský pozorovatel. V poslední rovině je povýšen téměř na rovinu vypravěče objektivního či „vševědoucího“; na této rovině jsou vyprávěny všechny dávné či prostorově vzdálené příběhy rodinných členů i dalších postav, s nimiž by vypravěč jako postava v ději mohl být obeznámen pouze z cizího či rodinného podání (ani jedno však ve vyprávění není tematizováno, namísto toho je navozen dojem, že vypravěč ze své pozice až k těmto událostem „dohlíží“).

Podobně jako se vyprávění suverénně pohybuje mezi různými časovými rovinami a využívá poměrně volně rejstřík různých podob vypravěčského hlasu, zapojuje také dynamiku plynulého pohybu mezi dvěma protikladnými prostory, polabskou vesnicí a městem M. Proměny mezilidských vztahů a osudů v těchto dvou místech přitom ilustrují úpadek české socialistické společnosti.

Způsob, jakým je v románu na dobovou společnost nazíráno, je výrazným pan-
dánem k její prezentaci v románech socialistického realismu, respektive v romá-
nech odvozených z oficiální linie stranických instrukcí. Podobně jako na pozadí
těchto děl fungovalo určité předem dané schéma, je skutečně i v Novákově románu
pozorovatelná určitá míra – opačně založené – schematičnosti: sedláci ve vesnici
jsou pracovití, inteligentní a humánní lidé, skupina komunistů, která se po pře-
vratu ujímá vedení vesnice a družstva, je souborem vesnických pijáků, závistivců
a lemplů, kteří jsou ochotni kompenzovat svou závist a pocity méněcennosti udá-
ními, převlékáním kabátu i každodenním nesmyslným ponižováním ostatních. To
platí jak o postavě hloupého a nedůsledného předsedy Sněžtesimě, tak o dalších
postavách, mezi nimiž v první řadě figuruje postava již zmiňovaného kočího Jozefa,
který se po komunistickém převratu probojuje mezi klíčové muže vsi, vezme si „na
starost“ koně svého bývalého zaměstnavatele a pak si zvláštním způsobem libuje
v jeho ponižování.

Zatímco postavy vesničanů zastupují alespoň zčásti podoby určitého řádu spja-
tého s přírodou, hospodářstvím, vírou a rodinou a jsou schopny tyto hodnoty brá-
nit i tváří v tvář nejrůznějším druhům tlaku, ve městě převládají postavy vytvářející
spíše jen jakési smutné panoptikum. Herci z městského divadla dokážou odehrát
Shakespearova Hamleta za dvě hodiny, aby stihli noční rychlík domů, anachronic-
ký pár předválečných krasobruslařů chodí na zimní stadion každodenně odbruslit
svou dávnou sestavu v černém obleku a růžovobílých šatečkách, v hospodě U Kozla
točí pivo její bývalý majitel, zasmušilý Profesor, který o novém socialistickém zřízení
lakonicky konstatuje, že „*čím víc je to jiný, tím víc je to pořád stejný*“ (94).

K městu M. pak náležejí nicméně také některé postavy vypravěčových příbuzných,
které se tomuto panoptiku vymykají, jednak vypravěčův otec, který se svému synovi
snaží předat schopnost vnitřního odstupu od veřejného tlaku; dále pak vypravěčův
jednonohý strýc – komik s vážnou tváří, muž, který zůstane až do smrti neschopen
klíčování a podlézání. Vypravěčovu otci a strýci-komikovi či nahrávači jsou vnitř-
ně příbuzné také postavy dalších „nepřizpůsobivých“ mužů tohoto rodu: vypravě-
čův milovaný dědeček z otcovy strany, který prošel peklem koncentračního tábora
a který se vnukovi snaží předat bytostný odpor k fašismu, především však dědův
prvorozený syn a posléze tajně vysvěcený katolický kněz, označovaný v románu
jako strýc-pýcha rodiny.

Rámeček díla dosahuje až k současnosti, kdy těla většiny hlavních postav už dávno
odpočívají pod „*šeříky čtvercového hřbitova v žitných polích u malé vesnice v Polabí*“
a kdy je „*svět postavený na myšlence všeobecného bratrství, kterou realita stáhla do
křeče*“, tedy svět komunistického režimu „*už téměř nepochopitelný*“ (6). Právě romá-
nová současnost v sobě tedy skrývá poměrně nadějeplný odkaz o zrušení napětí,
které provázelo život vypravěčova dědy, a v jistém smyslu i poselství o nepomíjivosti
hodnot, které tato postava zosobňovala.

V kontextu české literatury je Novákův román dílem vřazujícím se do několika různorodých linií. Jako první z nich je možné uvést linii próz zachycujících formativní prvky vztahů mezi vnoučetem a prarodičem. Typickými rysy těchto vyprávění jsou silný sklon k idylismu, autobiografická inspirace a také spojení s českým venkovem. V tomto ohledu může Novákův *Děda* odvozovat svou podobu už od první takto laděné prózy, *Babičky* (1856) Boženy Němcové; dále je spjat například s Hrubínovou prózou *U stolu* (1958), v níž je dědeček také vnukovým hrdinou a zároveň i reálným venkovánem.

Druhou významnou linií je linie oslavující české selství jako prostor řádu spjatého s přírodou a rodinnými a sousedskými vazbami. Vnitřně příbuzný je takto Novákův román především s románem *Jan Cimbura* (1908) Jindřicha Šimona Baara. Bytostný hospodář a koňák v *Dědovi* reprezentuje podobně jako Cimbura jeden z mála „přirozených typů“ českého hrdiny.

Dalším podstatným kontextem, k němuž je Novákovo dílo vztaženo, je tvorba tematizující období kolektivizace a vztahy na české vesnici v padesátých letech. Takto je *Děda* pandánem k románům socialistického realismu situovaným do vesnického prostředí, jako byly v padesátých letech romány *Dvě jara* (1952) Bohumila Říhy či *Horké dny* (1953) Pavla Bojara. Polemika, kterou *Děda* s těmito díly vede, je založena nejen v opačném rozvrhu postav a v protikladném zpracování konkrétních historických narážek, ale i v rovině symbolů a emblémů spojených s venkovem a hospodařením (koně, sklizeň, nový traktor).

Kritickým pohledem na podobu českého venkova v tomto období i pokusem uchopit znovu uplynulý čas se *Děda* naopak blíží deziluzivním románům z druhé poloviny šedesátých let (Hrubínova *Zlatá reneta*, 1964, či *Smuteční slavnost* Evy Kantůrkové, 1967) a próze sedmdesátých let vznikající mimo oficiální prostor (*Vyhnanství* Mojmíra Klánského, samizdat 1974).

Tematika podob české společnosti za socialismu prezentovaná z dětského pohledu sblížuje pak Novákův román také s linií próz, která započala *Báječnými léty pod psa* (1992) Michala Viewegha a byla dále rozvíjena v rané tvorbě Petra Šabacha a Ireny Douskové i v dílech dalších současných autorů. Zatímco uvedené prózy směřují povětšinou ke smířlivému či komediálnímu podání, Novákův *Děda* přes významnou roli humoru a historického nadhledu vyslovuje jednoznačnou kritiku minulé doby.

Ukázka

Mé vzpomínky na dědu jsou řídké, nasvícené jako holandské malby ze sedmnáctého století a stejně jako ty malby se často odehrávají v sednici. V pozlaceném rámu visí okno minulosti, kde se celá rodina právě sešla ke svátečnímu obědu. Děda sedí v čele masivního stolu, v kamnech příjemně praská, do místnosti proudí slunce a všichni se usmívají. Podlaha je vydrhnutá a chlapi na sobě mají vyžehlené bílé košile. Sedí kolem dubového stolu, kouří a pijí svá první piva. Kolem nich běhají děti a prostírají na stůl. Ženské mají přes květované šaty uvázané

naškrobené zástěry. Ještě se neodtrhly od plotny a naposledy podlévají dozlatova upečenou husu, krájejí nadrobno petrželku do polévky s játrovými knedlíčky anebo míchají v kastrolích vařené zelí a zelí nakyselo. Babička krájí bílou nití knedlíky velikosti ragbyového míče, na které padla spousta vajec a které vypouští obláčky páry do vzduchu prosáklého bohatými vůněmi. Knedlíky jsou cítit vodově, zelí je navinulé pachem organického rozkladu, kmín vydává ostrou štiplavou vůni a husa prskavou vůni pečeného masa, ze které se sbíhají na jazyk sliny, a všichni mají sváteční náladu. Teď se tradičně čeká, až babička dědovi naservíruje kouřící talíř polévky. Ta polévka se na talíři ještě téměř vaří, ale děda ji tak má nejraději a klidně ji srká ze lžice. Já dostanu svůj talíř a čekám, až mi polévka vystydne. Je mi jasné, že to bude chvíli trvat, a abych si to ověřil, strčím do ní prst. „Jau!“ Pálí to jako đas.

(75–76)

Vydání díla

Děda, Bookman, Praha 2007.

Ceny

Cena Josefa Škvoreckého, 2007.

Reflexe

Zatímco bratři Mašinové jsou pro mnohého stále příliš kontroverzními, vzdorující sedlák osudově spjatý s „rodnou hroudou“ se zdá vyhovovat lépe, a to i pro společnost, která je zvyklá prezentovat se jako národ Švejků. Motiv poražených, kteří jsou vlastně vítězi, a jejich hodnot, potvrzených „správným“ protikomunistickým postojem, je pak morálním poselstvím těchto próz [romány *Zatím dobrý* a *Děda*].

Alena Fialová: „Zn. Hledá se hrdina“, *Tvar* 2007, č. 18, s. 20.

Novák setrvává víceméně ve fabulačním potenciálu své látky. Nepovyšuje se nad ni. Kdyby zůstával více, byl by z toho asi soubor scén a střípkovitých portrétů jednotlivých příslušníků rodu. Kdyby zůstával méně, přibylo by zřejmě na zápletkách a dílčí příběhy by se slily do jednoho příběhu celistvého. [...] Přesto (nebo právě proto) má tento román čím zaujmout; [...] ve svém celku je řemeslně spolehlivý. Jde o román, který nám dává vhled do doby, aniž se zpronevňuje romanopiscovu vyprávěčskému poslání.

Jiří Trávniček: „Tehle příběh se stal a je o lidech, kteří opravdu žili“, *Host* 2007, č. 8, s. 46.

Prózou potvrzující literární vývoj směrem k prostému vyprávění příběhu bez nutnosti tematizace a ozvláštňování samotného aktu vyprávění je román Jana Nováka *Děda* [...]. Potenciál rodové kroniky odrážet prostřednictvím rodinných příběhů chod dějin zůstává zachován, [...] [je] produktem zrcadlení obecných jevů v individuálním příběhu.

Iveta Mindeková: „Téma rodu a hledání kořenů v současné české próze“, in: Fedrová, S. (ed.): *Obraz dějin v české a slovenské literatuře*, Praha 2009, s. 134.

Slovo autora

Zajímají mě silné příběhy, a ty jsou většinou tam, kde dějiny trochu skřípnou lidi. Aspoň na našich geografických souřadnicích. A tak se k nim vracím – padesátá léta, válka a podobně.

„Čekám na film o Mašínech“ (rozhovor vedli Josef Švéda a Marie Pásková),

Dobrá adresa, online: www.dobraadresa.cz/2007/DA04_07.pdf

[přístup 15. 7. 2012].

Bibliografie ohlasů

STUDIE: I. Mindeková, in: Fedrová, S. (ed.): *Obráz dějin v české a slovenské literatuře*, Praha 2009, s. 122–137, online: <http://www.ucl.cas.cz/slk/index.php?expand=/2008/sbornik> [přístup 10. 9. 2012].

RECENZE: T. Brdečková, *Respekt* 2007, č. 8; J. Trávníček, *Host* 2007, č. 8; A. Fialová, *Tvar* 2007, č. 18.

Klára Kudlová

PETRA SOUKUPOVÁ: K MOŘI

(2007)



Próza Petry Soukupové (* 1982) *K moři* je autorčiným debutem. Již zde se však Soukupová představila jako vyzrálá autorka se svěbytným lapidárním a nesentimentálním stylem. Otevřela zde klíčové téma své dosavadní tvorby – obtíže komunikace, tíži mezilidských vztahů v mikrosvětě rodiny a vnímání světa z perspektivy dítěte. K tomu, aby rozkryla zpřetřhanou síť těchto subtilních vazeb, však nepotřebuje vyhocenou dramatickou situaci, intimitu svých postav nezaujatě poodhaluje v jejich rutinní každodennosti. Prakticky paralelně s prózou *K moři* vznikl stejnojmenný scénář, ve kterém autorka rozpracovala titulní situaci knihy.

Filmový scénář Soukupová napsala také podle povídky *Na krátko* ze souboru *Zmizet* (2009), druhé knihy, v níž děti hledají svou identitu a své místo v rodině. Ve dvou povídkách se děti stávají vypravěči příběhu, ve třetí pak dospělá žena vzpomíná na své dětství. Další próza *Marta v roce vetřelce* (2011) je stylizovaná jako deník dívky na prahu dospělosti.

Próza *K moři* je specifickým a netradičním typem rodinné ságy. Je komponována do tří částí. První, nazvaná *Petrovy dvě ženy*, je prologem, v němž objektivizující vypravěč modeluje postavy a nastiňuje jejich osobní historii. Druhá část, nesoucí stejné jméno jako celá próza, je pak vlastním záznamem triviální dovolené v netrioviální sestavě otce a jeho čtyř dcer ze dvou manželství. Poslední, třetí část – *Zbytky životů* – je epilogem, v němž jsou příběhy jednotlivých postav v kapitolách označených jejich jmény dovedeny až k další generaci.

První část knihy je dramatickou expozicí, jež připravuje půdu pro rozehrání rodinného dramatu v plné síle. Hlavní střední část, sledující cestu otce a jeho čtyř dcer k moři, je jakýmsi zpomalením, soustředěním se na plynoucí čas společně prožívaných chvil. Stejně jako doma, i na dovolené demonstrují rodinné míjení běžné každodenní nešvary a nedorozumění běžného dne. Očekávaný dějový zlom ovšem ani během exponovaných několika dní nepříjde. Dramatický potenciál autorka opět tlumí nezúčastněným, strohým a věcným stylem, změnou vypravěčské perspektivy i zcizovacími efekty (poznámkami v závorkách apod.). Během prázdninových dní postavy odhalují spíše své horší já. Nemožnost ho překročit vede k tomu, že se postavy navzájem zraňují a každá prožívá svá vlastní traumata.

Příběh vygraduje, když nejmladší z dcer Johana vmete do tváře své starší sestře Adéle: „Viš, proč tě taťka nemá rád? [...] *Jsi adaptovaná.*“ (133) Adéla pak zažívá osobní tichou existenciální krizi, kterou vyřeší až po návratu rozhovorem se svou (adoptivní) matkou Klárou. Ostatní postavy o tom, co Adéla prožívá, nic netuší, i Johana postupně zapomenou, že své sestře cíleně ublížila. Konflikt je tak ztlumen a přenesen opět do vnitřního světa jedné z postav. Výraznější vyústění pak má osud další ze sester Jíty, která se po návratu domů a následné ztrátě psa, jenž jí nahrazoval rozrušené rodinné zázemí, zhroutí a její deprese se projeví naplno.

Cesta k moři se tak nestává příležitostí k navázání zpřetrhaných vazeb. Autorka dává svým postavám se žhnoucím sluncem nad hlavou a nohama na rozpáleném písku procítit v prázdninovém bezčasí jejich vzájemnou odcizenost, neschopnost si navzájem naslouchat i porozumět sobě samým. Ač Soukupová volí pro titul své prózy motiv cesty, změny prostoru jsou vůči proměnám sociálních vazeb irelevantní. Očekávání, která si do této cesty projektovaly jednotlivé postavy, se nenaplnují. Pro některé z nich se ovšem stala katarzí na cestě k sobě samé: „*Je podzim a ta trocha opálení, které u moře získali, už vybledla. Je to pryč. Výlet k moři definitivně skončil. Bára při pomýšlení na něj bude našťvaná tak akorát na sebe, že si to kazila hloupým myšlením na někoho, kdo za to nestál. Jíta to bude mít navždycky spojené se ztrátou Kaštana. Adéla s tím, jak se dozvěděla o své cizotě. Johanka si to pamatovat nebude, protože byla moc malá. Z tohoto věku si pamatuje jenom něco zvláštního, a nic takového se u moře nestalo. Ani nehoda s lehátkem.*“ (164)

Význam cesty je dovršen v posledním oddíle *Zbytky životů*, v nichž vševědoucí vypravěč stručně dopoví osudy svých postav. První manželka Magda, její dcera Barbora i adoptivní dcera z druhého Petrova manželství Adéla pokračují v rodinném životě a jejich osudy se prolínají na společně zařízené chalupě. Ti, kteří se ve svých budoucích životech vydávají na cestu, však končí tragicky. Ať už je to otec Petr, který zahyne při automobilové nehodě, druhá dcera Jíta, která při hledání sebe samotné odejde do Finska, ale trvalé rodinné štěstí tam nenajde, nebo krásná, ale morálně zkažená nejmladší Johana, která na cestě za modelingovou slávou přes Paříž až do Ameriky klesne až na dno.

Naznačený příběh systematicky rozkrývá nezúčastněný depersonifikovaný vypravěč. Využívá k tomu strohých, krátkých vět v přítomném, případně budoucím čase. V přímé řeči pak nechává promlouvat jednotlivé postavy. Vyprávění je roztrženo do krátkých, výstižně pojmenovaných kapitol, které jsou pak rozčleněny do stručných, uzavřených a graficky oddělených oddílů či odstavců. Děj se odvíjí synchronně, vypravěč ovšem pracuje s rychlými střihy a změnou perspektivy jednotlivých postav.

Vševědoucí vypravěč zcela pomíjí historické reálie a děj sleduje v amorfním bezčasí: reálný čas příběhu lze jen odušit z nepatrných indicií, jež rozrušují univerzálitu děje zasazeného mimo čas. *Cesta k moři* se však s největší pravděpodobností odehrává v přítomnosti. Určitým vodítkem může být sledování věku dívek a časová

určení směřující do budoucnosti, týkající se ovšem nepříliš podstatných detailů („*bude je nosit sedm let, a možná by je nosila ještě dál, ale pak už nebude proč*“, 20), které bezčasí rodinného života jako jediné signály pomáhají rytmizovat.

Zdůraznění gnómičnosti rodinného dění vedlo k tomu, že ani historický zlom přelomu osmdesátých a devadesátých let se do osobní historie postav prakticky nepromítl – velkou historii vypravěč pomíjí zcela. I v tomto směru je zdání bezčasí narušeno alespoň jednou, zcela marginální poznámkou („*i když samozřejmě nejdřív to šlo ztuha, moc toho v obchodech nebylo, ale po revoluci to šlo hrozně nahoru*“, 76–77). Podobná časová určení však mohou být i znejištěujícími signály, jež vztažení děje k určitému konkrétnímu bodu spíše zpochybňují

Důvodem může být také prostá netečnost k reáliím jako k nepodstatným detailům, jež příběh pouze doplňují, které ale pro rodinné události nejsou zásadní. Jasně určený proto nemusí být ani prostor prózy: podstatný je spíše přesun z periferie do centra (vysnívaná metropole v očích obou Petrových manželek je zprvu ztotožňována s prestižními adresami, realita je ale jiná a postavy se musí vyrovnat s kompromisy, jakými je život na sídlišti). Stejně tak není podstatné ani konkrétní prostorové určení vlastní cesty k moři, jako spíše překročení hranic domácího teritoria do prostoru, v němž jsou jednotlivé postavy nuceny ke vzájemné konfrontaci.

Potlačení časových a prostorových reálií tak Soukupová soustřeďuje pozornost na samotné postavy. Změna vypravěčské perspektivy odhaluje vnitřní prožívání určitého děje či okamžiku každou zúčastněnou (i periferní) postavou: „*Jde to. Sice Petrova matka Magdu nemá nijak zvlášť ráda, ale Magdě je to fuk, prožívá teď euforii z velkého města i z prvních peněz a stejně v bytě moc není, práce a pak vinárny a kina [...]*“ – „*Kateřina je stará, nemocná, bolí ji klouby na nohách a chodí se jí mizerně, nenávidí Magdu, že je mladá a hezká a že jí sebrala syna [...]*“ – „*Petr nechce od matky, protože tím by se hrozně připoutal k Magdě o on si poslední dobou není jistý tím, že chce [...]*.“ (15)

Charakteristiky postav jsou jednoduché a přímé, zcela oproštěné od metafor i dalších figur. Motivaci postav vypravěč pojmenovává věcně, neemotivně, až s jistou krutostí: postavy jdou za svým cílem bez ohledu na zájmy ostatních a vhod přichází i smrt bližního, jenž uvolní prostor pro jejich plány: „*Kdyby ani ne půl roku na to, co začne nová etapa bydlení Petra a Magdy spolu, Kateřina nezemřela, ještě by Magdě pořádně znepríjemnila život. Ale umře. Právě akorát, dá-li se to o smrti říct.*“ (15)

Ač v pokrevním poutu, jsou si tyto postavy v mnohém vzdálené a těžko navazují plnohodnotné citové vazby. Hlavní mužskou postavou je otec Petr, který „*prostě bere, co se mu nabízí*“ (11), a svou roli manžela i otce – ač se alespoň na cestě k moři opravdu snaží – vykonává spíše formálně a roboticky, netečný k prožívání svých blízkých. Obě jeho ženy jsou si typově blízké, obě mají podobné motivace pro život s Petrem (život v metropoli, nikoli velké romantické gesto osudové lásky), Klára však k sobě dokáže Petra připoutat.

Čtyři dcery pak reprezentují každá jiný typ: nejstarší Bára je vyrovnaným sangvínem, během rodinné dovolené je jí už třiadvacet a zmítá se v nenaplněném vztahu s R. (jedinou postavou postrádající jméno), který jí uniká podobně jako její otec. Její mladší sestra Jíťa je introvertní křehkou dívkou, jejíž úzkostné stavy jasně souvisí s odchodem otce od rodiny. Cesta k moři ji zastihuje v citlivém věku šestnácti let, kdy se teprve rozhlíží po prvních láskách. Adoptovaná Adéla se zmítá v pubertálních komplexech, její cílevědomost kontrastuje s určitou pohodlností a požitkářstvím. Usiluje o lásku svých rodičů tak, že se snaží jim vyhovět, naplnit jejich představy i pomoci s každodenními povinnostmi. Nejmladší Jojo (Johana) je pak dítětem šťestěny. Je krásná, je si toho vědoma a umí toho využít – a její ne právě čisté strategie jsou milujícími rodiči předem omluveny.

Všechny dcery bojují především o lásku svého otce, který se jim po celý život ztrácí, ať už žije s nimi, nebo jejich rodinu opustil. Báře sebrala pozici „princezny“ nejmladší Johana, která jediná o lásku bojovat nemusí a ani vlastně nechce. Petrův vztah k ostatním dvěma dcerám (ač ze svého pohledu miluje všechny stejně) pak narušují právě jejich základní povahové rysy a vlastnosti: „*S Adélou si taktéž hraje, taktéž ji miluje. Ale trochu mu vadí ta její letargie. Stejně jako mu vadil Jítin smutek. A taky už je těžká, tlustoučká.*“ (52) Petr svou lásku k dcerám není schopen vyslovit, prožívá ji až zpětně a o samotě – při pohledu na společnou fotografii všech jeho čtyř dcer, jediné věci, která zbyla ze společné dovolené: „*Petr se na ni někdy podívá a cítí největší lásku, jaké je schopen. O tom se ale ani jedna nikdy nedozví.*“ (164)

Stručné charakteristiky vyslovované depersonifikovaným vševědoucím vypravěčem, oproštěným od jakékoli shovívavosti, ukazují postavy jako egoisty, jednající vždy ve svém vlastním zájmu. Postavy nejsou schopny překročit hranici vlastního já a jsou tak netečné k postavám ostatním, k nimž jsou připoutány nejužšími, a přesto často formálními rodinnými pouty. Neschopnost plnohodnotné komunikace, která je jedním z hlavních motivů próz Soukupové, je demonstrována právě ztrátou empatie jednotlivých postav a jejich soustředěním na sebe sama a svou interpretaci prožívaného děje. K tomuto účinku přispívají již zmiňované postupy jako ostrý stříh, změna perspektivy vypravěče a jako kontrapunkt projekce budoucnosti, jež právě prožívaný příběh postaví do jiného, často groteskního světla. Do kontrastu tak vypravěč staví prožívanou realitu a budoucnost, kterou si jednotlivé postavy vysnávají.

V perspektivě budoucnosti proto vypravěč sleduje také hypotetickou linii příběhů, děje, které by se mohly stát, ale nestaly („*Ale kdyby to Magda tak nevyhrotila a Petr by ještě v noci neodešel ke Kláře, asi by do konce týdne ultimátum uplynulo a Petr by s Magdou zůstal*“, 40). Svůj prostor tak získávají i postavy marginální, jež měly šanci odvést děj jinam, ale také postavy, které do děje vůbec vstoupit nemohly: „*Nenarozený chlapec by se jmenoval Jakub, byl by poměrně dobrým sportovcem a ještě lepším automechanikem. V životě by byl šťastný, protože by o věcech moc nepřemýšlel, měl by spoustu holek a tři děti. Rodičům by prostě dělal samou radost. Kdyby se narodil,*

Petr by ještě nějaký čas zůstal v Brně, a pak by se za ním přistěhovala i Magda s dětmi a Petr by nikdy nepoznal Kláru a nikdy by od Magdy neodešel. Jen by ji celý život podváděl.“ (28–29) Jako základní prvek, jenž určuje životy hrdinů, je tak představen motiv náhody, v příběhu vedoucí k zásadním dějovým zvrátům: dílem náhody dojde k rozvodu prvního manželství Petra a Magdy, dílem náhody (automobilová havárie) získá Petr s Klárou svou první dceru Adélu a dílem náhody (Klášina hospitalizace) se ocitnou všechny hlavní postavy na společné dovolené.

Z kontextu současné české prózy se novela *K moři* vymyká zejména kondenzovaným věcným stylem a jazykem. Prvním možným žánrovým klíčem, podle něhož lze Soukupové prózu *K moři* zařadit do literární tradice, je žánr románu pro dívky, sledující hrdinky v citlivém věku na prahu dospělosti. Druhým možným zařazením prózy sledující osudy tří generací je tradiční žánr rodinné ságy. Titulem i třídílnou kompozicí pak *K moři* poukazuje i k próze *K majáku* (1927) Virginie Woolfové, byť autorka přímou souvislost odmítá. Všem těmto zařazením ovšem brání styl Soukupové, kterým potlačila triviálnost a sentimentalitu dívčího románu, epičnost a určitou didaxi rodinné ságy i emotivnost a existenciální přesah próz Woolfové. Ústředním motivem cesty by mohla být próza Soukupové počítána také mezi české cestopisy, ve kterých ústřední hrdina míří na jih, aby našel sám sebe. Tomuto zařazení se však próza *K moři* potlačením časoprostorových určení vzpírá: tradiční model cestopisné prózy zde autorka zredukovala natolik, že v jejím díle je motiv cesty – ač titulní – téměř utlumen. Rekapitulací životní všednosti a uplývající lidských životů, jakož i lapidárním vyjádřením může próza v některých směrech upomínat na tvorbu Vladimíra Párala, nicméně dílo Petry Soukupové zůstává spíše solitérem vybočujícím z dosavadní prozaické produkce.

Ukázka

A na pláži mezitím spokojená Johana, nikdy nezažije špatné svědomí, teď, ani nikdy později, pro ni to skončilo v tom okamžiku, kdy zvítězila tím, že Adéle ublížila (jako Adéla ublížila jí, když jí dala facku), plácá se ve vodě, a dokonce jí tu Adéla trochu chybí, nemá si s kým hrát.

Otravuje Petra a on s ní dovádí, ale jen chvilku, po obědě si dal skutečně panáka, vlastně dva, a teď chce ležet a pročíst se do spánku.

Ale Bára taky nereaguje, leží, jenom leží, cejtí se, jako by ušla dvacet kilometrů, ale je prostě jen unavená touhle pitomou dovolenou a cítí, jak se jí sevře žaludek, kdykoliv pomyslí na to, že ho pozitivně uvidí. Těší se a jak a přitom se bojí, ani neví čeho.

Jíťa se jde naposled projít a naposled vykoupat, plave dlouho. Pak dokonce na chvilku zůstane sedět na břehu v plavkách, nevezme si rovnou džíny. Má sice nejasný pocit, že s Adélou to není v pořádku, ale už dávno si nepřipouští smutky jiných, její věc, Jíťa se nechce kvůli ní cítit špatně.

Těší se na Kaštana, a dokonce i k babičce.

(134)

Vydání díla

K moři, Host, Brno 2007.

K moři, e-kniha, Host, Brno 2007.

Ceny

Cena Jiřího Ortena, 2008.

Reflexe

Petře Soukupové se podařilo ostrými stříhy a stylistickou bravurou vylíčit souvislou řadu banálních příběhů jako rychle plynoucí drama. V celém textu obratně a nenápadně využívá stylistické figury připomínající filmové prostřihy, kdy hned po vylíčení přítomné chvíle jen tak mimochodem přejde do budoucnosti a připojí větu se sdělením, jak to bude dál. Není to přitom žádná samoúčelná hra. Přítomný děj díky tomu vnímáme jinak, než jak jsou mu schopni rozumět jeho aktéři. Novela *K moři* má zdánlivě banální téma. Ale každodenní dramata jsou tu mladou autorkou vyprávěna nevšedně a s velkým stylistickým talentem.

Vladimír Karlík: „Bilance neveselých životů“, *Respekt* 2008, č. 1, s. 48.

Román Soukupová rozehraje téměř velkolepě, zhutnělé charakteristiky [...] se úspěšně vyhýbají riziku pouhé posunčiny, jež by svévolně šibovala osudy, a to především díky psychologické věrohodnosti, která zde zůstává navzdory té zkratkovitosti uchována. Tady pro změnu s obavami očekáváme, zda autorka nasazený tón udrží, neboť pak by vytvořila dílo s ohromným časovým záběrem a značnou energií, prošla by takto několik generací a mohla by dát vzniknout próze s účinkem ságy. To se však Soukupové nepodaří, neboť Petra a jeho dcery Báru, Jitku, Adélu a Johanu odešle na dovolenou k moři, kde vyprávění naopak prodlévá v ilustrování vztahových konstelací. Ale i tohle se děje s psychologickou výstižností, se schopností empatie, která vůbec neupomíná na to, že čteme debut. A pak, v závěrečné části nazvané *Zbytky životů*, se Soukupová se svými postavami rozžehná, navrátí se k oné zkratkovitosti, kterou teď dovádí až k extrému, poněvadž následný životaběh figur dopoví vždy na několika málo stránkách. [...] Vzdor tomu, že próza *K moři* místy irituje, dokáže ve čtenáři se zdravou nepříjemností evokovat intenzivní pocit ubíhajícího času, rychlosti, s níž naše životy kvapí a pomíjejí. Mnoho takových prozaických debutů u nás v posledních letech nevzniklo.

Josef Chuchma: „Rodiny, lásky, alkohol, rozvraty“, *Mladá fronta Dnes* 11. 4. 2008, s. B6.

Názvem své knihy autorka přímo odkazuje k próze *K majáku* Virginie Woolfové (též připomenuté na obálce knihy). Právě uvedené hlavní téma s knihou Woolfové samozřejmě zřetelně koresponduje; podstatný je však rozdíl v dikci, jíž je prezentováno: zatímco anglická autorka před osmdesáti lety naplnila svou knihu i postavy mimo jiné nemalou rozcitlivělostí, z prózy Petry Soukupové (jakkoli postava přecitlivělé dívky tu nechybí) je cítit spíše (post)moderní postoj: tak to je, nám se to sice nemusí líbit, ale my se z toho nepo... / A právě s tím nepochybně koresponduje i fakt, že zatímco kniha Woolfové rezonuje ustavičnými pochybami o Bohu,

u Soukupové tento vertikální rozměr zcela chybí. Jako by vůbec neexistoval nebo vůbec nebyl připuštěn do zploštělého života postav. Možná i proto postavy Soukupové postrádají určitou (u Woolfově někde velice zřetelnou) velkorysost či nadhled – prvky, které v situaci narušené komunikace pootevívají možnost, dávají naději. U Soukupové však vzniká dojem (podtržený i opakováním drobných detailů v životě různých generací), že vše půjde – věcným způsobem – právě takto dál. Věcně a věčně.

Blanka Kostřicová: „Vymykající se próza“, *Host* 2008, č. 1, s. 54.

Její postavy poznáváme jako nesympatické jedince, o nichž se dozvídáme především nehezké věci – o jejich poklescích, slabostech, selháních, pádech, prohrách. Jak nízce uvažují, jak male jednájí, snaží se vztahem dospět k pohodlnějšímu životu, radují se z něčí smrti, podvádějí se a nevěří si, litují se a ponížují, nejsou schopni si projevit city ani si pomoci, vlastní pohodlnost a zbabělost si ničí život, jsou neteční, malicherní, sebestřední, povrchní. To málo hezkého, co je o nich vyřčeno, zůstává utopeno v moři zásadnějších negativních postřehů a charakteristik. Svoje zpackané životy prožívají poblíž sebe, ovšem v jakémsi znepokojivém vzájemném odstupu, což opět nabourává nápor banalit a jednotlivostí, které se vrší až k absurdnosti – dopovězen je i případný osud potraceného plodu, který získává jméno, životní poslání, charakter i koničky. Autorka se vyřčené nepokouší rozmělnit oblíbeným „laskavým humorem“ ani prostou laskavostí, humor je přítomen v podobě častých výstižných sarkastických glos.

Jana Matějková: „Jaký otec, jaká dcera“, *Tvar* 2008, č. 4, s. 20.

Soukupová [...] zapomněla na sáhodlouhé obkreslování emocí a všelijakých duševních stavů, jimiž hrdinové procházejí. Knihy osekala na dřev, nechala jen pevné jádro, kterým upoutala na svou největší přednost – strohost, jež není v rozporu s ideovou sdílností. Nápomocnou je jí profesní zkušenost s psaním scénářů – více než co jiného evokují její texty stručný bodový scénář, který dojmá svou obsáhlostí ukrytou v sympatické nerozsáhlosti. Soukupová se snaží o kompoziční komplexnost, která vyžaduje nelitostnou stylistickou kondenzaci a opakovanou parcelaci. Narativní postupy si klidně půjčuje z filmové oblasti – zachází s promyšleným střihem, změnou fokalizace a synchronním odvíjením děje, takže smutnou událost nebo útrapné rodinné konflikty dokáže rozkouskovat na drobné části. Jinak řečeno, rozřezává celkový fikční svět na dílčí mikrosvěty, které obývají pouze samotné postavy.

Michaela Hečková: „Mladé autorky přicházejí“, *Host* 2009, č. 10, s. 38.

Slovo autorky

Jakým způsobem píšete?

Spíš systematicky. Jsem typ člověka, který když něco dělá, musí v tom mít určitou disciplínu, řád. Napsat třeba deset stran a pak se k tomu po čase vrátit, to bych nemohla. Nebo v polovině knížky přemýšlet, jak to bude dál, kudy se příběh povine. To není můj styl. Mám něco jako osnovu, kterou promyslím a podle níž pak pravidelným tempem postupuji vpřed.

Co pro vás literární psaní znamená? Poslání, zábavu, práci?

Pro mě není literatura nějakým výjimečným posláním, odhalováním tajemství života, přinášením návodů na štěstí, ale práce jako každá jiná. Když si sednu k počítači, většinou vím, co chci nebo musím udělat. Psaní je dovednost, kterou mám, navíc nezasloužené, a cítila bych promarněnou příležitost, kdybych ji nedokázala využít. Dovednost v tom, jak skrze napsaná slova zaznamenávám to, jak vidím a vnímám svět. Jestliže to čtenáře osloví, nešlo o marnou práci.

Myslíte si, že psaním lze změnit svět?

Nevím, ale spíš asi ne. I když jestli někomu to, co já napíšu, nějak v určitém životním momentě pomůže, tak možná ano. Ale samozřejmě ne tak, jako když někdo vynalezne antibiotika nebo daruje ledvinu. Ale každý by měl dělat to nejlepší, co umí a může, já lék na rakovinu vynalézt nedokážu.

„Literatura není poslání“ (rozhovor vedl Jaroslav Formánek), *Host* 2009, č. 1, s. 33–35.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: S. Čmejková, in: *Přednášky z 53. běhu Letní školy slovanských studií* 2010, s. 67–84;

M. Hečková, *Host* 2009, č. 10, s. 32–35.

RECENZE: oh [=O. Horák], *Lidové noviny* 29. 11. 2007; L. Bělunková, *A2* 2007, č. 45; K. Bukovjanová, *Literární noviny* 2007, č. 45; M. Hůla, *Reflex* 2007, č. 50; P. Nosálková, *Hospodářské noviny* 8. 2. 2008; P. Fischer, *Hospodářské noviny* 28. 3. 2008, s. 14; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 11. 4. 2008; J. Vnouček, *Aktuálně.cz* 2. 12. 2008; B. Kostřicová, *Host* 2008, č. 1; D. Vlčková, *Naše rodina* 2008, č. 23; V. Karfík, *Respekt* 2008, č. 1; J. Matějková, *Tvar* 2008, č. 4; M. Henčlová, *H_aluze* 2, 2008/2009, č. 6; Z. Kůrová, *Texty* 2010, č. 50.

Kateřina Piorecká

MICHAL AJVAZ: CESTA NA JIH

(2008)



Tvorba Michala Ajvaze (* 1949) je v české literatuře nepřehlédnutelná již po dvě desetiletí. Ajvaz debutoval v roce 1989 básnickou sbírkou *Vražda v hotelu Intercontinental* a o dva roky později se prezentoval literární veřejnosti jako prozaik povídkovým souborem *Návrat starého varana*. V současnosti čítá jeho tvorba více než desítku titulů (*Druhé město*, 1993; *Prázdné ulice*, 2004, ad.), mezi něž patří také soubory esejů a filozofické spisy (např. derridovská studie *Znak a bytí*, 1994), které mimo jiné představují i teoretické zázemí Ajvazovy beletristické tvorby.

Již v prvních povídkách tohoto autora lze sledovat významovou rovinu, k níž se opakovaně vrací i v následujících rozsáhlejších prózách, a tou je především hledání a zobrazení jiného světa, světa osvobozeného od našich ustálených znakových systémů, tedy světa existujícího za „hranicí“ obvyklého rozumového chápání skutečnosti. Příznačné pro Ajvazovu tvorbu je i jeho zaujetí pro vyprávění samo o sobě, pro příběhy, jejich ukončenost či otevřenost, s čímž souvisí i fascinace „počátkem“ příběhu. Jednotlivé příběhy v Ajvazových prózách vyrůstají z jakési temnoty, v níž je skryta podstata znaku jako takového. Je tedy vždy prostorem plným možností – jeho metaforou bývá prostor města.

Svět znaků, jejichž jiný, a snad pravý význam lze spatřit teprve tehdy, rezignujeme-li na ustálená a konvenční interpretační schémata, je kromě dalšího i tématem Ajvazova románu *Cesta na jih*.

Vyprávění začíná v malé vesničce na pobřeží Kréty, kde se vypravěč, jenž je zde na dovolené, setkává se svým krajanem, mladým mužem jménem Martin. Vypravěče zaujme Martinův výběr knih, které zahlédne povalovat se na jeho dece na pláži, a touha rozluštit, co „*mají společného orientální pohádky, detektivka, špiónážní příběh, filosofické dílo renesančního novoplatonika, próza romantického básníka a matematické hádanky oxfordského logika a spisovatele*“ (14), ho přiměje k tomu, že se dá s Martinem do řeči, jakkoli je to zcela proti jeho přirozenosti. Od toho okamžiku se vypravěč stává především posluchačem. Situace, v níž románová postava vypráví příběh, v němž se zrodí příběh další, v němž opět další postava vypráví jiné postavě další příběh, se posléze stává základním stavebním principem celé prózy.

Snaha o nalezení klíče k Martinovu výběru knih předznamenává jedno z hlavních témat Ajvazova kompozičně propracovaného románu. Tím je fascinace možností, že mezi skutečnostmi, které spolu na první pohled nijak vzájemně nesouvisí, přesto souvislosti existují, jsou však skryté a je nutno vyvinout určité úsilí, aby byly objeveny. Zároveň je toto spektrum titulů i symbolickým zobrazením jednoho z autorem opakovaně používaných postupů – míšení „vysokého“ a „nízkého“, který je uplatněn i v tomto románu. Obraz nesourodé změti knižních titulů na plážové dece předjímá i žánrově rozdílný charakter jednotlivých vyprávění, z nichž je román složen.

Martinovo vyprávění, které využívá syžetových prostředků detektivky, svou epičností do jisté míry kontrastuje s vyprávěčovým lyrickým líčením středomožské poklidné, až lenivé atmosféry, která jedince vybízí k zastavení se a v které se příběhy tak snadno rodí a stejně dobře se poslouchají. Vyprávěné příběhy umožňují posluchači zapomenout na čas, mnohdy i na svou vlastní existenci, nechávají ho prožít osudy nebo jen dobrodružství jiných, díky kterým snad může sebe sama lépe uvidět, proměnit se, ale které mu, ve vztahu k pochopení světa a své role v něm, nemusí také přinést nic jiného než jen zábavu a potěšení. Příběh Martinovy cesty na jih skýtá obě možnosti.

Svou historii vypráví Martin vypravěči po několik večerů a začíná okamžikem, kdy se při představení velmi neobvyklého baletu, inspirovaného Kantovou *Kritikou čistého rozumu*, stává svědkem vraždy. Kantovo dílo je tématem Martinovy disertační práce a v románu je tento filozofický spis použit především jako jeden z motivů, jejichž prostřednictvím se realizuje další významová vrstva textu zabývající se problematikou lidského poznávání.

Vyprávění pokračuje Martinovým setkáním s dívkou Kristýnou, která se mu představí jako bývalá přítelkyně autora baletu, Tomáše Kantora, a s kterou Martin naváže poněkud komplikovaný a v mnoha ohledech nejednoznačný vztah. Od ní se dozvídá, že muž zavražděný při představení byl autorův nevlastní bratr Petr Quas a že Tomáš Kantor skončil též tragickou a dosud neobjasněnou smrtí – jeho tělo s mnoha bodnými ranami bylo již před nějakým časem nalezeno poblíž tureckého pobřeží.

Záhada jejich smrti a podobnost konce obou bratrů je impulsem k dalšímu vyprávění o nich. Příběh o dvou rozdílných bratrech, který lze číst jako příběh o dvou různých způsobech reflexe světa, je vnořený do Martinova příběhu (od kterého je tímto odváděna pozornost) a vypráví jej de facto Kristýna, byť Martinovým prostřednictvím. Do příběhu o bratrech frustrovaných prázdnotou, kterou v sobě i kolem sebe pocítují a po svém se s ní vyrovnávají, jsou zakomponovány další různě dlouhé a relativně samostatné příběhy jiných postav, ať již postav žijících v aktuálním světě Ajvazova románu (ve světě Kristýny, Martina, Tomáše, Petra...), či postav v románu vnímaných jako fikční, jejichž příběhy tyto protagonisté vytvářejí a vyprávějí.

Jedním z takových vnořených vyprávění je kompletní román Tomáše Kantora nazvaný *Vlhké zdi* (patří mu více než dvě stě stran z pětisetstránkové Ajvazovy pró-

zy). I ten je vybudován na stejném kompozičním principu jako vyprávění, které ho rámuje, tedy to, kde Vypravěč vypráví příběh, v němž jiná postava (Martin) vypráví další příběh, v kterém postava (Kristýna) vypráví příběh o Tomášovi a Petrovi, kteří oba jsou autory fikčních textů v románu obsažených.

S Kantorovým románem tak do prvotního vyprávění vstupuje svět tematizované fikce, která se projevuje v několika vrstvách. Hlavní postava Kantorova románu Vlhké zdi, Mario, se v městě Parka setkává s další postavou (Hector), z jejíž imaginace se zrodil jiný příběh a jiný prostor a v něm nová postava (Fernando Vieta), která je opět tvůrcem dalšího prostoru a příběhu (román Zajatec), jenž je opět založen na principu vložených vyprávění.

Čtenář je s každým dalším vyprávěním ujišťován o tom, že „pod“ všemi příběhy (a nejen pod příběhy vyprávěnými v tomto románu) jsou skryty příběhy další, které mohou a nemusí být v určitém čase a prostoru objeveny. To, že příběh nemusí mít v daném okamžiku tvůrce ani recipienta, neznámá, že neexistuje.

Tomáš Kantor nepíše Vlhké zdi s ambicí napsat literární dílo. Text, z něhož se posléze vyvine román, vytváří pouze pro své potěšení, stává se mu hrou a zábavou, které však postupně zcela propadá. Vznikají tu nové prostory – města, která se od sebe zásadně odlišují, ale zároveň jsou variantami sebe samých, stejně jako příběhy těch, kteří jednotlivé prostory obývají. V momentě, kdy je román u konce (Kantor se tu nevnímá jako tvůrce, ale jako ten, k němuž příběhy přišly samy od sebe, on jen vytvořil prostor, do kterého mohly vstoupit), zjišťuje, že k němu promlouvají další příběhy, jež vyrůstají z příběhů vyprávěných v románu a román tak de facto nekončí. Tomáš Kantor je posedlý myšlenkou vytvořit jakési Dílo-Sít, v němž své příběhy (případně motivy obsažené v jednotlivých příbězích) přetransformuje do jiné podoby – ztvární je obrazem, baletním představením, komiksem a podobně. Vzniká tak umělý systém znaků, jež budou jednotlivě částečně srozumitelné v přirozeném systému, ale zároveň budou součástí jiného znakového systému, v němž teprve bude čitelný jejich plný význam (např. skutečný smysl obrazu bude recipientovi zřejmý teprve tehdy, bude-li znát další složky Díla-Sítě). Kantor se stává otrokem vlastní hry – zábava se mu stává prokletím, utápí se (téměř doslova) v bezbřehosti možností, jež na něj útočí. Radost z tvorby – z vyprávění –, která stála na počátku a byla Tomášovi východiskem z jeho prázdnoty, se vytrácí a Tomáš se propadá do prázdnoty bezobsažnosti.

Téma prázdnoty je pak jedním z klíčových témat románu *Cesta na jih* (a Ajvazovy tvorby obecně). Ajvazova temnota však není prázdnotou bezobsažnosti, která děsí Tomáše i jeho nevlastního bratra Petra, nýbrž prázdnotou, jež v sobě latentně obsahuje vše, co kdy může existovat. Prázdnost je prostorem, z něhož vše vystupuje a v závislosti na něm se uskutečňuje, prázdno je podmínkou existence, prázdno je v Ajvazově pojetí paradoxně plné možností. Nekonečné množství možností však v sobě nese nebezpečí, že se člověk stane jejich zajatcem a otrokem, nedokáže je

chápat jako znaky, jejichž prostřednictvím může najít odpovědi na otázky související se záhadou lidské existence.

Všechna do sebe vnořovaná vyprávění první části románu *Cesta na jih* tak čtenáře jednoznačně odvádějí od původní zápletky, od vraždy Petra Quase, a od otázek, zda tato vražda nějak souvisí s násilnou smrtí Tomáše Kantora. Prostřednictvím vyprávění, která vyrůstají jedno z druhého, autor neustále zdůrazňuje, že jsou součástí jednoho příběhu, který by mohl být nekonečný. Každý konec může být koncem dočasným, což potvrzuje i vyústění druhé části románu, nazvané *Města a vlaky*, v níž se autor opětovně vrací k původnímu detektivnímu schématu.

Také v této části hraje vícevrstevný svět fikce podstatnou roli ve významové výstavbě románu. Autor ho stále explicitněji zobrazuje jako fenomén, který utváří podobu románového aktuálního světa – přetváří jej a v neposlední řadě umožňuje (Martinovi, Kristýně a dalším postavám) rozumět některým znakům žité skutečnosti, které by jim byly jinak nesrozumitelné. Metaforou tohoto principu porozumění se stávají například želatinové bonbóny, jejichž tvary odkazují k umělému jazyku, dokonce k umělému národu, o němž vypráví Kantorův román (tedy fikce), a které jako nový (také umělý) znakový systém vyprávějí v „aktuálním světě“ o vraždě Tomáše Kantora, respektive stávají se v něm indicií, jež vede k objasnění Kantorovy vraždy. Svět fikce je v románu prezentován jako jeden z prostředků poznávání a následného porozumění sobě samému. „*Červí a želatinové nápisy se ukázaly jako součásti jediného velkého textu, a jak jsem se mu učil rozumět, poznával jsem, že ten text mluví jen sám o sobě, o svém zrodu, o své minulosti a budoucnosti, o své vpletenosti do všech ostatních textů a o zapletenosti mnoha dalších dosud nezřetelných textů do něj samého, o rozpukávání prázdnoty do písmen, o vůni prázdna, kterou písmena všech abeced vydechují, a o jejich opětovném rozplývání do prázdna a novém rození písmen.*“ (529)

Druhá část románu je založena na kompozici cesty, v tradici románu běžně využívané jako metafory procesu poznání. Na jejím počátku je rozhodnutí pokusit se objasnit Tomášovu smrt a Martin ani Kristýna netuší, kam je toto rozhodnutí dovéde. Teprve ve chvíli, kdy rozluští záhadu smrti obou bratrů, dávají si konkrétní cíl své cesty – nejjihnější místo Evropy, které je ale v samotném závěru románu jako cíl opět zpochybněno a stává se spíše potenciálním začátkem jiné cesty, jiného příběhu. Jejich směřování má v díle symbolický význam – jih je zde zobrazován nejen jako prostor, který je kolébkou příběhů, ale také jako místo, kde se v horku vše rozostřuje, kde se ztrácí hranice mezi nekonečným nebem a nekonečně hlubokým mořem, kde přestávají existovat hranice mezi jednotlivostmi, kde se neoddělitelně prostupuje skutečné a neskutečné.

Tato část Ajvazovy prózy tak místy dostává podobu cestopisu – Bratislava, Lublaň a další města jsou zobrazena zcela autenticky, což ostře kontrastuje s bizarností indicií, které oba protagonisty posílají na další a další místa. Martin s Kristýnou se setkávají s množstvím dalších lidí, jejichž vlastní příběhy (teď již mnohem těsněji

související s Tomášem Kantorem) jsou také součástí Martina vyprávění – také zde se čtenář setká s principem vkládaných vyprávění. Tentokrát však čtenáře neodvádějí od otázek souvisejících s vraždou, nýbrž ji stále více objasňují. Přinášejí zprávu, která pomáhá vyluštit rébus a vybřednout z labyrintu otázek. Vzájemně se ozřejmují a vytvářejí souvislosti, které, byť působí naprosto neuvěřitelně, vedou k vyřešení záhad kolem smrti Tomáše Kantora i jeho bratra Petra Quase.

S jednotlivými příběhy druhé části románu zachází autor jako se znaky, které jsou na první pohled bezvýznamné. Jejich význam je zřejmý až tehdy, když vstoupí do vzájemných vztahů a když jsou (někdy za každou cenu) nahlíženy z jiné perspektivy, než z té, která se nabízí jako první.

Martin a Kristýna rozluští záhadu smrti obou bratrů, ale otevřený konec románu nechá čtenáře uvažovat o tom, zda jejich cesta byla „jen“ putováním za Tomášem Kantorem, či cestou směřující k něčemu jinému. Proto výprava nekončí a má pokračovat dál na jih. Další – ještě z prázdnoty „nevylovené“ – příběhy mohou význam jejich cesty proměnit a to, co se „ted“ jeví jako pravda, může být v jiném čase vnímáno zcela jinak. Martin si to dobře uvědomuje a také tím se autor v závěru vrací k tématu poznávání obecně, tedy i ke Kantově *Kritice čistého rozumu*. Poznávání se v Ajvazově románu jeví jako dobrodružství bez konce, cesta bez hranic, putování labyrintem, z něhož se usilovně pokoušíme najít cestu ven, a pro hledání východu zapomínáme vnímat podstatu samotného labyrintu.

První Ajvazovy knihy byly spjaty s prostorem Prahy a nejen pro jeho fascinaci magií pražského genia loci jsou jeho texty v současném literárním kontextu dávány do souvislosti s tvorbou Daniely Hodrové. Prostor Prahy však Ajvaz postupně opouští a zajímá se o jakýkoli prostor, který své kouzlo získává teprve tehdy, když se jeho pozorovatel oprostí od zažitých schémat vnímání a reflexe. Ajvazova tvorba proto bývá dávána také do souvislosti s jihoamerickým magickým realismem, konkrétně s tvorbou Jorga Luise Borgese. S ohledem na žánrové míšení, využívání postupů pokleslé literatury i na fakt, že jeho romány tematizují tvorbu samu o sobě, bývá řazen k autorům literární postmoderny. Ajvazova tvorba je však v uvedeném kontextu výjimečná autorovou teoretickou vybaveností v oblasti filozofie a především vynalézavostí, s kterou určitý filozofický koncept činí součástí vlastního díla.

Ukázka

Uvědomil si, že žádnou knihu, která by jen bez výběru popisovala všechno, s čím se setkává na pohled, doma nemá. Možná ani žádná taková kniha neexistuje, řekl si – kdo by psal knihu, která by byla jen nekonečným popisem městských ulic, nebo třeba nějaké venkovské silnice mezi poli? A kdyby náhodou někdo pocítil potřebu něco takového napsat, vyhodili by ho s rukopisem z každého nakladatelství... Pak dostal nápad; když taková kniha neexistuje, může si přece alespoň její kousek napsat sám, může popisovat třeba prázdné ulice nějakého neznámého města. Tomáš by se určitě nepustil do psaní žádného literárního díla, nestál o to,

aby se zase vrátily jeho staré nevolnosti a horečky a vyčerpanost, která po nich následovala; ale popisovat ulice vymyšleného města jen pro vlastní potěšení jistě nebyla žádná literatura, a nebylo tedy čeho se bát. Vzpomněl si, že v aktovce má papíry s jízdními řády tramvají; posadil se v posteli, pořádně se přikryl, protože v bytě byla docela zima, a začal ve světle stolní lampičky psát na zadní straně jednoho z nich.

(62–63)

Vydání

Cesta na jih, Druhé město, Brno 2008.

Překlady

Bulharsky (2011): *Pätuvane na jug*, přel. Margarita Kjurkčievová, Ergo, Sofija.

Reflexe

Příběhové bujení v *Cestě na jih* je ambivalentní: na jedné straně je životodárné, plodné, zázračné, vrhající na svět další a další příběhy, na druhé straně sebestravující, požírající samo sebe, utahující si smrtelnou smyčku. Tato past samozřejmě číhá v románu i na čtenáře, číst nového Ajvaze je potěšením, ale zároveň to není nic snadného neztratit se v tomto složitém labyrintu, nenechat se jím zahltnout a pohltit, možná i otrávit (dovedu si představit, že leckdo nevydrží a nedočte knihu do konce nebo bude některé pasáže přeskakovat). Ale i v tom je Ajvazovo kouzlo – není to četba tak úplně bezpečná.

Veronika Košnarová: „Nezamrzající tok slov, příběhů a obrazů“, *Tvar* 2009, č. 6, s. 21.

Poslední Ajvazova próza je v tomto duchu „utkána“ nejen z uvedeného konceptu prázdna a z principu vnořeného vyprávění, uplatňovaného zde téměř až do úmoru, ale také z okouzlení světelnými fenomény středomořské přírody, z odyssejského bloudění dvojice protagonistů od prvního města (a jeho sémiotické hádanky) k desátému, a také z kompozičního rámce běžné detektivky. Výsledkem je melanž vysokého a nízkého, jdoucí však dále, než je obvyklé ve snaze rozpustit tuto hierarchii v jinak založeném pohledu na svět a umění.

Pavel Janáček: „Příliš mnoho nápadů v detektivce Michala Ajvaze“, *iDnes.cz*, online: http://zpravy.idnes.cz/prilis-mnoho-napadu-v-detektivce-michala-ajvaze-f53-/kavarna.aspx?c=A090313_170718_kavarna_bos [přístup 6. 10. 2012]

Čtenář, jenž podlehne droze fabulační kreativity, jaká při psaní tohoto díla ovládla autora, se nepochybně s rozkoší propadne do vrstevnatých i kontinuálních fikčních světů a příběhů, do světů barvitých popisů i napínavých vyprávění. Zbývá však otázka, s jakým výtěžkem se z této propasti světů a příběhů vrátí – zda obohacen o poznání sebe v jiném, nebo pouze pobaven inteligentní hrou fikce.

Aleš Haman: „Cesta na jih“, *Portál české literatury*, online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2167-cesta-na-jih/> [přístup 6. 10. 2012].

Důraz na příběh nelze u Ajvaze podcenit. Upozorňování na prostupnost příběhových rovin je neodbytné, aby se naznačilo přelévání světa příběhu nejen přes ně samotné, ale i aby se naznačilo, že toto přelévání je obecný princip univerza. V náznacích se v Ajvazově tvorbě neustále ukazuje širší teoretické pozadí, podle něhož vše – celý svět – je text, nekonečná řada znaků, či lépe řečeno – stále rodící materie příběhů; příběhy se rodí samy ze sebe bez ohledu na předmětný svět.

Pavel Šidák: „Dál, dál a dál. V románu Michala Ajvaze se prolíná filozofie s detektivkou“, *Respekt* 2009, č. 9, s. 56–57.

Jak u Ajvaze bývá zvykem, všechny záhady nakonec dojdou racionálního vysvětlení. S výjimkou jediné, vlastně té nejdůležitější. Podstatnou součástí druhé části románu je totiž Martinova reflexe podniknutého putování. Martin, ač se za to nesnáší, je zprvu přesvědčen o tom, že na cestu se vydal kvůli Kristýně, která však zůstává v zajetí minulosti a pouta k Tomáši Kantorovi. Postupně však přichází na to, že to, co ho ve skutečnosti vedlo k tomu, že se na toto nepředvídatelné a bizarní putování vydal, byla samotná cesta směřující na jih, ke Středozemnímu moři, že význam tohoto putování měl pro něho iniciační charakter.

Veronika Košnarová: „Masky touhy. Úvaha ajvazovská“, *Česká literatura* 2012, č. 4, s. 537.

Slovo autora

I ve mně, jako v každém člověku, se sváří touha zůstat u toho, co jsem poznal, co jsem se naučil, co už jakž takž ovládám, ať to jsou staré rituály života, anebo vyzkoušené postupy psaní, s touhou napomoci ke zrodu novým formám, které se hlásí o slovo v životě i v tvorbě. V této chvíli nevím, do jakých míst mě dovedou. Cesta proměn se ukazuje zřetelněji až ve zpětném pohledu; kupříkladu když se dnes ohlížím zpět na proměny svého psaní, uvědomuji si, že měly povahu postupného přecházení od fantastických dějů a situací k méně nápadné magii, která je skrytá v nenápadných všedních věcech... Půjdu dále po téhle cestě, nebo se vrátím zpátky? Anebo se objeví nějaká nová odbočka, s kterou jsem nepočítal? To nevím.

„Michael Ajvaz: Dialogy světů“, online: http://www.literarni.cz/export/clanek-pdf.php?clanek_id=8539&show [přístup 6. 10. 2012].

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Košnarová, *Česká literatura* 2012, č. 4, s. 517–542.

RECENZE: A. Haman, *Portál české literatury*, online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2167-cesta-na-jih/> [přístup 6. 10. 2012]; P. Kořínek, *A2* 2009, č. 4; P. Šidák, *Respekt* 2009, č. 9; P. Janáček, *iDnes.cz*, online: http://zpravy.idnes.cz/prilis-mnoho-napadu-v-detektivce-michala-ajvaze-f53-kavarna.aspx?c=A090313_170718_kavarna_bos [přístup 6. 10. 2012]; V. Košnarová, *Tvar* 2009, č. 6; P. Janoušek, *Host* 2009, č. 4; J. Hájek, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek23637/ajvaz-michal-cesta-na-jih-komentar> [přístup 6. 10. 2012]; J. Kára, *Literární noviny* 2009, č. 8.

Michaela Bečková

TEREZA BOUČKOVÁ: ROK KOHOUTA

(2008)



Tereza Boučková (* 1957) uveřejnila v devadesátých letech několik próz (*Indiánský běh*, samizdat 1989; knižně 1991; *Křepelice*, 1993; *Když milujete muže*, 1995), v nichž pracovala převážně s autobiografickým materiálem. Tematizovala v nich svoje osobní dějiny členky disentu a zobrazovala peripetie rodinné, milostné, politické i tvůrčí; texty charakterizuje konfrontace ideálu a všednodenního života, významná role ironie a sarkasmu, stylizace i zcizování pomocí nadsázky a odstupu, poetická zkratka a hravost, metody dramatizace a střihu, ale i důraz na sílu jedinečného lidského příběhu a platnost etiky. V deníkovém autobiografickém

románu *Rok kohouta* se zaměřuje na rodinnou situaci a její vývoj přímo.

Próza zachycuje období jednoho roku, v němž se rozkládá a bortí autorčina snaha o vedení „normálního“ života. Dílo příznačně začíná smrtí jejího tchána a končí zrodem života nového – adoptivní syn Lukáš zplodil dítě s nezletilou dívkou. Mezitím dochází k stále více se dynamizujícímu neblahému vývoji v autorčině tvrdě vybojované a vyvzdorované rodině, jež se prolíná a doplňuje s desítkami epizod a situací tvůrčího i společenského života. Autorka se zde nalézá i beznadějně ztrácí, musí přijímat i odmítat, rozhodovat se a hodnotově vymezovat, obhajovat si před sebou i jinými svoje postoje a stanoviska. Titul vychází z astrologického horoskopu, který říká, že „*v Číně se udržuje víra, že kohout má moc zažehnat zlo, že odhání démony...*“ (167); jeho paradoxní vyznění vzhledem k rázu následných dějů lze vztahovat i ke jménu spisovatelčina otce Pavla Kohouta, k němuž ji váží komplikované vztahy prožívané se smíšenými pocity.

Ústředním problémem života Boučkové, který je s velkou otevřeností předkládán čtenářům, je totální debakl jejího adoptivního rodičovství. Patrik a Lukáš, dva romštití chlapci, které si Boučková kdysi nezrušitelně osvojila, se jí a manželovi stále více odcizují a propadají se do kolotoče drobných krádeží, nezájmu o školu, alkoholových a drogových excesů. Křehký konsenzus se hroutlí a nastupují intervence sociálních a represivních aparátů s bezvýhodnou a pesimistickou prognózou. Text podrobně popisuje stupňující se problémy s jejich chováním a socializací (a postupně se věnuje hlavně Lukášovi, mladšímu z obou chlapců – plnoletý Patrik se dostává mimo dosah výchovných kompetencí obou rodičů). Autorka permanentně a až

sebedrásavě bilancuje vývoj a postupný krach vztahů, zaznamenává konflikty, rozmíšky a hádky, bolestně sumarizuje neúnosný stav („*Nemůžeme žít s peněženkami schovanými v podpaží, s neustálým zamykáním, schováváním věcí, s napětím, co zase zmizí, a hlavně s tím strašným zklamáním, že nás kluk, kterého jsme v jeho jedenácti měsících přijali za syna, při každé příležitosti okrade, a pak si s námi sedne ke stolu. S tím se žít nedá*“, 161). Manželé se postupně dostávají do legislativní pasti, kdy již téměř nemohou výchovu syna ovlivnit, ale nesou za něj stále právní odpovědnost. Do vztahu k chlapcům začíná vstupovat kromě rozčarování a hořkého zklamání i neskrývaný despekt, opovržení a téměř nenávisť. Žádné výchovné taktiky a strategie nefungují, sny o úspěchu láskyplné a přijímající výchovy navzdory deprivacím determinacím, etnickým specifikům a rasovým předsudkům selhávají. Chlapci nakonec už na svoje adoptivní rodiče ani nereagují (na Lukáše vypravěččin manžel musí zavolat policii) a ti jsou nuceni Patrika ponechat jeho osudu a Lukáše předat bez valných perspektiv do ústavní péče.

Zdrcující, deprimující pocit marnosti v mnoha variacích prostupuje celý text a rámuje jej; napětí mezi naprosto odlišným životním stylem dětí (požadavek bezbřehé, permanentní tolerance, pohodlnost a lhostejnost) a matčíným nárokem na život alespoň v základních mezích slušnosti a poctivosti a v mezích zákona se stává hlavním problémem autorčiny zpovědi. Sugestivita a emoční naléhavost této otázky činí z díla působivé svědectví o tragickém konci bytostně humánního záměru – žádná interpretace a racionalizace nemůže z rodičů sejmut pochybnosti o vlastní roli v negativní souhře nepříznivých konstelací.

Pedagogická a rodinná katastrofa se Boučkové propojuje s hlubokou vnitřní krizí (již zároveň do jisté míry iniciuje). Na každodenní potíže a trampoty s nevladatelným synem nasedá i citové ochlazení, různice a pŕtky mezi manželi, což autorku podporuje v rozvíjení poměru s kolegou, ženatým mužem; Boučková jej obkružuje ve vší jeho mnohoslibnosti a neurčité nadějnosti, nakonec se ukazuje spíše jako vztahová možnost než jako životní křižovatka nevěry a nového plnohodnotného vztahu.

Vypravěčka však řeší i naplno propukající krizi tvůrčí, jež koresponduje s depresí duševní. Vždyť je „*spisovatelka, která nemůže psát. Tíseň úplně strašlivá. Nikomu to neříkám. Stejně to nepomůže. Já mám tíseň a já s tím musím něco udělat. Nikomu to neříkám, a přitom mám čím dál větší potřebu s někým se objímat (a být objímaná), někoho hladit (a být pohlazená), s někým se milovat (a být milovaná), k někomu se schoulit...*“ (30). Autorka tak psaním deníku (na doporučení svého literárního rádce A. J. Liehma) vytváří svébytnou analogii k Vaculíkovu *Českému snáři* (jehož roznětkou bylo podobné doporučení Jiřího Koláře). Její osamocenosť a ztracenosť v místě bydliště, vesnici nedaleko „*městečka*“ (Beroun) a „*města*“ (Praha), je překonávána energií, vytvářením kontaktů, tvůrčích záměrů a plánů, nápadů a podniků; ventuluje stále obrovskou potřebu stimulující komunikace a dialogu, lidského a uměleckého obohacování.

Román je tak zároveň kronikou jejích rozladění, rostoucího podráždění a vnitřního napětí, manželských sporů a odcizování, senzitivity a nervnosti, jež nakonec ústí v příchod klimakteria. Ve světle neovládutelných složitostí se nakonec totalitní minulost jeví jako úlevně přehledná a jednoznačně srozumitelná, vyvolávající i záchvěvy nostalgie po pevném a soudržném společenství. Hluboká víra ve smysl a úlohu komunity, pospolitosti a koneckonců společnosti ostatně tvoří jádro autorčina přístupu ke světu. Jejich existence jí poskytuje oporu nejen ve vlastním pobývání zde, ale i k uvažování o něm. („*Šlapala jsem do kopce a přemýšlela, jak jsme všichni zamotaní do svých osudů a nevíme, jak s tím klubkem naložit, jak je rozmotat. Pokud vůbec*“, 316) Ideál „normálnosti života“ zde ztroskotává a musí jej nahradit přesvědčení o jedinečnosti a zvláštnosti lidských životaběhů a účinné vzájemnosti. Psaní v tomto kontextu získává hodnotu sebezáchovnou a autoterapeutickou („*Pišu! Musím. Musím se ze všeho vypsát, aby se mi ulevilo*“, 135); kromě toho je i vášnivou vlastní obhajobou.

Autorka v knize prezentuje také svoje filmové ambice, úmornou anabázi složitých vyjednávání o financování a realizaci svého scénáře (podle jejích námětů byly natočeny filmy *Smradi*, 2002, režie Zdeněk Tyc, a v *Roku kohouta* proponovaný *Zemský ráj to napohled*, 2007, režie Irena Pavlásková), uvažuje o filmovém jazyce, komentuje filmová díla, sní o vlastním režijním vedení (jež je jí přislíbeno, ale před vydáním knihy se neuskuteční). Ideál uplatnění ve filmovém světě se stává i určitou metaforou přesahu neutěšené reality a nového začátku, naplnění nových možností.

Text vznikl na základě deníků a s deníkovostí jej spojuje i metoda koláže. Dílo nepracuje s rafinovanou strukturou, jeho formální nedokonalost odráží i jistou nestabilitu a nejistotu autorčina životního období. Kniha je spíše chronologickým souborem fragmentů, mnohdy nedořečených. Boučková čtenáře vtahuje do svojí intimity, rodiny, domácnosti, předvádí názorně příhody a způsoby vztahování, vyhýbá se však důkladnějšímu popisování a vysvětlování, používá náznak, představuje postavy spíše v akci, charakterizuje je promluvou. Inklinuje tak k dramatickému (v té době pracuje na jevištní adaptaci Felliniho *Silnice*) a filmovému pojetí, nebrání se však dodatečným vstupům a poznámkám. Častými dialogy, přímou i nepřímou řečí usiluje o bezprostřednost, rozpohybovává a zrychluje text zkratkovitou úsečností a hojným užíváním klimaxů a point. Důležitou součástí jejího pohledu je humor, který vzniká nadhledem, zachycením „kouzla nechtěného“ i konfrontací kultivovaného jazyka či patosu a mrazivé reality. V centru je ovšem děj a dynamika akce – reakce, nazírané zevnitř s citem pro škálu emocí a reflexí. Zjevná autenticita příběhu pak vytváří napětí a vzbuzuje zájem o pokračování a další vývoj.

Kniha Terezy Boučkové zaznamenala velký čtenářský úspěch a dlouho se držela v popředí žebříčku bestsellerů. Přispěla k tomu atraktivita a rezonance tématu adoptivních romských dětí i působivý ponor do ubíhajícího života, jež jeho aktérka nemá pevně v rukách a v němž se stává obětí nešťastných a nezaviněných okolností. Zdrojem kritických reakcí a polemik (ovšem také projevů opravdového pochopení

a soucítění, jakož i projevů rasisticky motivovaného souhlasu), jejichž reflexe je také součástí *Roku kohouta*, se stala zejména rezignující svědectví o „neúspěšné“ výchově (rozhovor s Terezou Boučkovou v ženském magazínu *Marianne* z roku 2006). Jeden z ohlasů znamenal také střet se „spisovatelem, mladším kolegou a kamarádem z disentu“ (tj. tehdejší redaktorem *Respektu* Jáchymem Topolem), jenž autorka neváhala řešit prostřednictvím Syndikátu novinářů i s vlastníkem časopisu.

Živá diskuse, která se kolem knihy rozpoutala, se přirozeně orientovala nikoli na „literárnost“ autorčina textu, nýbrž na etické a sociální souvislosti jejích názorů, postojů a činů; předmětem polemiky se tedy stala spíše Tereza Boučková sama než její dílo, které tak otevřelo do té doby tabuizované téma.

Ukázky

Neděláme přece nic špatného. Děláme neděláme, stejně jsme měli pocit viny, že se nám to nepovedlo, že jsme selhali, že jsme kluky dobře nevychovali, proč to nešlo, když jsme se tak snažili? Copak člověk vůbec nic neovlivní? Svou láskou, energií, tím, jak sám žije? Kolik nocí jsem téměř úvahami probděla.

(14–15)

Proč píšu, co nikoho nezajímá? Proč ode mě nikdo nic nechce? (Mour! Pytle mouru!) Proč píšu věci, které nejsou „in“? Proč pořád dělám jen to, co potřebuju já? A pak mě deptá nezám. Tolik bych potřebovala úspěch, ocenění. Proč nemůžu jen tak, levou zadní, napsat nějakou věčičku a někam ji dodat (prodat)? Už toho mít víc v šuplíku nechci!

(63)

Kdyby to mělo smysl, obětovala bych se.

Nakonec jsem to dělala celých sedmáct let, protože jsem asi patnáct let pevně a nezdolně věřila, že moje na osudu vyvzdorovaná rodina je největší hodnota mého života.

Nejhorší jsou zbytečné, nesmyslné oběti.

Jestli není každá oběť zbytečná?

(127)

Vydání

Rok kohouta, Euromedia Group – Odeon, Praha 2008.

Reflexe

Ostatně roli, kterou má u Vaculíka básník Jiří Kolář, jenž Vaculíkovi řekne: „Pište deník“, u Boučkové přebírá A. J. Liehm, jenž jí doporučí v podstatě to samé. A meta, kterou představuje pro Vaculíka Dominik Tatarka, u Boučkové zastupuje jiný slovenský klasik, Rudolf Sloboda, jehož neokázale reflexivní texty Boučková během onoho roku čte.

Jiří Peňás: „O rodičích a zatoulaných kuřatech“, *Týden* 2008, č. 28, s. 68.

Ve výsledku jde o knihu silných zážitků, energického psaní, emocionálně bohatou i invenční mnoha dílčími postřehy, knihu ve svém celku a vnitřním rytmu neustále oscilující mezi póly odhodlání a zoufalství.

Jako by se autorka snažila získat vrch nad svými trápeními, ale zároveň je zde vidět, že jsou to právě tato trápení, již se jí starají o to, že má o čem psát. Svým psaním hledá klíč nejen k tomu, co se jí stalo, a tím vlastně sama k sobě, ale hledá i způsob, jak toto sdělení dostat ven.

Jiří Trávníček: „Kronika jednoho velkého trápení“, *Host* 2008, č. 7, s. 16.

Navzdory těmto disonancím, které Boučková převádí do přesných a takřka scenáristicky uměřených vět (a ty dál shromažďuje do „obrazů“) se z jejího „románu převlečeného za deník“ nevytratilo to podstatné: *Toužím*, vyslovuje se autorka lakonicky – a nepřímou tím opisuje skutečnost, která jí v životě strhává zpět od propasti rezignace a ve světě literatury ji umožňuje proměnit „pouhou“ evidenci duševních i fyzických strastí v sugestivní existenciální dobrodružství.

Radim Kopáč: „Deník jako román touhy“, *Divadelní noviny* 2008, č. 12, s. 15.

Tereza Boučková chtěla zřejmě varovat ty, kdo se z idealismu použijí do problémových adopcí, ale místo toho se stala mluvčí všech, kdo soudí, že krást, flákat se a lhát je Romům stejně vrozeno jako černé oči. Kdyby myslela dopředu, nemusela si naběhnout a hlavně se nemusela dotknout lidí s jinou barvou a jinou zkušeností. Neměla raději mlčet? To právě ona neumí, stejně jako nedokáže oddělit své literární postavy od skutečných lidí. Buržoazní kultura měla pro tenhle typ autora název *enfant terrible*: hodně toho zkazí, do leccéhoš šlápne, ale bez něj by se o mnoha věcech nezačalo mluvit.

Tereza Brdečková: „Slovo, čin a odpovědnost“, *Respekt* 2008, č. 29, s. 62.

Je tedy v řádu věcí, že part „sirotky, která si v prohnilem světě uchovává čisté srdce“ v „sirotčím románě“ Terezy Boučkové nesehrávají nevděční adoptivní synové, ale sama vypravěčka: její slavný otec ji v podstatě zapudil, její matka se stará jen o své vlastní trápení. Hrdinka ovšem utrpěným příkořím nezahořkla a statečně bojuje nejen o své vlastní štěstí a profesní uplatnění, ale i o lepší podobu obce, kde se svou rodinou žije, či o pravdomluvnost veřejných médií. *Rok kohouta* můžeme číst také jako detektivku, která namísto otázky „Kdo je vrah?“ čtenáři napořád klade otázku „Kdo může za neutěšený stav světa?“, přičemž mezi všemi řádky především zaznívá vypravěččina odpověď: „Já tedy rozhodně ne.“

Marek Vajchr: „Vlídne autoportréty“, *Revolver Revue* 2008, č.73, s. 234.

Slovo autorky

Musím říci, že pátou verzi už jsem nepsala, přestože jsem cítila, že by možná šlo ještě něco vyškrtnout, že tam ještě někdy plýtvám slovy. Ale nepsala jsem ji proto, že jsem se bála, že by ztratila autenticitu... Nicméně původní zápisky nebyly vlastně moc použitelné, sloužily jen

k tomu, abych si vyvolala atmosféru určité chvíle a oživila si detaily, protože člověk má tendenci zapomínat. Byl to materiál.

„Slušný člověk je dost velký idiot“ (rozhovor vedl Ondřej Horák),
Lidové noviny 16. 5. 2008, s. 1–2.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: R. Kopáč, *Divadelní noviny* 2008, č. 12; O. Horák, *Lidové noviny* 24. 4. 2008; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 24. 5. 2008; J. Trávníček, *Host* 2008, č. 7; J. Peňás, *Týden* 2008, č. 28; M. Ljubková, *Instinkt* 2008, č. 28; T. Brdečková, *Respekt* 2008, č. 29; P. Anthová, *Literární noviny* 2008, č. 35; L. Jungmannová, *A2* 2008, č. 22; P. Fischer, *Hospodářské noviny* 25. 4. 2008; K. Kadlecová, *Reflex* 2008, č. 25; P. Janoušek, *Tvar* 2008, č. 10; M. Vajchr, *Revolver Revue* 2008, č. 73.

Jiří Zizler

MILAN KOZELKA: ŽIVOT NA KDYSISSIPPI

(2008)



Porevoluční tvorbu básníka, prozaika a performerera Milana Kozelky (* 1948) charakterizuje vyhrocená grotesknost, v níž se prolíná přízemní svět periferních hospod a obskurních lidských typů (*Ponorka*, 2001) s fraškovitým panoptikem celebrit a politických autorit. Bezprostřední setkání dvou odtazitých světů a motivická pastiš je v próze spojena s přízemní parodií vyprázdňenosti a nesmyslné zběsilosti tržního kapitalismu a zábavního průmyslu (*Celebrity*, 2004). V Kozelkově poezii jsou pak nosnými principy fragmentarizace obrazu, sebe-odcizení subjektu, výsměšně radikální a nesmyslná tvrzení i pozměněný stav vnímání, který

je jakousi halucinační mutací skutečnosti (*Koně se zapřahají do hracích automatů*, 1999; *Gumové projektily*, 2000).

Pocity, hmotné věci a reálné osoby se v Kozelkových textech prolínají v tekutém univerzu a ztrácejí své původní ohraničení, proměňují se, figurují v trapných dějích, popírají pravidla logiky a narušují možnost racionálního zakotvení. Obrazy se propadají jeden do druhého, slova cizopasí na svých významech, básně se stylizačně pohybují na rozmezí snu a drogového tripu, v němž se vše překotně slévá a subjekt neklidně těká mezi různými světy, aniž by poznal bezpečí pevné půdy domova. Svět se zdá být jen chorobným předludem, pokřivenou iluzí hltavě vnímající mysli. Slovy autora: „*Je jen to, co je i není.*“

Toto vyhrocené tvrzení lze aplikovat i na Kozelkovu prózu *Život na Kdysissippi*, v níž se výše naznačené tendence a vlivy spojují do konzistentního literárního celku. Soubor zahrnující 49 krátkých povídek je imaginárním návratem do prostoru českého undergroundu šedesátých až osmdesátých let, svébytnou fabulační archeologií, která znovu zaznamenává legendární události, drobné anekdoty z všednosti života na okraji společnosti. Připomíná její polozapomenuté aktéry, zpřítomňuje sociální i kulturní duch „podzemí“ či s kronikářskou věcností zaznamenává zaniklý svět podivuhodných zákoutí a jeho dávno zmizelých obyvatel (*Pražské pasáže*).

Pojem underground tu není vymežitelný čistě politickými či kulturními souřadnicemi – Kozelkovi hrdinové se vedle celebrit „druhé kultury“ rekrutují z řad kriminálníků, podivínů a výstředních bláznů, jejichž cílem není boj za změnu konkrétního systému vlády, ale svoboda autentické existence bez závislosti na jakýchkoli společenských či

ideologických normách. Právě jejich osudy a postoje výrazně rozšiřují tradičně vnímaný rámec undergroundu jako protirežimní revolty. Ladění jednotlivých povídek a jejich aktéry tak lze charakterizovat jako pozdní českou reminiscenci beatnického hnutí, obraz bytostné vzpoury vůči jakémukoli establishmentu a jeho ideologii.

Náplní povídek jsou příhody a události všedního dne „vyděděnců“ – podivné a pro nezasevěné těžko pochopitelné rituály (od žebrání na veřejných prostranstvích až k svěbytným náboženským a magickým kultům), hromadná hospodská posezení, ilegální bytové semináře, náhodná střetnutí světa druhé kultury s konformním světem běžných občanů či poskoků oficiální moci, výstřední potulky mezi městy, anekdotické příhody notorických podivínů, tragikomické osudy excentrických buřičů, mystifikační a květnaté monology i dialogy. Zaujaté vypravěčské uchopení zapomenutých příběhů a nepravděpodobných příhod těchto postav, groteskní přehánění, vyhocená ironičnost a mytické přetváření všednosti v posvátnou událost charakterizuje Kozelkův soubor jako celek a posunuje ho nad rámec prostého pamětnického vyprávění o undergroundové existenci.

Titul svazku je aluzí na autobiografickou prózu Marka Twaina *Život na Mississippi* a vnáší tak do hry podobné čtení. Nejde tedy o nezúčastněně popisnou kroniku, ale spíše o subjektivně laděnou výpověď o životě na okraji. Tomu odpovídá i perspektiva vyprávění. Vypravěč není odtažitým a objektivním „shromažďovatelem“ událostí: už volba stylových prostředků deklaruje jeho příslušnost ke světu, který popisuje. Slovní zásoba je inspirována hovorovým jazykem ulice, expresivním a plným vulgarismů, vystihuje tak věrně přízemní charakter některých dějů i sociální zakotvení postav: „Štědří vidláci odcházejí, oligofrenní skřet stojí opřený o strom a dlouze chčije do záplatovaných pyžamových kalhot.“ (13)

Stylově čerpá text též z různých dialektů, mnohdy přechází až k argotu (zповěď recidivisty z Mírova v povídce *Hradní pán*). Kozelka používá výrazně stylizované přímé řeči postav, které někdy minimalizují pásmo vypravěče a jsou jakýmsi scénaristickým zachycením banality existence společenských vyvrhelů (*Kde září Eldorado, kde leží Klondike, Otec a syn*). Vypravěč často přijímá subjektivní hledisko a líčí události záměrně zkreslujícím pohledem aktérů, zřídka se tematizuje jako jejich přímý účastník. Převažující er-forma a použitý prézens vyprávění pak zpřítomňují průběh a dynamiku událostí, jako by byly aktem vyprávění znovu prožívány.

Kdysissippi je tedy zapomenutou a navždy ztracenou řekou minulosti, zároveň ale místem, kde se skrze vyprávění lze k uplynulému vracet, znovu ho formulovat a zakoušet i akt tvůrčí fabulace a mýtotvorby. Nejde o pouhé memoárové vzpomínání, ale o aktualizaci, obnovení ukončených dějů v nových politických a společenských souvislostech a zároveň o jejich přiznané přetváření ve svéráznou profánní legendistiku.

Páteří souboru jsou opakující se „životy svatých“, které s explicitní ironií poukazují na žánr hagiografie. Autor úmyslně jako světce vybírá postavy výrazně vyšší, psychicky narušené, asociální, postavy bouřící se nejen proti socialistické

nomenklatuře, ale i proti společnosti jako celku. Vytváří tak zároveň výrazné „apoštoly revolty“ proti mocenskému systému, jenž v různých podobách degraduje lidskou bytost na konformní produkt bez ohledu na panující ideologii.

Povídky v tomto graficky vyčleněném oddílu disponují podobnou strukturou: světec je charakterizován bizarním epitetem ornans (asociálně svatý, bezprizorně svatý, schizoidně svatý apod.), jsou vyjmenovány příznaky jeho odlišnosti, neslučitelnosti s běžnou existencí, následují některé konkrétní epizody z jeho života a obvykle dialog, v němž svatý vysvětluje svou filozofii života „navzdory normám“. Uplatňuje se zde jistá forma zasvěcenectví. Partneři světce v dialogu jsou představeni vlastním jménem, ale nejsou nijak dále charakterizováni. Autor tak navozuje dojem samozřejmého a familiárního svazku, jenž je perspektivě většiny čtenářů utajen, a tím propůjčuje kolektivu bláznů, povalečů, recidivistů a filozofujících opilců spiklenecké zdání výlučnosti a posvátnosti.

Právě tato výlučnost prostorového i vztahového zakotvení je pro většinu textů v souboru příznačná. Čtenářské pochopení se do určité míry odvíjí od jeho povědomí o undergroundu a neoficiální kultuře – na nejsvrchnější rovině leží události a osoby dobře známé z kulturní i politické sféry (Václav Havel, Egon Bondy, Ivan Magor Jirous, Mejla Hlavsa, Vladimír Holan, resp. pálení Hrabalových spisů na Kampě, Holanova dobrovolná izolace atd.), ve vrstvách spodnějších se pak nacházejí zasuté legendy podzemí, často známé jen úzké skupině zasvěcených.

Zatímco „elitní“ vrstva je v Kozelkově textu občas předmětem výsměchu a kritiky (viz opakovaný motiv Havlovy zaprodanosti nadcházejícímu řádu konzumerismu), nižší vrstvy jsou oslavovány pro svou autenticitu, jinakost a naprostou odtrženost od mocenských struktur. Jejich rezistence vůči „skutečnosti“ je často tragikomická a zahrnuje autorovy charakteristické výlety do světa halucinací a tekutých tvarů, do světa odcizeného konvenčně vnímané reality a z ní plynoucí společenské zodpovědnosti. Součástí některých povídek jsou též tragické situace, které reflektují život na existenciální hraně (*King Bee*, *Prodaná nevěsta*) i brutální následky „bytí v opozici“ vůči většině (*Kouzelník z Brngdádu*, *Pendleři*), nicméně jejich stylizace a vypravěčské podání vždy akcentují spíše absurditu a burlesknost než vážnost, či dokonce ušlechtilost utrpení.

Topos povídek je různorodý, obvykle však zahrnuje „ostrov pozitivní deviace“, na němž se i autokratický řád normalizace proměňuje a přijímá směšná rituální pravidla podzemí. Dominantním prostorem je hospoda, která je pro Kozelku tradičně místem bizarních setkání a fantaskních proměn. Legendární útočiště příslušníků undergroundu, jakým je například pražská Malostranská kavárna, hostinec U Glubiců či olomoucká Ponorka, tvoří bezpečnou kulisu magické všednosti existence na okraji. Podobně fungují i veřejná prostranství měst (Praha, Olomouc, Karlovy Vary), z nichž k pohledu vypravěče doléhají banální detaily, nesmyslné děje a komicky se opakující události.

Mnoho povídek je vystavěných na totožných principech, které by se daly pojmenovat jako „zázračnost nudy a stereotypu“ a „podvratný paralelismus“: postavy sedící a opakující těžko pochopitelné rituály, postavy cyklicky odcházející a přicházející, postavy pronášející totožné fráze nebo naopak unikající z tíživé šedi nespoutanou fabulací, zatímco za oknem se „děje skutečnost“. Do tohoto bodrého šumu a koloběhu povědomých tváří pak občas vtrhává vnější svět se svou nesmyslnou agresivitou a spoutávající přizemností (policisté, estébáci, ostravští štajgři apod.), občas se však i vnější svět při kontaktu s ritualizovaným prostorem „vyděděnců a vyvrhelů“ komicky promění a přijme jeho hru (policisté zavazující tkaničky světoběžníka, schizofrenika a hospodského filozofa Vincence Venery).

V Kozelkově textu je stále vedle nostalgie patrná i satiričnost, s níž jsou ospalé a hospodsky harmonické děje vystavovány paralelám s „velkou historií“ a jež využívá nadsázku i jistý „nad-realismus“. Do pražských kaváren tak například může zabloudit početná skupina fundamentalistů a teroristů ze všech koutů světa, která s úžasem a despektem pozoruje pasivní rezistenci domácích bojovníků za svobodu (*Boží bojovníci*). Opakovaně se objevuje ikonická trojice německé levicové teroristické organizace RAF Gudrun Ensslinová, Ulrike Meinhofová a Andreas Baader jako ozvuk násilných (a posléze romantizovaných) revolt vůči kapitalismu. I jejich násilný čin (vražda řeckého duchovního v povídce *Otec a syn*) však líně zapadne do toku Kdysissippi, v němž události ztrácejí hrany i bezprostřední naléhavost a stávají se nechtěnou parodií radikálnosti, součástí subkultury lidí, kteří „*bojují svojí nekomerční hudbou a svým odlišným zevnějškem*“ (106).

Dalším z častých kontrastů, který provází Kozelkovy povídky, je střet omezených a konvenčních jedinců s undergroundovými guru, pábiteli a světoběžníky, jejichž obzory jsou z hlediska běžného člověka nepochopitelně široké, ohraničené mystickými dálavami astrálních rovin, vesmíru nebo alespoň cizích zemí. Ty z pohledu běžných hospodských štamgastů vyhlížejí až nepatřičně exoticky a provokují k radikálnímu odmítnutí. Klasickou postavou poutníka, vypravěče a kosmopolity je Kim, který v povídce *V dáli za horama* vydráždí svým bájením osazenstvo vysočanské hospody tak, že je jimi zbit do bezvědomí, v povídce *Černošky, Vietnamky a Eskymačky* zase sexuálními fantaziemi rozvrátí pokojnou hospodskou seanci v Hostovicích.

Postavy duchovních kočovníků, kteří pendlují mezi městy a narušují veřejný pořádek, jsou častými aktéry Kozelkova vyprávění jednak jako součást zmíněné světecké hagiografie undergroundu, jednak prostupují ostatními povídkami a dají se označit za základ „filozofického postoje“ *Života na Kdysissippi*. Dvakrát se v knize opakuje kerouakovský titul *On the road*. Poprvé je jím pojmenovaná povídka o invalidovi Fakirovi, který se loudá před noční tramvají a brání jí v jízdě. V nesmyslném monologu-dialogu s frustrovaným řidičem haní přizemní tvory jedoucí domů ze šichty a oslavuje mimozemské inteligence a galaktická impéria, život zcela zbavený závislosti na přizemních potřebách všedního dne.

Podruhé je zmíněný titul použitý v povídce *On the road again*, která se liší i nativní formou – i zde se objevuje vyprávění ve třetí osobě, je však výrazně subjektivizované, má formu konfese tuláka a není připsané konkrétně pojmenované osobě. Vzniká tak úzké pouto mezi vypravěčem a postavou a zároveň s ním i svěbytná forma „manifestu nezakotveného jedince“, pro nějž existence znamená věčný přesun, tékání, hledání, zpochybňování a zbavování se vazeb: „*Od nikoho nic nečeká, nic stálého nenabízí. Existuje mimo vžité normy, setrvačně krouží po ztenčujícím se obvodě. Zveličuje nepodstatné, kašle na důležité.*“ (98) Text shrnuje étos knihy i postoj převážné části postav, pro nějž existence „na břehu Kdysissippi“ znamená neustálý přesun mezi známými ostrovy bezpečí (zejména oblíbenými hospodami), spokojenost pramenící z duchovní revolty, vnitřní rezistenci vůči bezčasí normalizace a neustálé testování okleštěných mezi svobody.

Tuto specifickou českou verzi beatnické poetiky lze pozorovat i v množství povídek, které svou metaforikou a „pozměněnou“ perspektivou vnímání evokují drogové experimenty, halucinogenní výlety za hranice normálna. Někdy jde o vystižení vnitřního stavu postavy, která se ocitla ve stavu narkotického opojení (*King Bee*), jindy toto excesivní nahlížení reality pramení z vyhraněné a abnormální situace – v povídce *Prodaná nevěsta* líčí vypravěč erotické pouto muže a vrby, přičemž tato vyšinitá verze pohanského rituálu ovlivňuje i zobrazení okolního prostředí, které je perverzním milostným aktem převráceno naruby a zbaveno konvenčního smyslu („*Po obloze plují neviditelné lodě, v podpalubí hřmí krkavčí chorál. [...] Asfalt je bílý, tráva oranžová. Nic s ničím nesouvisí*“, 34).

Text *Město duchů* zase líčí pout olašského Roma Fogertyho vylidněnou Olomoucí – prožitek výhrůžně liduprázdného města se výrazně vepisuje i do pásma vyprávěče, v němž se pusté ulice mění v metaforu vyhaslého a zplanělého světa: „*Den je podvrženou kopíi noci. Ohně dohořívají, pradávne mýty jsou zapomenuty, divoké pudy podlehly zjemňujícím normám. Melancholictí tmaví lidé se plaše dotýkají světelných přeludů, lhostejně se potácejí po vedlejších trasách. Bezobsažné nebe se klene jako propastně zející dekl.*“ (77–78) Paradoxní vyústění nabízí v podstatě anekdotická pointa, v němž je děsivá prázdnota města vysvětlena životním rytmem „spokojených občanů“: „*Kde be bele, doma só. Je neděla a poledne. Jijó.*“ (78)

Metoda vyšinitého pozorování a zprostředkování událostí je pevnou součástí Kozelkovy tvůrčí metody a *Život na Kdysissippi* ji využívá jako stylistické zvýraznění motivu vzdoru, jenž se v různých podobách vrací ve většině textů. Zmíněná nevážnost, neustálé parodické směřování velkého a malého, podstatného a marginálního se netýká jen příběhů a postav z časů normalizace, ale i postoje vypravěče k různým ideologiím, které mění autentické individuuum v tupý subjekt naslouchající jen imperativu pravidel a omezení. Proto se ironie a cynismus Kozelkových textů nezastávají pouze u komunistické nomenklatury, ale vědomě označují i soudobé podoby konformity a zneužívání odkazu „autentického-žitého“ undergroundu v účelových poli-

tických a společenských machinacích. Výrazně je tento moment přítomný v povídce *Na tom pražském mostě*, kde se v duchu karnevalové nevázanosti prohazují oběti a pachatelé, poskoci a odpůrci, anarchisté a prospěcháři.

Život na Kdysissippi se vřazuje mezi texty reflektující underground z časového odstupu, které však zároveň tento fenomén zpětně přehodnocují a přetvářejí ve výrazně fiktivní a fantaskní prostor vzpomínek a hodnot. Ten se autorovi s odstupem času jeví jako naléhavý a odporující snadnému podřízení se zjednodušenému porevolučnímu schématu o „aktivním kulturním vzdoru vůči moci“. Svým mýtotočným a zároveň ironicky demytizujícím pohledem a zaujetím pro příběhy „ze dna“ i podivínskými charaktery odkazuje text na dílo Bohumila Hrabala (*Něžný barbar*, 1981) či Egon Bondyho (*Invalidní sourozenci*, samizdat 1974), stejně jako na žánrově různorodé texty reflektující „skutečnost“ normalizace a fenomén druhé kultury (Ivan M. Jirous: *Pravdivý příběh Plastic People*, * 1980–1981; Mejla Hlavsa – Jan Pelc: *Bez ohňů je underground*, 1992; Josef Vondruška: *Chlasej a modli se*, 2005).

Ironizování a relativizování aktérů, událostí i postojů, ale též vřazování výrazných excentrických figur „rebelů bez příčiny“, jež se naprosto vymykají jakémukoli (byť i vůči reálnému socialismu alternativnímu) řádu, činí z povídek Milana Kozelky platformu, která se vzpírá jasnému ukotvení v některé z verzí „minulosti“. Text se proto vymyká z laskavé humoristické reflexe všednosti normalizace (Michal Viewegh, Petr Šabach, Irena Dousková) a svou zálibou ve zpochybňování normality, akcentováním sociální jinakosti a znejišťováním čtenáře volně odkazuje na kulturní a společenskou funkci prvního i druhého undergroundu.

Ukázka

V poloprázdné hospodě U Dvou slunců sedí v rohu u okna do ulice filosof Egon Bondy s psychoanalytikem Erichem Frommem. Fromm nadšeně pozoruje pouliční turistický ruch a připadá si jako v pohádkové říši divů. Magická scénérie staré Prahy si ho podmanila. V porovnání s gigantickými americkými metropolemi vděčně postrádá strohý pravoúhlý stereotyp s kolmo se tyčícími mrakodrapy. Před sebou na stole má linkovaný sešit, drobným písmem do něho zaznamenává důležité postřehy a mikrosituační detaily. Dlouze se zamýšlí, okouzleně vstřebává malebnou atmosféru. Egon Bondy namátkově listuje v samizdatovém překladu fenomenologických studií Eugena Finka, příkrými gesty a tlumenými výkřiky vyjadřuje odmítavou nevoli.

„Fink je epizodní břídil. Užvaněná parafráze jinejch, stejně pseudomysticky nakaširovanejch kopií,“ odstrkuje otráveně Finkův text.

„Přijde Václav Havel?“ ptá se ho Fromm.

„Jistě, slíbil to,“ podkládá Egon Bondy tácek pod krígl s pivem.

„Je stále pronásledovaný?“ lidsky soucítí Fromm.

„Imrvére,“ flirtuje Bondy očima s načechranou pivní pěnou.

„Je zřejmé, že jsou zdejší lidé opravdu šťastní a spokojení,“ ukazuje Fromm na vesele štěbetající mladé matky s omašličkovanými kočárky.

„Z čeho tak usuzujete?“ nechápe Bondy.

„Jelikož téměř nic nemají, zato však očividně intenzivně jsou,“ ospravedlňuje Fromm svůj sílící dojem. Do hospody vchází uniformovaná listonoška a proti podpisu předává Bondymu úřední lejstro s modrým proužkem. Bondy se letmo dívá na razítko, a aniž nahlédne dovnitř, cupuje obálku na nepatrné kousky.

„Sou, ale je to štěstí normovaně nedokrmenejch prasat. Všema deseti by brali kapitalismus v socialistickým balení. Posuzováno v široce politickým kontextu a z hlediska ignorovanejch občanských svobod sou však zřetelně v prdeli,“ rázně oponuje Bondy.

„Svoboda je poznána nutností,“ šermuje Fromm otřepanou definicí.

„Nutnost je nepoznaná svoboda,“ mrzačí Bondy jeho plytký argument.

„Přijde Václav Havel?“ ptá se Fromm.

„Jistě, slíbil to,“ upíjí Bondy pivo.

(63–64)

Vydání

Život na Kdysissippi, Brno, Host 2008.

Reflexe

Je to především svět českého, zejména pražského, ale též olomouckého a karlovarského undergroundového společenství sedmdesátých a osmdesátých let, z něhož si tu autor nejen místy dosti utahuje, ale také se vlastně k němu „přiznává“: vždyť i on sám – pod přezdívkou „Mik“ – je jeho součástí. Zde je však dobré připomenout, že málokterý neoficiální kulturní okruh byl tak mocným zdrojem mystifikací a legend jako právě český underground: Kozelka si je této skutečnosti vědom, takže dalším obohacujícím prvkem jeho nových textů je napětí mezi „původními legendami“ a autorovým sklonem k tvůrčímu mystifikátorství: někdy je zřejmé, že jde skoro jen o „prostý záznam“ událostí, které již samy byly natolik fantasmagorické, že k nim ani nebylo co „dodávat“, jindy jde vskutku spíše o novou legendu, o „eu-angelion“ tentokrát vskutku nesvatého Kozelky.

Milan Machovec: „Životy undergroundových svatých“, A2 2008, č. 43, s. 6.

Jakožto pamětník, přímý aktér a znalec prostředí druhé kultury akcentuje Milan Kozelka její důležité a někdy opomíjené rysy: sveřepost, utkvělost na periferii z přesvědčení, zdánlivou strnulost a neschopnost (velmi konkrétní jsou v této věci *Boží bojovníci*), sklon k pábitelství, mýtotočností a stváření vlastní magie světa. Kniha bude právě a především pro tyto důrazy ceněným dokumentem. K tomu se autorovi povedlo obarvit aureolu již dávno glorifikovaných postav podzemí ze zlaté na psychedelickou fosforově zelenou.

Hana Lundiaková: „Nové knihy“, *Portál české literatury*,
online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2145-zivot-na-kdysissippi> / [přístup 6. 6. 2012]

Kozelkova próza je nejlepší tam, kde je nepatetickou výpovědí o životě v zemi, v níž všichni byli tak trochu v kriminále a kde se pouhá připomínka svobody, například toho, že existují města, jako jsou Paříž, New York či Benátky, a dá se do nich cestovat, jeví jako provokace, za niž je nutné tomu, kdo to tvrdí, rozbít hubu. Klíčovým rysem Kozelkova přístupu k literatuře i životu je přitom jeho schopnost skrze fikci znovuprožívat atmosféru doby a její myšlenkový rozměr. Ještě důležitější pak je Kozelkova schopnost inteligentní ironie, a to nejenom té, která útočí na protivníky, ale také sebeironie, schopné z odstupu vidět i samotný disent a underground jako hnutí.

Pavel Janoušek: „Milan Kozelka: Život na Kdysissippi“, *Tvar* 2008, č. 12, s. 3.

Kozelka sruje své vzpomínky především z (opět tradičně literárně undergroundových) vláken mytizace a mystifikace. Na rozdíl od Bondyho (v *Invalidních sourozencích*, nikoli *Prvních deseti letech*), Placáka (a jeho *Medorka*) či sebe sama v próze *Ponorka* tentokrát reálně osoby „veselého ghetta“ v textu neklíčují; o to více jim přimýšlí schopností, vlastností a zážitků. Stejně jako v *Ponorce* využívá jazykovou i tematickou hravost, perzifláž a nonsens. Na rozdíl od staršího dílka však aktuální text nepůsobí jako pouhé žonglování s barevnými míčky vlastní fantazie pro pobavení zainteresovaného publika.

Radim Karlach: „Nostalgie vázaná do Kozelky“, *Host* 2009, č. 3, s. 82.

To všechno jsou jen výseky nekonečna, pohádky, příběhy, které si už z principu nekladou nárok na pravdivost. Vyvolávají zdání, že jsou obklopené auroou bezkonfliktnosti, sentimentu a ironického smíchu jako něco, o čem rádi zpětně vyprávíme, a proto, abychom zvýšili atraktivnost vyprávění o minulém, si ještě něco přimyslíme navrch. Pod tímto „zdáním“ se skrývá o něco smutnější příběh doby samotné. Ale od toho tu vlastně legendy jsou, mají zneklidňovat, mají povznášet, mají dát pocit, že vypovídají o přítomnosti, a přitom se samy času vysmívají. Překonat tento rozpor je uměním básníka.

Lukáš Holeček: „Nepoetické legendy Milana Kozelky“, *Nekultura.cz*,
online: <http://www.nekultura.cz/literatura-recenze/nepoeticke-legendy-milana-kozelky.html> [přístup 6. 6. 2012]

Slovo autora

Český underground byl v té době především hudební, pár lidí psalo nebo malovalo. Zatímco německý, italský nebo americký underground šel do přímého střetu v ulicích, český se stáhl do hospod. To mne nelákalo, četl jsem jinou literaturu a měl jiné ideály. Byly tady k sehnání překlady Herberta Marcuse, Theodora W. Adorna, Ericha Fromma a dalších filozofů a sociologů, ale i překlady textů a prohlášení RAF a dalších seskupení. Oni byli přímá akce, pražský androš byl pasivní rezistence. Bolševik byl idiot, protože potlačoval hudbu. Kdyby to nedělal, neměl by sílící opozici. Neměl by ji tak brzy. Do politických špiček se vždy propracovávají idioti, to platilo tehdy a platí to i dnes. Zatímco progresivní umění prožívalo na Západě boom, u nás mělo přes cestu trojí šraňky. Zastavil se tu tehdy čas a dnes se to v bleděmodrém opakuje.

Na pražském undergroundu mi vadilo jeho katolictví, já jsem tehdy tápal mezi vším možným, ale uvíznout v jakýchkoli dogmatech jsem nechtěl. Velkou roli hrála moje nepřizpůsobivost a neochota respektovat hierarchii protagonistů. Neuznávám žádnou hierarchii. Hierarchie vylučuje svobodu a smrdí elitářstvím. Mnohem pestřejší a uvolněnější underground byl mimo Prahu – v Karlových Varech, Olomouci, Teplicích, Brně a jinde. Potom se to slilo v jednu univerzální kulturně-frontovní masu a ztratilo to grády. A myslím si, že začleněním do disentu přestal být underground undergroundem, i když všichni budou tvrdit pravý opak. Svoboda je neorganizovatelná a nehierarchická. Sice je riskantní a mnohdy sebevražedná, ale velice prostá, neambiciózní a skromná.

Milan Kozelka: „Reagovat na každou totalitu“, *Tvar* 2010, č. 16, s. 4.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: A. Fialová, *Tvar* 2008, č. 19.

RECENZE: P. Janoušek, *Tvar* 2008, č. 12; P. Štengl, *Psí víno* 2008, č. 44; Z. Mitáček, *Literární noviny* 2008, č. 37; M. Machovec, *A2* 2008, č. 43; R. Karlach, *Host* 2009, č. 3; L. Holeček, *Nekultura.cz*, online: <http://www.nekultura.cz/literatura-recenze/nepoeticke-legendy-milana-kozelky.html> [přístup 6. 6. 2012], H. Lundiaková, *Portál české literatury*, online: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2145-zivot-na-kdysissippi/> [přístup 6. 6. 2012].

Vít Schmarc

MARTIN RYŠAVÝ: CESTY NA SIBIŘ

(2008)



Martin Ryšavý (* 1967) vystudoval biologii na Přírodovědecké fakultě UK a scenáristiku na FAMU. V devadesátých a nultých letech natočil celou řadu úspěšných dokumentárních filmů, které vznikly během jeho výprav do asijské části Ruska (*Argiš*, 1995; *Sibiř – duše v muzeu*, 2000; *Afoňka už nechce pást soby*, 2004; *Malupien, Olšovský Spas*, 2008, *Medvědí ostrovy*, 2010), z nichž těží také rozsáhlý dvousvazkový román *Cesty na Sibiř*. Ústřední dilemata vypravěče, konflikt svobody a zodpovědnosti, mužského a ženského světa již předjímal jeho literární debut *Lesní chodci* (2001), věnovaný tulákům na okraji společnosti, kteří utíkají za

svými sny (scenáristicky autor prózu adaptoval pro stejnojmenný film režiséra Ivana Vojnára v roce 2003). Epizodní setkání s bývalým moskevským divadelníkem, zachycené v *Cestách*, předznamenává další úspěšný román Ryšavého *Vrač* (2010), záznam opulentního vypravěčského proudu originální postavy, rezignující na společenské uplatnění.

Cesty na Sibiř zachycují autobiografické osudy a zrání mladého muže od listopadového převratu až po současnost – nejprve popisují stávku na fakultě, dobrodružný výlet do revolucí zmítaného Rumunska v prosinci 1989, posléze se soustřeďují na cesty za kočovníky a šamany na Dálný východ, do Burjatska, Jakutie, do osad a měst Mutoraj, Žigansk a dalších. Zároveň román sleduje citové i ideové peripetie vypravěče, hledání názorových východisek, paralelní vztahy s dvěma ženami a nakonec vzplanutí a průběh silného milostného vztahu k sibiřské „sachaljarce“ (míšence) Anžele. Vzhledem k veřejné známosti některých akterů zvolil Ryšavý částečně formu klíčového románu a některým postavám přidělil románová jména (Eva Lišáková, „Jévočka“ – etnoložka, spisovatelka a redaktorka Pavlína Brzáková ad.).

Celou knihou se prolíná autorův zájem o šamanismus a ezoterní či psychotropní model přístupu k člověku, jehož iniciátorem se stal spolužák a zanícený drogový experimentátor Nosák; soustředění na možnosti ovlivnění psychiky jej přivádí ke studiu etnografie a antropologie a koneckonců jej vede i na Sibiř, kde se stává svědkem národního obrozování malých sibiřských etnik, zvláště Jakutů a Evenků. Jeho zaujetí však nikdy nepřechází do identifikace a entuziasmu, je silně korigováno skepsí, odstupem a smyslem pro realitu, což jej zvolna oddaluje od romantizujících přístupů

Jévočky, jež využívá cesty na východ ke sběru etnografického materiálu, a Nosáka, který se v Čechách žije popularizací mystiky přírodních národů a psychotropních látek. Autor dovede jejich postoje a aktivity stále méně akceptovat, rozpoznává za jejich vizionářstvím i účelový rozměr a praktické zájmy. Jeho návštěvy Sibiře mu umožňují studovat a zároveň ironicky reflektovat původní animismus v terénu, neboť devadesátá léta znamenají všeobecný návrat ke světu starých zvyků, rituálů a mýtů, k revokaci magického myšlení, nástupu senzibilů, oživení mytologie a legendistiky, návratu úcty k přírodním jevům, posvátným místům a zvířatům.

Ryšavý tento stav tematizuje jak v románu, tak ve své dokumentární tvorbě: ukazuje resuscitaci šamanismu jako složitý a rozporuplný problém, který se týká lidské identity v rychle se proměňujícím moderním světě. Zobrazuje roli komercializace, emancipaci od bolševického režimu, pověrečnou naivitu i pozůstatky kořenů dávné spjatosti s přírodou, soustřeďuje se na vztah mezi živou a mrtvou kulturou, na vůli obnovit a vybudovat staronovou tradici prostřednictvím jejího muzeálního expozování a konzervování. Ryšavý interpretuje tuto snahu na základě teorií francouzského filozofa a literárního vědce Maurice Blanchota o obrazech, dvojí práci času a podstatě magické praxe. Domnívá se, že mezi tradicí sibiřských národů a jejím obrazem panuje jakási nepřímá úměra, obraz je vzorem a zároveň se stává stínem, magie se v problematickém a podivuhodném procesu společensko-etnického sebeuvědomování stává národním programem. *„Kouzlo, které má někoho zachovat při životě, ve skutečnosti odsuzuje k životu v zásvětí, k životu, kterému je smrt odeprána. Muzejní horor, vznášející se nad Sibiří.“* (I, 189)

Šamanské „retro“ tak konstituuje svěbytný diskurs, do něhož zasahuje móda a zvědavost, komerce, grantový systém i autentické potřeby původních obyvatel. Z Ryšavého cest se tak v prvním díle stává i putování po sibiřských muzeích, kde poznává různorodé exponáty se zvláštními okouzujícími příběhy a je konfrontován se „swingem“ historické paměti v zasetí ideologií pravoslavy a komunismu a jejich represivních metod. Vrcholem je záznam zážitků ze šamanologické konference, kde *„indiáni si hrají na indiány“* (I, 302), s její absorbuující surrealistickou atmosférou nesourodé koláže a mixu nejruznějších osobností a jevů od svěbytné originality až po bizarnost. Vypravěč se tu svým odstupem, citem pro absurditu, vtípem a ironií projevuje jako *„rušič kouzel“* a *„báječný český skeptik“*, *„vlezlý a drzý potulný kameraman, čenichající v krajinách cizích duší, arogantní Evropan, na jehož filmy severští lidé naplivou“* (I, 307). Jako „advocatus diaboli“ se však stává především reprezentantem všeho nepřijatelného a nebezpečného pro nově zrozenou frontu podnikavců a obchodníků s magií a etnicitou.

Zásadním zážitkem, z něhož čerpá velká část druhého dílu románu, je soužití s kočovnými v drsných přírodních podmínkách, stereotypnost prací, jež zajišťují prosté přežití, i beznadějně návraty kočovníků do vesnice, jež pravidelně končí alkoholickou (sebe)destrukcí.

Autorovy postoje se utvářejí v každodenním kontaktu s obyvateli Sibiře a drsně krásnou přírodou, jež si vynucuje neustálý zápas a zabíjení („*A potřebuješ zabít soba, aby ses najedl. A potřebuješ zabít vlka, protože žere tvé soby. Potřebuješ neustále zabíjet, jinak nemáš v téhle končině co pohledávat*“, II, 91). Autor nakonec nechává šamanismus být tím, čím je – nesnaží se soudit, hodnotit a rozhodovat, ale přijímá jej jako přirozenou potřebu člověka být v kontaktu a obcování s přírodními ději a jevy, kupříkladu s všudypřítomným a zatěžkávajícím tichem hor a ledových plání.

Důležitým prvkem vyprávění je reflexe vzniku dokumentárních filmů, díky nimž autor získává finanční prostředky na své další cesty. Natáčení vyžaduje pozorovatelské umění, soustředění a trpělivost při sběru materiálu, ale zároveň intenzivní reflexi jeho podstaty, intencí a smyslu. Filmování je pro něj čekáním na „objev, inspiraci, zázrak“, ale zároveň i vědomé etické rozhodnutí. Autor přijal zásady koncentrace na veřejný prostor, respektu k sakrálním místům a také naprosté otevřenosti v jednání s lidmi, tedy odmítnutí veškeré manipulace. Mravní stránka nakonec stále více rozhoduje o výběru materiálu – vypravěč tedy netočí pohřeb syna pozdější přítelkyně Anžely či požár domu ve vesnici, kde žije: sblížuje se s lidmi natolik, že je odmítá snímat v choulostivých a pro ně nepříznivých situacích. Nad spektakulární dramatičností a „zajímavostí“ u něj vítězí nejprve instinktivní a poté zcela vědomá svrchovanost etiky a přirozené, neokázalé lidskosti. Tím se Ryšavého text stává i příspěvkem do diskuse o aktuální etice umělecké dokumentární a televizní tvorby.

Principem autorova textu je upřímnost a otevřená hra se čtenářem, upřímnost, která není sebeobnažující, nýbrž cudná a jemná, nezastírající též, že hledá způsob, jak má autor vyprávět o svém životě. Autor tak klene oblouk mezi bezprostřední dychtivou naivitou počátku a pozdější schopností vidět pod povrch věcí, odhalovat krycí nářeť a úhybné manévry (i svoje vlastní). Jeho uvažování působí nenásilně a svěbytně, vychází vždy z konkrétní žité přítomnosti. Text tak umožňuje čtenáři sledovat vývoj osobnosti „na cestě“, aniž by zakrýval všechny její omyly, opomenutí, nevědomosti a pošetilost. Autor se také prokazuje jako rozený vypravěč s citem pro tempo a gradaci, klade důraz na postihování postav pomocí jejich promluv a dialogů (často věrně kopírujících ruskou dikci) i jejich jednání, všímá si pozorně významuplných detailů. Tok jeho široce plynoucího vyprávění se pokouší do svého řečiště obsáhnout všechno důležité a významné, obnovuje skutečnost v její celistvé tvářnosti a přitom vytváří skutečnost novou, včetně svojí zkušeností proměněné podoby.

Celým dílem prostupuje také zásadní a logická otázka po významu, jež pro autora představuje cestování. Ryšavý velmi plastickým způsobem zpodobňuje posuny a proměny, které s lidskou bytostí vstupují do odlišného kulturního a civilizačního okruhu provádějí. Na jedné straně „*všechno je zajímavé, všechno má ostré kontury, a přece to nezraňuje, protože celý svět jsou jen obrazy, obrazy, obrazy...*“ (I, 269), na straně druhé čelí nárazu cizosti a jinakosti, který zprvu vylučuje bytí jen náznak souznění a přijetí. Zaplavuje jej pocit odloučení a absurdity, rozmrzelosti, zklamání,

beznaděje a místy až existenciální úzkosti („*Připadal jsem si zoufale osamělý a cítil k těm cizím lidem, kteří na mě a můj kletr civí jako na nějakou kuriozitu, odpor hraničící s nenávisť*“, I, 164). Nekonečné putování vlakem, lodí a letadlem, obtížní spolucestující, choroby, komáři, nebezpečí, nízká sanitární a obecně kulturní úroveň, všudypřítomný alkoholismus znamenají prověrku trpělivosti, schopnosti zorientovat se a jednat s lidmi, prosadit se a uplatnit svoje přednosti a dovednosti v radikálně odlišném prostředí. Je nucen pokojně přijmout dvojitý ráz času, který se dělí na čas dobrodružné akce i bezmezně nudné a vleklé čekání.

Cestování mu v těchto podmínkách umožňuje vyjít ze sebe samého, „být sám“ a zároveň být ve světě, setkat se s bytím, jež je pojednáváno (doslova i přeneseně) v jiném jazyce, oproštěném od známého a srozumitelného kontextu. Vypravěč, v němž se často mísí intenzivní distance a intenzivní ztotožnění, je náhle zodpovědný za srozumitelnou transpozici všeho prožívaného do vlastního světa a za úspěšný návrat k sobě, neboť „*cesta [...] znamená dlouhý pokusný výboj do tmy ve vlastní lebce*“ (I, 281). Experimentující hledání v sobě samém ani příliš nesouvisí s místem, kde je podniknuto, i když jej provází velmi silný osobní vztah k lidem a místům, jež poznává. Cesta je tedy dvousměrná – jednak cestuje pryč od svých trýznivých, neřešených privátních dilemat a zmatků, jednak putuje ke svému pravému, bytostnému, ryzímu a neredukovanému „já“. Zmnožuje tak možnosti svého života a iniciuje naději zásadní proměny, neboť platí, že „*na cestě jsem jiný*“ (I, 166).

Cesty na Sibiř jsou tak především příběhem autorova osobního zrání, růstu a iniciace. Během sibiřských let se běžně setkává se smrtí: řada lidí, které důvěrně poznal, umírá v důsledku alkoholismu, úrazu nebo kriminálního činu, sám se mnohokrát dostává do bezprostředního ohrožení života. Výrazně přelomový ráz pro něj získává nebezpečná příhoda s relativně šťastným koncem, kdy jej za sebou vleče splašený kůň – zjišťuje poté, že jeho strach se rozpustil. Po návratu z první výpravy zažívá tísnivý psychický a existenciální fenomén – nedokáže rozpoznávat známé lidi, neboť vzhledem k nevyřešenému soukromí sám nechce být rozpoznán („*nevidět znamená nebýt viděn*“, II, 155). „*Když člověk cítí, jak protiřečí sám sobě, snaží se utéct*“, (II, 120) říká mu jeden ze sibiřských přátel. Na Sibiři se rodí i velký a uchvacující příběh jeho fatálního, protikladného a bezvýhodného vztahu s Anželou, jenž osciluje mezi intimním přiblížováním a oddalováním a jehož bolestnou součástí je i nenaplněné Anželino těhotenství. Sibiř Ryšavému pomůže ukončit formální manželský a bezperspektivní milenecký vztah, odpoutat se od prázdného guru, naučí jej suverénnímu pohybu v jiném kulturním okruhu, který se pro něj stává druhým domovem.

V ohrožení, náročných situacích a sbližování s jiným světem se autorovi ukazuje smysl života; hledá a nalézá mír, vyrovnanost a odvalu, objevuje svoje „vnitřní ticho“, jež patří jen jemu, ale zároveň v něm spočívá spolu s ostatními a přírodou. Martin Ryšavý v *Cestách na Sibiř* stvořil román o možnostech rozporuplného a složitého intelektuála přesáhnout sám sebe pomocí velké Cesty, která jej proměňuje a formuje.

Možnost získávat inspiraci také prostřednictvím cest a pobytů v řadě doposud nedostupných a vzdálených zemích, která se otevřela českým spisovatelům po listopadu 1989, vyvrcholila v prvním desetiletí nového století tvorbou, která čerpala z návštěv exotických destinací. Do středu pozornosti převážně mladších autorů se tak dostaly mimo jiné Mongolsko (Petra Hůlová: *Paměť mojí babičce*, 2002; Jáchym Topol: *Mongolský vlk*, in: *Supermarket sovětských hrdinů*, 2007), Altaj (Bára Gregorová: *Kámen – hora – papír*, 2008) či Brazílie (Markéta Pilátová: *Žluté oči vedou domů*, 2008). Výrazem těchto tendencí se stal nejen sledovaný román, ale i převážná část další tvorby Martina Ryšavého.

Ukázka

Bylo mi najednou jedno, jestli tu něco natočím. Bylo mi jedno, jestli ještě někdy v životě s někým promluví. Bylo mi jedno úplně všechno. Začínal jsem si připadat jako dvojdyšná bahenní ryba, která přechází na úsporný kyslíkový program ve stavu letní letargie.

V tom stavu jsem začínal chápat, že je pro mě celá zakletá Sibiř zajímavá spíš jen jako rébus. A jako podvratný, kacířský podnik, spanilá jízda českého obrazoborce proti muzeím, zaklínajícím lidské duše do obrazů: slídit na místech, kde by měl být šaman, ale není, nahmatávat tuhle slepou skvrnu v oku sibiřského domorodce, obmýšlet to prázdné místo, vyznačující chybějícího dárce smyslu lidských věcí, obmýšlet, jak tu kolem něj všichni krouží, jak se ho dotýkají, pokoušejí se ho zaplnit.

(I, 230)

Vydání

Cesty na Sibiř, Společnost pro Revolver Revue, Praha 2008, 2. vydání, Revolver Revue, Praha 2011

Adaptace

2012 *Cesta na Sibiř*, inscenace, Buchty a loutky, Studio Švandova divadla, režie Marek Bečka, prem. 4. 4. 2012

Ceny

Magnesia Litera za prózu, 2009.

Reflexe

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. [...] Svět zřetelně ukazuje v celé jeho protikladnosti a absurdnosti a dává tak zahlédnout bohatství života bez toho, aby se ho pokoušel svým prizmatem redukovat. [...] 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. [...] *Cesty na Sibiř* jsou vlastně románem o dobrovolném se zřeknutí bezpečného místa domova pro možnost oživit svůj vztah ke světu.

Petr Šimák: „Hledám jen to, co mi jde samo naproti“, *Tvar* 2009, č. 1, s. 22.

Klíčovým rysem protagonisty je otevřenost – cítí, že je třeba vylíčit vše, byť by mělo jít o sdělení osobní, tíživá a zahanbující. Nejde to lehce, kolem některých událostí se zprvu jen opatrně krouží, jsou předjímány či se vracejí, jiné pronikají do snů a čtenář pochopí jejich význam až zpětně. Sice s lehkou ironií, ale do nejintimnějších detailů je takto vytvořen obraz lidské duše.

Anna Vondřichová: „Cesty, při nichž mrazí“, *A2* 2009, č. 3, s. 39.

[...] jako celek jde o knihu unylou, rozmytě amorfni. Když ji večer zaklapnete, tak se na ni druhý den netěšíte, a to tím méně, čím více se blížíte ke konci.

Autorův vypravěč je čtenářsky nejvzrušivější tam, kde se mu dostává nové zkušenosti, nových lidí, podnětů, s nimiž se musí vypořádat a jaksi si je převést i do svého soukromého jazyka. [...] problémem této knihy není vztah mezi cestopisem a románem, problémem je nevzrušivá rozbředlost. [...] Jde o směs ostrých pohledů na realitu našeho času a zcela nezáživné povídkovosti: směs, kde román a reportáž nedokázaly najít společnou řeč.

Jiří Trávníček: „Psát furt pryč...“, *Host* 2009, č. 4, s. 61.

Ryšavého jazyk je inteligentní a uměřený, není to ani Topolův pubertální slang, ani těžkopádné rozhovory, které vedou postavy Hajíčková *Selského baroka* – máme-li srovnávat s tím lepším v soudobé domácí próze.

Čím dál se člověk v knize dostává, tím je mu zřejmější, že Dálný východ je tu vlastně jen „shodou okolností“: kdyby se autor sebral a odcestoval na jiné místo, vznikla by – vzhledem k jeho nadání, pozorovacímu talentu, střízlivosti i schopnosti (sebe)reflexe – patrně stejně dobrá literatura.

Adam Drda: „Útěky na Sibiř a ze Sibiře“, *Respekt* 2009, č. 50, s. 49.

Ryšavému se bezpochyby podařilo s vlastní zkušeností naložit jako s východiskem, které zpracoval, přetavil v román. Znamená to, že jeho text netvoří nahodilé zápisky ani „dojmy“, ale právě pečlivě promyšlená struktura s jasnou koncepcí, která se vyjevuje skromně a postupně, avšak nepopíratelně. Autor od počátku pojmenovává zásadní téma své prózy, a tím není on sám [...], ale mnohem obecnější touha po příběhu.

Marta Ljubková: „Východ vs. západ“, *Souvislosti* 2009, č. 1, s. 13.

Slovo autora

Když listuji svými cestovatelskými deníky, málokdy tam najdu záznamy toho, co jsem si opravdu myslel, nebo jak jsem co hodnotil. Spíš jen fakta, atmosféru, co se říkalo, co se dělo. A přitom člověk si neustále něco myslí. [...] Jenže tyhle myšlenky jsou vesměs útržkovité, nesourodé,

zatímco já je v textu ukazují souvislé, už hotové. Kdybych měl opravdu autenticky rekonstruovat svoje myšlenkové pochody, tak by se to nedalo číst, to by nebyl tvar, to by byly jen mlhy a bažiny... Někdo se nad mou knihou možná bude ptát, jestli je pravdivá. V zásadních faktech, v popisu reálií opravdu pravdivá je. V tomto ohledu by se mohla stát součástí dějepisu. Ale v tom, jak jsem o věcech přemýšlel, je to úplně smyšlené. Vlastně mám problém s tím, že nejsem dost chytřej na to, abych se dokázal popsat tak blbej, jak jsem ve skutečnosti byl.

„Nevím, jestli jsem to chtěl spíš napsat, natočit nebo prožít“ (rozhovor vedl Adam Gebert),
Revolver Revue 2008, č. 72, s. 132.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: P. Hůlová, *Týden* 2008, č. 48; L. Nagy, *Lidové noviny* 13. 12. 2008; A. Drda, *Respekt* 2008, č. 50; A. Vondřichová, *A2* 2009, č. 3, s. 39; V. Karfík, *Host* 2009, č. 7; P. Šimák, *Tvar* 2009, č. 1; D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 28. 2. 2009; J. Trávníček, *Host* 2009, č. 4; D. Iwashita, *Host* 2009, č. 7; M. Ljubková, *Souvislosti* 2009, č. 1.

Jiří Zizler

TOMÁŠ ZMEŠKAL: MILOSTNÝ DOPIS KLÍNOVÝM PÍSMEM

(2008)



Milostný dopis klínovým písmem je románovým debutem Tomáše Zmeškala (* 1966), autora dříve pouze sporadicky publikujícího v literárních časopisech. Zájem o prózu i její kritický ohlas podpořilo nejen atraktivní téma, ale také mediální verze vstupu „exotického spisovatele“ – po otci afrického původu – na českou literární scénu a nominace knihy na několik literárních cen. Záhy po prvotině vyšla Zmeškalova druhá kniha *Životopis černobílého jehněte* (2009) potvrzující autorův vypravěčský styl a akcentující již v prvním románu naznačovaná témata „jinakosti“ či dvojí identity jedince (tentokrát již explicitně s odlišnou barvou

pleti) v české společnosti. Stejně jako v případě autorova debutu i zde kompozice zůstala bohatá na vedlejší epizody a samostatně pointované historky vyprávěné mnohdy až ornamentálním jazykem proloženým básnickými přívlasky a figurami a ulpívajícím na detailním vylíčení zobrazovaných dějů. Právě Zmeškalův specifický autorský jazyk a rozbíhavou kompozici próz lze označit za charakteristické a současně nejvíce diskutované rysy jeho literárních děl.

Milostný dopis klínovým písmem je variací žánru rodinné ságy, příběhem tří generací rodiny Černých, zachycujícím dobu od konce druhé světové války do současnosti. Vyprávění komponované v duchu rodové kroniky umožňuje tvůrci nahlédnout historii dvacátého století pod intimním osvětlením, ilustrovat dějinné pohyby i společenské proměny a předjímat filozofické úvahy nad smyslem dějin a osudem jednotlivce. („*Kolo bytí se valí tímto světem bez počátku a bez konce. Valí se tímto světem a způsobuje vznik a zánik. Kolo bytí se valí a bude valit bez počátku a bez konce*“, 326)

Zmeškalova románová koláž, symbolicky zarámovaná svatebními scénami rodičů a jejich dcery, vzniká z kombinace klasického žánru s postmoderními přístupy k textu. Děj se neodvíjí chronologicky, příběh se postupně odhaluje ve střípcích, kapitolách ze života ústředních postav. Fragmentarizovaný děj komplikuje i střídání vypravěčských hledisek a forem, základní syžet milostného příběhu je nutno rekonstruovat na základě epizod postupně odhalovaných mimo jiné v dopisech či životopisných referátech, v nichž jsou události nahlíženy měnící se optikou tzv. nespolehlivého vypravěče.

Čtenář je veden labyrintem milostného příběhu Josefa a Květy Černých započatého na pražských přednáškách Bedřicha Hrozného, jenž rozluštil chetitštinu, zapsanou klínovým písmem na hliněných tabulkách. Ty se v románu postupně transformují v symbol lásky, ale také osudového nedorozumění mezi partnery, jejichž původně společná milostná řeč se mění v obtížně rozluštitelný záznam poznamenaný studem, vztekem i lítostí. Jádrem románu a východiskem, od něž se odvíjejí motivace jednání postav, je milostný trojúhelník Květy, Josefa a jejich přítele ze studentských let Hynka Jánského. V atmosféře padesátých let milostná prohra a následná pomsta již soudruha komisaře Jánského zapadne do „*generálního plánu tyranie a pomsty jedněch na druhých*“ (133): Josefovo uvěznění a sadisticko-masochistický vztah vydírané Květy a Hynka Jánského navždy poznamená nejen manželské soužití, ale i rodinné vztahy napříč generacemi (model týrané ženy se opakuje i ve vztahu Květiny dcery Alice, jejíž dětství poznamenala dlouhá nepřítomnost otce a dospělost nevysvětlený rozchod rodičů zapříčiněný Hynkovým udavačským dopisem Josefovi).

Intimní příběh o podobách a hranicích lidské lásky, nenávisti a (ne)svobody zrcadlí v osudech ústřední trojice i dalších postav paradoxy národní historie, autor však do něj zároveň vkládá samostatně vypointované epizody až mytologického vyznění, v několika případech i v podobě samostatných kapitol (*Vize o Hitlerovi; První vize o nesmrtnosti – Persie; Druhá vize o nesmrtnosti*). Ty rozvíjejí alegorickou rovinu díla a dotvářejí ideovou stavbu románu do podoby tázání po smyslu dějin a lidské existence v nich, možnostech svobodného projevu lidské vůle, po původu zla v člověku či významu lidské touhy po nesmrtnosti. Myšlenkový náboj Zmeškalova románu spočívá v dialogu s úvodními citáty novoplatonika Macrobia a Bertranda Russela odkazujícími k možnostem poznání smyslu dění a jeho pojmenování, dešifrování smyslu života vepsaného neznámým kódem do lidských osudů. S tím souvisí i symbolický význam dopisu v celém díle (dopisem začíná a končí konflikt manželů Černých, v dopise předkládá Josef svůj životopis komisi pro vyšetření justičních omylů padesátých let, v dopisech komentuje anglický bratránek Jiří českou porevoluční realitu z pozice západoevropského turistu) nejen jako zašifrovaného artefaktu jedné lásky, ale také dokladu tvořivé i ničivé moci slova.

Milostný dopis klínovým písmem je primárně příběhem o konfrontaci jedince s historií, vyrovnávání se s událostmi, které člověk nemá šanci ovlivnit. V kontextu českých dějin dvacátého století se pak automaticky nabízí zobrazení konfliktu člověka s totalitním režimem, u Zmeškala však nejde pouze o konflikt se systémem reprezentovaným anonymními přísluhovači: jeho kolo dějin roztácejí loukotě prostých lidských přání, tužeb a pohnutek. Hynek Jánský je zároveň obrazem člověka s pochopitelnými touhami i individua, v němž latentně přítomné zlo povzbuzené nabytou mocí vyplouvá na povrch a krystalizuje do podoby překračující všechny morální hranice lidskosti. Z nešťastně zamilovaného studenta se stává vyšetřovatel pověstný brutálními výslechovými metodami, který si jako nejvyšší možný kariérní

úspěch hýčká myšlenku sepsání příručky o nejosvědčenějších způsobech mučení vyšetřovaných a v soukromí vydírá a sadisticky sexuálně zneužívá manželku svého uvězněného přítele. Stejně tak příběh politického vězně Josefa Černého a jeho rodiny v obecné rovině ilustruje způsob, jímž stigma ztráty svobody a společného času ovlivňuje rodinné vztahy po několik generací, kdy je znovuprožívána bolest, nepochopení, smutek, zlost, ale také tematizuje nepředpokládané reakce lidské psychiky pod tlakem okolností.

Motiv člověka, který v hraniční situaci přestává být schopen racionálně čelit skutečnosti, se ostatně prolíná celou knihou; ať už v postavě Květy Černé, týrané ženy, podléhající syndromu závislosti na svém mučiteli, nebo v epizodní postavě Kláry, v níž šílenství probudilo jasnovidcké nadání, či v osobě cukráře Marka Svobody, osobujícího si jméno Ježíš Sokrates Amenhotep Hitler, který plní funkci jakéhosi moudrého blázna schopného vidět smysl pod povrchem dění. Střídání románových pasáží odehrávajících se v „reálném“ světě a za zdmi blázince implikuje úvahy o alegorickém významu takového spojení – absurdní historiky ze světa „normálních“ lidí mnohdy budí spíše dojem bláznivých povídalek, zatímco v zařízení pro psychicky nemocné osoby se vyprávějí podobenství a diskutuje se o smyslu uměleckého díla.

Alegorický rozměr textu je přímo tematizován v kapitole *Aplikovaný Dante* a jedna teorie jazyka, kde je v rámci rozhovoru cukráře Marka Svobody, Duarteho – Dante Alighieriho a Čechoafričana Václava, tedy autorova alter ega, odkazováno na polysémnost literárního díla: „[...] *smyslu díla je hodně. První je literární. Od slova litera, tedy písmeno, tedy doslova doslovný. Další je alegorický, taktéž morální, taktéž anagogický.*“ (114) V pomyslném dialogu se svými literárními vzory a se sebou samotným tak autor nabízí možné interpretační klíče k vlastnímu dílu: „*Jestli tomu všemu tedy dobře rozumím, smyslem báje by měla být země,‘ řekl Václav. ‘Přesně tak, přesně tak,‘ nadšeně skandoval Duarte. ‘V našem případě je to tedy země znásilněná. Avšak když se podíváme kolem sebe, zcela jistě to má ráda. A znásilněná země, ta se odjakživa alegorizuje jako žena.*“ (116)

Obraz ženy ocitnuvší se v patologickém milostném vztahu ke svému mučiteli lze podle tohoto výkladu chápat jako obraz země znásilněné svými domnělými osvoboditeli, země vydané napospas moci, kterou je nucena veřejně oslavovat a milovat. Obyvatelé žijí v neustálém nebezpečí, že podlehnou všeobecné sugesci a nechají se zkorumpovat či svěst. Představen je zde tak obraz nikoli pouze české historické situace, ale fungování moci jako principu, nejen její krutosti, ale i svůdnosti. Na základě zmíněných indicií lze román vskutku vykládat v doslovném i alegorickém významu, uvažovat o morálním rozměru jednání postav a otázkách přesahujících k věčnosti (celý román je mimo jiné intertextuálním dialogem o nesmrtnosti zasahujícím od sumerského mýtu o králi Gilgamešovi až k Milanu Kunderovi). Zároveň však jde o hru s významy, tématy a symboly v postmoderním smyslu, dílo založené

na náznak, s ironizujícím autorem v pozadí: „[...] řekl jen, že si něco smolí pro radost. Tak ať prý ho necháme si smolit. Prý si rád smolí, i když pořádně neumí česky.“ (118) Vize o nesmrtelnosti mohou být pojednáním o vztahu minulosti, současnosti a budoucnosti a pozici člověka chyceného mezi nimi v čase, vize o Hitlerovi může být karikaturou lidské snahy odhalit genetickou podstatu zla v člověku, stejně dobře však mohou být narychlo smyšlenými historkami cukráře Marka Svobody, který pojal pobyt na psychiatrii jako východisko ze svízelné životní situace.

K souvislosti s postmoderním diskursem odkazuje také neustálé střídání vypravěčských hledisek a občasně vstupy autora-vypravěče, komentujícího své vypravěčské postupy, do kontextu díla. Tomáš Zmeškal v rozhovorech přiznává inspiraci současnou angloamerickou prózou, mimo jiné dílem Thomase Pynchona, ale zároveň také anglickou renesanční literaturou a emblematickou, což názorně vystihuje kontrast až biblické symboliky a novodobé skepse v jeho tvorbě. Autor vypráví velký milostný příběh o setkávání a míjení prodchnutý symbolickými gesty, s odkazy na Dantovu *Božskou komedii* a se všemi atributy tragiky a romantiky, včetně závěrečného zásahu osudu, který zabrání smíření manželů, zároveň však provádí své hrdiny mezi marcipánovými mrtvolami a exotickými zvířaty osídlujícími středočeské lesy.

Také jazyk *Milostného dopisu klínovým písmem* má několik dimenzí, od exaltovaného básnického vyjádření plného metaforických popisů (například když autor přirovnává pocit těhotné ženy k „*bublině Boží milosti*“ obklopující světce na středověkých obrazech) po pasáže stylizované do podoby spontánního mluveného projevu („*Viděla jsem je, pane Hořejší, viděla jsem je na vlastní oči. ‘A co jste viděla Růženko, co, no co?’ ‘No ty hady přece. Byly to velký potvory a bylo to silný jako moje stehno*““, 198–199). Pro Zmeškalovo literární vyjádření je typická snaha o aktualizaci zažitých výrazových a stylistických prostředků, jež byla kritiky na jedné straně oceněna jako originální autorské gesto, na druhé straně byla zpochybněna gramatická a stylistická správnost či adekvátnost některých formulací.

Určujícím významovým paradoxem románu je spojení zobrazení dějin dvacátého století jako řetězu nepředpověditelných zvrátů (např. v dokumentu *Poznámky k historii výstav v Čechách*, jež popisuje proměnu pražského výstaviště v Ústřednu pro vystěhování Židů a zpět a víceméně rezignuje na prognózy budoucího vývoje), absurdně vyznívajících historických i individuálních událostí s neustálým kroužením kolem smyslu dění v různých filozofických či mytologických interpretacích. „*Jak vyplývá z krátké historie, kterou se nám podařilo shromáždit, můžeme z minulosti čerpat pouze jeden poznatek, budoucnost bude opět složitá.*“ (317)

Román Tomáše Zmeškala je důkazem, že české (respektive československé) dějiny dvacátého století, jež byly zásadně ovlivněny dvěma světovými válkami, komunistickou diktaturou a komplexní proměnou společenského a politického uspořádání celého evropského kontinentu, osvědčují stále znovu svůj literární potenciál i pro mladší prozaickou generaci. Půdorysu rodové ságy k zachycení vývoje českých zemí

ve dvacátém století využili v české polistopadové literatuře například Pavel Brycz v románu *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2003) či Jiří Dražnar v próze *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (1996), s nimiž Zmeškalovu prózu spojuje transformace žánru do podoby koláže v rovině kompoziční, dějové i významové. Pozornost se tu soustředí k prozkoumávání kanonického výkladu historie a obrací se ke kontroverzním dějinným událostem: v české próze prvního desetiletí dvacátého prvního století se často objevuje téma křivd provázející poválečný odsun Němců z českého území či nové pokusy o zachycení společenské reality padesátých let a konfrontace jedince s totalitním systémem. Jádrem příběhu se přesouvá od dokumentárního zobrazení perzekuce spíše k psychologickým následkům méně explicitních forem omezování svobody člověka a přenášení hluboce zakořeněných rodinných traumat na generaci synů a vnuků (*Selský baroko*, 2005, Jiřího Hájčeka; *Peníze od Hitlera*, 2006, Radky Denemarkové ad.).

Ukázka

A pak ho odvezli. A ona ho už neviděla. Jenom ještě s nimi běžela po schodech dolů, i když on rychle a nečekaně rozhodně krátce zavrtěl hlavou na znamení nesouhlasu s tím, aby ho ona doprovodila, jako by i on věděl něco, co jí zůstalo utajené a neznámé. Pak ale u domovních dveří zaslechla své dítě zakřičet a zvuk hlasivek její dcery jí orazítkoval srdce nebo duši nebo mozek urputnou střízlivostí. Křik její dcery zakřikl bolest a už přítomný stesk po Josefovi. Stesk, který se jako střízlivý, smělý, drzý host už přihlásil k ubytování, už vytáhnul své doklady, už je s důrazným plesknutím položil na recepční pult, stesk už vynesl své pověřovací listiny jako trumfy v předem ztracené hře, a vůbec mu nevadilo, že předchozí návštěvník ještě nemá sbaleno, že ještě neodešel, že ještě nevrátil klíče, a už vůbec se nepozastavil nad tím, že postele ještě nejsou převlečené. [...]

Rozevřela noviny. Na titulní stránce byly výsledky sčítání lidu. Titulek říkal, že v Československu bylo k 1. březnu roku 1950 celkem 12 338 450 lidí, z toho 8 896 133 obyvatel v českých zemích. Květa prošla pasáží tiše a bez myšlenek. Vyšla ven a znovu se podívala na čísla v novinách. Jak to může někdo spočítat, napadlo ji. Takové velké číslo. Tolik lidí. Tolik lidí se přece nedá obejít, přemítala. Jistě, zamyslí se, na to musí být nějaký úřad. Které z těch čísel jsem vlastně já? A které z těch čísel jsem já a Josef a Alička. Nakonec měla Květa pocit, že ta poslední číslice z 8 896 133 obyvatel musí být určitě ona a Josef a Alice. Zcela jistě, rozhodla se, ta poslední trojka, to musíme být my, a určitě je na to někde nějaký úřad.

(152–153)

Vydání

Milostný dopis klínovým písmem, Torst, Praha 2008.

Překlady

Polsky (2011): *List miłosny pismem klinowym*, přel. Dorota Dobrowová, W. A. B., Warszawa.

Ceny

Cena Josefa Škvoreckého, 2009.

European Union Prize for Literature / Cena Evropské unie za literaturu, 2011.

Reflexe

Jeho vypravování má podobu jakéhosi bludiště, kterým musíte projít, abyste poznali skryté ústřední tajemství, současně se však na cestě za ním potkáváte se spoustou všelijakých odboček a vedlejších uliček.

Pavel Janoušek: „Tomáš Zmeškal: Milostný dopis klínovým písmem“, *Tvar* 2009, č. 2, s. 3.

Narazíme-li dnes v české próze na námět „dramatické osudy několika generací jedné rodiny na pozadí pohnutých událostí 20. století“, můžeme to vnímat jako určitou záruku soudnosti jejího autora. Takový autor ví, co dělá: námět mu vede ruku při jeho provedení, obstarává působivý, věrohodný příběh o tzv. obyčejných lidech, malých hrdinech s potenciálem přesáhnout k typu (totalita jako by utiskovala nebo vynášela vždy určité lidské typy). Pro jejich osobní „příběh“ se čtenář snadno zaujme, protože je spjat s obecně známými a stále ještě i bezprostředně prožitými událostmi a dotýká se oblasti sdíleného, společného světa dané doby a daného místa, čemuž dnes říkáme „paměť“. Do jisté míry jde o skutečnost, která je vlastní poválečné literatuře střední Evropy – navazuje jejím prostřednictvím na epochu, kdy postupně ztrácela multietnickou, multireligiózní, multikulturní atd. povahu a „dramatické osudy“ v ní rostly jako houby po dešti.

Adéla Gemrothová: „Potřeba autenticity“, *Souvislosti* 2009, č. 2, s. 254.

Zmeškal střídá obrazy obyčejného, poklidného života, v němž štěstí i neštěstí mohou být zdánlivě stejně fádni, a člověk je zoufale pošetilý i zoufale toužící po čistotě, ale bez schopnosti „domluvit se“ a „vyříkat si to“, s alegorizujícími fantaskními historkami, jež představují metaforické zrcadlo mravního tázání. Kruciální otázku ale v próze představuje tematika označení a rozpoznání zla, které nám záhadně uniká přes všechno filozofování o naší přirozenosti („Co je v lidech zvířecí a co je v lidech lidské?“). Hynek Jánský, médium zla a hybatel rodinné tragédie, je zároveň postava nadčasová, sumerský Ullkummi, chladný, slepý a hluchý bůh, nepodléhající soucitu, ale zároveň svědomitý a ordinární konformista, jehož morální insanity vyrůstá vlastně z děsivého prázdna. [...] Zároveň Zmeškal zjevně patří k autorům, kteří netvoří zrovna snadno – z jeho stylu lze vycítit jistou námahu a pracnost, přecházející někdy v mírnou topornost, hlavně v dialogích, místy rozvláčné zdlouhavých a neobratných. Civilnost se dostává na hranice výrazové chudoby a do úvah prosakuje verbalismus, slovník občas drhne, bývá strojený a uměle poetizující, všechny problémy ale vznikají i Zmeškalovou náročnou prací s tzv. nespolehlivým vypravěčem, který nasvěcuje příběh z více úhlů a vždy si žádá promyšlené stylizační mistrovství.

Jiří Zizler: „Bagately o propadu Miloše Urbana, banalitě Josefa Formánka, dobré próze Tomáše Zmeškala a Čapkově pragmatismu“, *Souvislosti* 2009, č. 2, s. 249–250.

Tomáš Zmeškal navíc našel způsob, jak vyslovit jednu velkou bolest, která je kolektivní, nikoli však obecně sdílená. Buď se o ní už mlčí, anebo se o ní mluví tónem, který přesvědčuje, alarmuje, žaluje, ale – neléčí. Ve Zmeškalově knize trauma komunistického experimentu neztělesňuje sám vězeň padesátých let Josef, nýbrž žena, která na něj deset let s dcerou čeká, přitom se stává čím dál vstřícnější k mužovu vězňovi a postupně mu zcela podléhá – stává se jeho sexuální otrokyní. Josefův životní smutek nevyvěrá z minulé křivdy, ale z nezhojených ran, které bolí právě teď. U milované ženy přece morální kategorie vůbec nepostačují: „*Chtěl bych se zbavit trpkosti, která rozpouští mé srdce. Chtěl bych odpustit.*“

Daniela Iwashita: „Smyslem báje by měla být země: Zmeškal, Ryšavý, Göbl – tři výrazné románové debuty“, *Host* 2009, č. 7, s. 24.

Začteme-li se do románu *Milostný dopis klínovým písmem*, narazíme pod povrchem událostí – tu skrytě, tu zjevně – na jisté „filozofie“ času, prezentované jednotlivými postavami a příběhy, celé dílo je potom třeba nazírat jako pokus o překročení těchto koncepcí v rámci románové všezahrnující struktury.

Petr Pazdera Payne: „Zakódované poselství“, *Host* 2008, č. 8, s. 50.

Milostný dopis je totiž tvořen neméně důležitou rovinou knihy – zlomky, jež svým meditačním laděním posilují filosofickou rovinu textu. Zmeškal hledá způsob, jak překonat zajetí empirické skutečnosti, jak se dostat k tomu, co je nedílnou součástí lidského světa, tedy k prožitku transcendentna, k jeho nahlédnutí a nakonec i formulaci. Nebylo by zcela namístě, kdybychom jej podezírali z nějakého laciného překračování složité životní situace směrem k idealistické vizi nadpřirozeného života či síly, jež náš svět bezesbytku realizuje. Budeme-li jen trochu chtít, nalezneme právě v této vrstvě textu spolehlivé symptomy doby, v níž román vznikl. Nikoli ozvuky modernismu, ale postmoderní bláznec, obývaný dobromyslnými podivíny, laickými teology, snovými přízraky nebo také bláznivým vizionářem, podlehnulším jistě – tak trochu vtipné – fixní ideji. Panoptikum velmi důvěrně známé všem, kdo se alespoň občas věnují současnému umění. A třebaže se může zdát, že tato spirituální nadstavba musí z příběhu vyčnívat a narušovat jej, opak je pravdou. Tragický osud se přelévá do abstrakce, a tak zatímco na zemi není pák, jimiž by mohla působit spravedlnost, na úrovni snu či vize lze otázky viny spolehlivě řešit. Zde hledejme další z esteticky i myslitelsky hodnotných prvků románu. Který český prozaik byl v uplynulých letech schopen podložit historickou skutečnost širokým rámcem jisté duchovní zkušenosti, jež není pouhým odvozením tradičního a plytkého pobožňůstkářství?

Jakub Vaníček: „Padesát let smutku“, *Literární noviny* 2008, č. 52, s. 10.

Slovo autora

Svůj román vidím pořád stejně – jako příběh lidí, kteří se musejí nějak vyrovnat s historií. Třeba nedokonale, ale prostě nějak. A tím, jak to řeší, narážejí na hranice možného, toho, co snesou. A zejména na hranice toho, co jim „moc“ – ať už jakákoli – dovolí nebo umožní. [...]

Mě vlastně nejvíc zajímalo, jak se lidé s tou dobou vyrovnávali. Od historie téhle země se to pochopitelně oddělit nedalo. Jsme odsud. Chápu, že je ta knížka interpretována politicky, ale bližší mi asi je vidět ji v kontextu historie. V tom joyceovském: „*Historie je noční můra, ze které se snažím probudit.*“ [...] V té době jsem se zároveň zabýval zápletkou u Shakespeara a dalších autorů. Bylo vidět, že v ní jsou vždy dvě roviny – první, která má upoutat pozornost publika, a druhá emblematická: alegorická nebo satirická. Renesance přece pracovala s celými knihami emblemat. Já jsem v téhle části knihy postupoval podobně, navíc jsem v kapitole o Dantem do určité míry celý výklad zašifroval. Takhle píše třeba Chaucer a musím říct, že mě to upoutává mnohem víc nežli období po tom. Nešlo mi o psychologickou stránku věci, nezajímalo mě pozadí těch jevů, chtěl jsem je jenom naznačit a ostatní nechat otevřené.

„Česká literatura se nemá už dlouho za co stydět“ (rozhovor vedla Anna Cermanová),
Tvar, č. 6, 2009, s. 1, 4–5.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Puskely, *Host* 2010, č. 2, s. 22–30; V. Košnarová, *Český jazyk a literatura* 2009, č. 2, s. 86–88; M. Kořená, *Souvislosti* 2010, č. 3, s. 4–15.

RECENZE: M. Šanda, *Právo* 6. 11. 2008; P. Pazdera Payne, *Host* 2008, č. 8; J. Rauwolf, *Instinkt* 2008, č. 43; O. Horák, *Lidové noviny* 30. 10. 2008; V. Košnarová, *Tvar* 2008, č. 20; E. Gilk, *Tvar* 2008, č. 20; A. Flemrová, *Lidové noviny* 18. 12. 2008; J. Vaníček, *Literární noviny* 2008, č. 52; Z. Vlasák, *Dobrá adresa* 2008, č. 12; J. Straka, *H_aluze* 2008, č. 6; M. Ljubková, *Respekt* 2009, č. 2; M. Nyklová, *Naše rodina* 2009, č. 2; L. Bělunková, *A2* 2009, č. 1; P. Janoušek, *Tvar* 2009, č. 2; P. Šidák, *A2* 2009, č. 4; P. Fischer, *Hospodářské noviny* 13. 3. 2009; V. Karfik, *Týdeník Rozhlas* 2009, č. 13; I. Marešová, *LitENky* 2009, č. 4; M. Stuchlíková, *Protimluv* 2009, č. 1-2; D. Iwashita, *Host* 2009, č. 7; J. Zizler, *Souvislosti* 2009, č. 2; A. Gemrothová, *Souvislosti* 2009, č. 2; P. Vaněk, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23855/zmeskal-tomas-milostny-dopis-klinovym-pismem-komentar> [přístup 3. 11. 2011]; J. Lukavec, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/25543/zmeskal-tomas-milostny-dopis-klinovym-pismem> [přístup 3. 11. 2011].

Iveta Mindeková

ANTONÍN BAJAJA: NA KRÁSNÉ MODRÉ DŘEVNICI

(2009)



Antonín Bajaja (* 1942) vycházel ve svých románech z osmdesátých let (*Mluví stříbro*, 1982, *Duely*, 1988) ze zkušenosti zemědělského inženýra kriticky nazírajícího proměny vykořeněného moravského socialistického venkova. Pozdější baladická próza *Zvlčení* (2003), nahlížející ve dvou rovinách osudy vlčí a lidské rodiny, získala také mezinárodní ohlas. Pro jeho díla je charakteristická komplikovanější kompoziční výstavba, prolínající se dějová a vypravěčská pásma, důraz na prostor rodného kraje a jeho lyrizaci i hodnoty založené na souznění s odvěkým přírodním koloběhem.

Bajajův mnohvrstevnatý a složitě strukturovaný román *Na krásné modré Dřevnici* vznikl desítky let. Na jeho počátku stály dopisy, které v době svých studií psal sestře Janě („drahá Jeanne“) a k nimž se vrací s dlouhým časovým odstupem („*Zas mě napadlo, že udělám – tentokrát definitivně – pořádek ve starých věcech. V těch krabíciích a šuplíciích, kde se to čím dál víc schyluje k minulosti*“, 7). V úvodu tlumočí dávný rozhovor s šokovanou maminkou, jež objevila jeho literární zápisky, a cituje její přání, aby nepsal o soukromí svojí rodiny – po mamčině smrti už se však slibem necítí vázán. Text románu je datován léty 2006–2009 a každá ze čtrnácti kapitol nese časové určení.

Centrální osu knihy tvoří vzpomínkový proud na rané dětství a chlapectví, prožívané ve Zlíně v průběhu čtyřicátých a padesátých let minulého století, tedy na přelomu dvou dějinných epoch, doznávající poválečné „omezené“ demokracie a nastupujícího a brutálně se upevňujícího komunistického režimu. Autor je prožíval v poctivé, solidní a dobře situované středostavovské rodině. Značnou roli v ní hrála americká babička a teta, jež sem vnášely zvláštní kombinaci realismu i vzletu. Vztah k americké části rodiny Bajaja sleduje v celém díle – Spojené státy tu představují svým způsobem absolutně alternativní svět. Sřet těchto dvou světů pak vrcholí bizarní návštěvou amerických studentů během normalizace, kteří působí jako příchozí ze zcela jiného prostoru. Příhoda končí jakýmsi karnevalovým ballabile v hájovně, dokumentujícím, že autora vždy přitahovaly „*buffa, případně burleskní kombinace povídky, poemy, baletu a filmového scénáře s jevištní úpravou*“ (362). Zvláštní část knihy tvoří také relativně ucelené vzpomínání na jednu z posledních idylických rodinných dovolených před „ztrátou nevinnosti“, jež proběhla v roce 1949 na Slo-

vensku. Během ní se seznámili s budoucím politickým vězněm a pozdějším „prezidentem zapomnění“ Gustávem Husákem, jehož osudy názorně ztělesňují bizarní dobové metamorfózy.

Základním principem Bajajova vzpomínání je jeho nesoustavnost, přerývanost, volná asociativnost. Autor vytváří široce komponované pásmo s množstvím anachronismů, odboček a vsuvek („*Musím pro lepší orientaci nezaskvěných čtenářů sem tam něco vysvětlit, podotknout nebo jen plácnout*“, 19). Do textu tak vstupují také současné reakce na dávné epizody (a reakce na reakce); rozličné, často nahodilé podněty vybavují „prokluzování časové pásy“, tedy další reminiscence, komentované opět z různých perspektiv (například v roce 2006 vkládá pasáž o budapeštských oslavách padesátého výročí revoluce, evokovanou televizními zprávami, od které zamíří k prožívání roku 1956 ve Zlíně). Próza obsahuje mnoho anticipací („*Ach! Netušíte, že za deset roků vzplane mezi vámi láska, již uhasí až tvůj manžel Slávek – ještě větší láskou*“, 323), v naturalistických obrazech ošklivé, namáhavé a neuspokojivé práce se též vrací do subjektivně velmi těžkého období, kdy byl zaměstnán v zemědělské „výrobě“ a sám se vyčlenil z možnosti postupu odmítnutím vstupu do KSČ a přijetím členství v Československé straně lidové. Všechny tři časy srůstají a opět se oddělují, nit vyprávění se stále přetrhává a znovu navazuje („*Jestli spěcháš, tak vsuvku přeskoč*“, 28), autor navíc do prózy zařazuje i ukázky svých raných a nepublikovaných literárních pokusů, dále například svůj fejeton z *Lidové demokracie* z konce roku 1989, dobové slogany, reklamy, propagandistická hesla a difamační články, kuchařské recepty „paní prezidentové Benešové“, dokonce i ukázkou z knihy, kterou četl jeho otec bezprostředně před svou smrtí. Bajajova metoda silného lyrizování skutečnosti občas přechází (i graficky) přímo do formy básně. Typem svého vyprávěčství se hlásí i k tradici spojené se svým jménem („*O těch, co vyprávěli pamětihodné události, popřípadě je šikovně domýšleli, se kdysi říkalo, že bájají (bájeji). Někdo z mých pradědů byl tedy takový ‚bájaja‘, čímž předznamenal krajiny, o kterých se mi zdává*“, 254). Autor tu i jasně naznačuje možnost a nutnost literárního dotváření svých vzpomínek stylem „*zažil nezažil, bylo nebylo*“ (241). K Bajajovi patří i jisté přiznání pohlcující a odstředivé chaotičnosti textu („*Už se v těch asociacích začínám topit*“, 246).

Založení, kompozice a charakter knihy tedy nevyhnutelně přímo koresponduje (jistým způsobem i splývá) s pamětí v jejích psychologických i kulturněhistorických vazbách a souvislostech. Paměť je tu sice fragmentární, omezená a vynechávající („*děravá*“), ale v případě řady událostí vystupuje či vyšlehává s impozantní zřetelností a jasností; přes všechna omezení není selektivní a relativizující, ale přesná a věrohodná, neboť je pevně svázaná s etickým rozměrem lidské osobnosti. Minulost tu představuje konglomerát mnohdy chaotických a neutříděných jevů, které se vzpírají syntéze a zachovávají si původní podobu neuchopitelné a unikavé koláže či mozaiky. Analogií ukládání věci do paměti je obsah kufru americké příbuzné, jenž rodina nakonec dlouho po jejím návratu za moře otevře. V až kuriózní

různorodosti vedle sebe umístěných předmětů se zhmotňuje a ukazuje i minulé doba se svými vrstvami a složkami a charakteristickou typičností, v zavazadle se kumuluje „*Rakousko-Uhersko, Československo včetně Podkarpatské Rusi a protektorát Böhmen und Mahren*“ (65). Bajaja tedy nezobrazuje jen původní kolorit, příhody a figurky, ale i způsoby a procesy, jejichž pomocí vstupují do paměti a udržují se v ní, včetně paradoxní zkušenosti, že v dětství v pravém slova smyslu paměť ještě neexistovala, neboť se ztotožňovala s aktuálním prožíváním. Platí přitom, že „*čas není odpouštělivý, je jen rozpouštělivý, ale jsou věci, které se v něm nerozpustí nikdy*“ (223). Paměť generuje slastnou nostalgii, zároveň však i vyvolává neklid, protože ani negativní a bolestné zkušenosti nelze i při největší snaze překrýt, vytěsnit či z paměti zcela vypudit. Zároveň autor jednotlivým událostem a dějům neuděluje smysl zvenčí, ale ponechává jim autonomii – jejich celkové hodnocení je však z kontextu zřejmé. Nade vším se ale vznáší naléhavá otázka, co vlastně zůstává z lidských životů, když věci i vzpomínky jsou stejně křehké a pomíjivé.

Jedním z hlavních hrdinů knihy je i město Zlín s řekou Dřevnicí, němý svědek všech událostí. Román se stává průvodcem po Baťově městě, v němž koexistuje pozoruhodná moderní výstavba z dekád první republiky s napůl venkovskou periferií a klasickými „stavbami socialismu“, monstrózním stylem stalinské epochy. Bajaja rehabilituje onu starou slavnou tvář města („*Protože kdo dnes ví, že Zlín se stal v roce 1937 ‚městem století‘ a byl nazván perlou moderní architektury?*“, 159) a zdůrazňuje i Baťův duch, jež se zde po celou dobu udržoval, neboť slovy babičky „*kde je činnost a prosperita, tam se dá bydlet*“ (158).

Mottem knihy je zvolání „*Chmýří!*“ z „filmu svižných střihů“ Federica Felliniho *Amarcord* (1973), které odkazuje k nezachytitelné subtilnosti, pomíjivosti a poetické kráse mládí v toku nezastavitelného času. Od páté kapitoly (*Intermezzo primo*) dokonce Bajaja celý Felliniho film reprodukuje scénu po scéně a vzpomínky na režisérovo dětství (a mio ricordo – vzpomínám si) na italském maloměstě tak tvoří paralelu k autorovu rozpomínání vlastnímu. V pozadí maloměstské idylky se ukrývá tak jako ve Zlíně i proradnost, arivismus a konjunkturalismus. Autor tak inscenuje i setkání a srovnání obou politických systémů, italského fašismu a československého „komunismu“, z něhož vyplývá, že ten první se prezentoval přece jen přijatelnější podobou. Zatímco komunistu za hraní internacionály karabiniéři pouze přimějí vypít ricinový olej, v jedné z vrcholných a otrásajících pasáží románu nutí instruktorka syna perzekvovaných „keřasů“, aby spolu s ostatními dětmi plival na svou matku, vystavenou pro výstrahu za výlohou svého obchodu.

Jádro románu představuje zobrazení přechodného období po únoru 1948, kdy se rozbíhá proces neúprosné negace „starých dobrých časů“ se všemi průvodními jevy. V tomto období historického přelomu nějaký čas ovšem „*nikdo ještě s určitostí nevěděl, kdo je kdo. Kdo včerejší, kdo zítřejší, kdo jak koho prokádruje*“ (81). Na tzv. bývalé lidi dopadají údery změn, ztrácejí společenské postavení, prestiž a respekt, příjemy

i majetek, očekává je perzekuce různého stupně (mezi ně se zařazuje i vypravěčův otec, známý zlínský lékař, který je posléze uvězněn, aby mu mohla být zabavena ordinace). Příslušníci dříve privilegovaných vrstev do nové společnosti nepatří, distancují se od ní, vyčkávají, nalézají se v jakémsi mezidobí – Bajaja ukazuje průběh procesu jejich postupné degradace a snahu zachovat si alespoň zbytky a zdání jejich někdejší úrovně. Groteskní scéna, kdy při „*čajích na ledě*“ vhodí děti mezi společnost myš a pod jejich rodiči začne prskat led, je i alegorií jejich nejisté politické situace. Refrémem setkávání zlínské smetánky, jejichž zprvu ještě nerozumějícím svědkem vypravěč byl, je toužebná otázka „kdy už to praskne“, na kterou (už bez jejich účasti) kladně odpověděl až nekonečně vzdálený listopad 1989.

Bajaja zprostředkovává dobovou situaci dětskou optikou, která ještě nedokáže rozpoznat závažnost společenských dějů v jejich komplexnosti a upřednostňuje způsoby vnímání a aktivity přiměřené svému věku. Dětství se zde manifestuje zejména jako ráj smyslů, chutí, vůní a barev, je upnuté k přítomnému okamžiku bez prognózování budoucnosti. Subjekt prózy citlivě reaguje na náznaky sociálního hodnocení, jehož se mu dostává; touží se přirozeně integrovat do nově ustanovené společenské hierarchie cílů a identifikovat se s ideologickou mytologií. Vtahování dětí do politického diskursu ilustrativně předvádí voluntarismus a naivitu („*Ale to už se k Jardovi tulí taky Barča Svitáková, dcera komunisty, a říká: Peníze jsou buržoasní předsudek, v komunismu jich nebude zapotřebí!*“, 176). V dezorientované dětské mysli se dotýká a prolíná jazyk propagandistické frazeologie a jazyk katechismu a liturgie – při velkolepě pojatém pohřbu Stalina, jakéhosi „boha na zemi“, splývá řeč biblické Apokalypsy se smutečními promluvami hodnostářů, přibližují se ikony komunistické a katolické. Účinky všudypřítomného vymývání mozků dokládá i situace, kdy hrdinu spontánně napadá báseň, která „*se mu sama složila v hlavě*“ („*Já nechci jako buržoust Jína / mít za patrona Antonína, / mé srdce bije pro Stalina!*“, 247), vzdorná angažovanost nakonec vrcholí v plané výhrůžce, že oznámí tetičku policii za poslech Svobodné Evropy a znevažování Stalinovy památky. Dobové tažení proti buržoazii, všem majetným i demokraticky smýšlejícím (tj. zpátečníkům) v určitý moment souzní s přirozenou revoltou proti rodičům a establishmentu; to však opět střídá soucit s pronásledovanou a ponižovanou generací rodičů i postupné rozpoznávání nepřistojnosti establishmentu nového. Kontrapunkt k slavnostnímu a obřadnému oficiálnímu patosu představují však také radikální vstupy reality například v reprodukci drsného rozhovoru chlapců o masturbaci a sexuálních představách.

Doba přináší i konfrontaci jazyka bývalé honorace s jeho okázalou korektností, apatním slovníkem a signifikantními vstupy řečí bývalých západních spojenců, vyjadřující zařazení i osobitost svých subjektů, a jadrné lidové mluvy nastupujícího proletariátu. Součástí vypravěčova světa je i angličtina americké části rodiny a francouzština jedné ze svérázných „exotických“ postav poválečného Zlína, poukazující k někdejšímu rozkvětu a slávě kosmopolitního města.

Bajajova próza vstoupila do kontextu vzpomínkové literatury zachycující vývoj individuality v peripetích dějinných proměn s vrcholy v díle Ludvíka Vaculíka, Ivana Klímy a Oty Filipa, tematicky se blíží i k textům Vojtěch Jestřába (*Brno – můj Amarcord*, 1997); v líčení středostavovského, až maloměstského prostředí lze hledat podobnost i s „kosteleckými“ romány Josefa Škvoreckého.

Ukázka

Žihadlo,

Ta strašná zvěst. Je ráno, stojíme seřazeni po třídách v tisícíhlavém davu na náměstí Práce, teskně znějí fanfáry lesních rohů. Daleko se čelem k zástupům tyčí hlava generalissima Stalina, je zavěšena nad katafalkem, kde hoří řecký oheň, po stranách stojí čestná stráž příslušníků Československé lidové armády, Sboru národní bezpečnosti a Lidových milicí. Delegation soudruzek a soudruhů pokládají na stupně katafalku věnce, v pozadí scény se rýsuje silueta Velkého kina vyvolávající představu Leninova mauzolea. Slunce na počest svého velikého syna zalévá město předjarním třpytem, avšak lidé jsou bledí, choulí se (sirotci) do kabátů, do sebe i k sobě, neboť vůdce proletariátu zemřel. Počemu, počemu? Kvílí tiše soudružka ruštinářka Ljubov Ordeltová; co s námi bude? Pláče soudružka učitelka Kuchalová; To je konec, přizvukuje jim soudruh ředitel, a vtom se v národním podniku svit rozezněly sirény, ty zvěstovatelky. Blíží se ke Zlínu... ke Gottwaldovu americké bombardéry? Chvěje se země, nebo se mi to jen zdá, Hledím vzhůru, obracím obličej k západu, potom k východu, zaslepiło mě slunce. Do očí mi vytryskly slzy, zastřely celé náměstí, zaplavily svět, a sirény ječí, slyším řinčení oken, nebe se roztrhlo

(242)

Vydání

Na krásné modré Dřevnici. Host, Brno 2009.

Ceny

Státní cena za literaturu, 2010.

Reflexe

On je však elegantní, originální ve vyjadřování, mnohovrstevnatý, jak to pískoviště, vtipný i jemně ironický. [...] Slepuje svůj (a tak i můj) obraz minulosti jak vlaštovka hnízdo.

Josef Holcman: „Proměny“, *Duha* 2010, č. 1, s. 41.

Pokaždé, když proud obrazů začne v čtenářově mysli těžknout jako vůně silného parfému, přeruší ho komentářem, vstoupí do děje jako demiurg, naruší časovou chronologii. Příjemně se tak střídá i rytmika vyprávění, podobně jako stoupá a klesá tok modré Dřevnice, okolo níž se všechno vyprávění odehrává a točí. A pokaždé končí vyvrženo na její břeh.

Ondřej Nezbeda: „Zlínský Amarcord“, *Respekt* 2010, č. 3, s. 50.

To všechno jsou hodnoty, které román osvěžují, vyvazují jej ze společnosti jen prožitých věcí. Činí z něj román v pravém slova smyslu. Jenže občas je toho dramatinizování, přetřhávání přece jen příliš. To zejména v druhé části, kde je najednou moc výrazný a chtěný pokus vytvořit paralelu mezi Felliniho Itálií a poválečným Československem. I když se styčné plochy nalézají, i když jde zřejmě o film pro danou generaci kultovní, přesto se nemohu zbavit dojmu, že ve své druhé polovině začíná román až příliš nahlas rachotit předivem drátů, ze kterých byla poskládána konstrukce, že prostě jemně začíná šustit papírem.

Jakub Chrobák: „Slovo Slánský ve mně vyvolalo popěvek“, *Aluze* 2010, č. 2, s. 74.

Spisovatel jako by poznovu uviděl, spatřil či uzřel tisíce výjevy ze svého dětství a mládí, o hojných trsech z dospělého života nemluvě, aby je poté směstnal a shromáždil jakoby prostřednictvím epického (ale i tragikomického) krasohledu – přičemž krasohledu košatě oplývá jícího vzpomínkami a rozpomínkami. [...] Bajajova kniha tak bravurně osciluje mezi rozličným žánrovým zacílením, což jí zřetelně vtiskuje ráz postmoderní epiky, případně postmoderní paraepiky. Ale působí na čtenáře i jako moderní kronikářské svědectví spisovatele, který chce vědět, co se stalo, a který už to bez možnosti odvolání skutečně seznává.

Vladimír Novotný: „Krasohledem románu“, *Literární noviny* 2010, č. 2, s. 19.

Jenže jazyk, který vypořádává onu dobu plnou stereotypů, sám směřuje k jistým klišé. Bajaja konfrontuje okázalý, apartní a vumělkovaný jazyk „lepších lidí“ s neučesanou a nemytou mluvou lidovou, jíž je dáno v poúnorových letech alespoň zdánlivě zvítězit a rozvrátit staré dobré poměry. Pak nastupují konjunkturální promluvy kariéristů, kádrováků, aparátníků a příčinných učitelek i angažovaných „laiků“, hovořících v učebnicových frázích a prefabrikátech. Mám ale pocit, že karikování ideologického newspeaku minulého režimu, kdysi bezpochyby sebeobraně osvěživé, se dostalo na hranici svých možností a bylo téměř vyčerpáno.

Jiří Zizler: „Výhra nad vlastní uměleckou ambicí“, *A2* 2010, č. 23, s. 7.

Mezi znepokojivé sentence Williama Shakespeara patří konstatování, že „*Zlo, které lidé činí, žije po nich*“. Antonín Bajaja upozorňuje na skutečnost mnohem radostnější. Totiž, že „*Zlo, které lidé činí, nepřežije hanbu výsměchu*“. Snesl k tomu dostatek důkazů, aniž zamlčel vážnost diagnózy a možných recidiv. Ví, že se vyskytují a hrozí nám, zprvu jen jako drobné pocity nevolnosti, jako když starost z projevu barbarů vyvolá alergii.

Zeno Kaprál: „Když paměť pudru víří kolem nás“ (Laudatio na A. Bajaju 25. 10. 2010 při udělení Státní ceny za literaturu), *Literární noviny* 2010, č. 44, s. 20.

Slovo autora

[...] *vraťme se ke knize. Některé z textů, které ji tvoří, jste napsal dříve a nebyly určené k publikování. Co změnilo váš názor?*

Stalo se to postupně, proměnami. Především v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy vznikalo mnoho literárních výkřiků, reflexí a hříček. [...] Domů jsem se vracel utahaný. Nešlo jen

o fyzickou únavu, často mě tísnily chmury, hlavně s nástupem sovětské okupace. Spisování vzpomínek z buržoasního dětství mi pomáhalo, přenášelo mě do vlídnějších krajin. Texty jsem posílal sestře Janě do Prahy jako připomínku některých, většinou žertovných událostí. Tehdy byly nepublikovatelné. Mnoho dopisů pak skončilo v krabicích mezi odloženými věcmi, na některé jsem zapomněl, některé se ztratily. Přesto se jich později našlo tolik, že se nabídky dvě možnosti: vyhodit je, nebo použít.

[...] Co je podstatné a zajímavé, to vždycky leží na třech plochách mezi subjektivním a objektivním. [...] Jako děti vše vnímáme a vnášíme do paměti poprvé a nejsilněji. Stárnutím nanejvýš něco poopravíme, a kdoví jestli. Stárnutí je přepínání na automatického pilota čerpajícího z dětských zásob.

„Paměť je tou nejsoukromější krajinou“ (rozhovor vedla Tereza Radváková),
Právo 8. 7. 2010 (příl. Salon, s. 1).

Podstatnou část knihy Na krásné modré Dřevnici tvoří dialog; zachovávejte moravskou intonaci, promluvy v cizích jazycích. Co vás na dialogu a jeho co možná nejautentičtější zachycení přitahuje?

Nejen dialog; celé slovní a větné příslušenství textů mě přitahuje. Je základem mého projevu. Když se mi nedaří najít správné slovo, jeho místo v rytmu věty a následně pak polohu věty v celé pasáži, bývám nesvůj. Bez odpovídajícího slovníku těžko oživím postavu, nemohu vytvářet ani atmosféru míst a dějů. Včetně těch, co plynou pod povrchem.

„Musíme v tom slovetoku žít. S Antonínem Bajajou o troufalosti, frázích a fantazírování“
(rozhovor vedl Petr Andreas), A2 2011, č. 12, s. 24.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: V. Menclová, *Lidové noviny* 18. 12. 2010; O. Horák, *Hospodářské noviny* 5. 11. 2010; V. Novotný, *Literární noviny* 2010, č. 2; Z. Kaprál, *Literární noviny* 2010, č. 44; K. Jirkalová, *Lidové noviny* 13. 1. 2010; J. Holcman, *Duha* 2010, č. 1; F. Cinger, *Právo* 27. 1. 2010; J. Chrobák, *Aluze* 2010, č. 2; P. Kotrla, *Týdeník Rozhlas* 2010, č. 14, K. Bukovjanová, *Host* 2010, č. 2; J. Zizler, *A2* 2010, č. 23; O. Nezbeda, *Respekt* 2010, č. 3; I. Harák, *Tvar* 2010, č. 14.

Jiří Zizler

KATEŘINA TUČKOVÁ: VYHNÁNÍ GERTY SCHNIRCH

(2009)



Kateřina Tučková (* 1980) vstoupila do literatury prózou *Montespaniáda* (2006) tematizující milostný vztah mladé dívky k ženatému muži. O tři roky později následoval diametrálně odlišný román *Vyhnání Gerty Schnirch*: oproti novele ze současnosti, zabývající se výhradně partnerskými vztahy a používající rekvizity červené knihovny, zde autorka vylíčila tragický osud ženy na širokém historickém plátně od druhé světové války až do reality transformované společnosti devadesátých let. Důraz na minulost s využitím historických poznatků a snahou o faktografickou věrnost je příznačný také pro další román Tučkové *Žitkovské bohyně*

(2012). Jeho vyprávěcí struktura je ovšem mnohem složitější než chronologicky podaný děj *Vyhnání*: dochází v něm častěji k prolínání časových rovin, především k retrospektivám. Syžet *Žitkovských bohyní* lze charakterizovat jako archivní pátrání současné badatelky po minulosti vesnických léčitelek (především za komunistické éry) se snahou rekonstruovat jejich nelehké životní osudy. Prozaička zde na jedné straně využívá znalostí lidové kultury moravských Kopic a prostřednictvím magických schopností „bohyní“ vnáší do příběhu mytickou dimenzi, na druhé straně prokládá román značným množstvím fiktivních dokumentů, převážně spisů tajné policie.

Z charakteru obou románů lze soudit, že Kateřina Tučková představuje prozaický typ, jehož motivací ke psaní je osobní angažovanost na událostech z nedávno minulé doby. S důkladnou znalostí historických okolností je pak tato událost využita jako pozadí pro osobní příběh trpící hrdinky, jenž je inspirován skutečnými osudy. Při konstrukci titulní postavy románu *Vyhnání Gerty Schnirch* autorka využila písemných i ústních vzpomínek mnoha účastnic brněnského divokého odsunu, z nichž jedna dala ústřední hrdince jméno. Aby se autorka jejím prožitkům a zkušenostem co nejvíce přiblížila, zorganizovala s historikem Davidem Kovaříkem v červnu 2007 dokonce pietní pochod smrti, což je vzpomenu to také na patitulu knihy.

Uměleckou reprezentací nejednoznačně vyložitelných, eticky problematických jevů moderních českých dějin poukazuje spisovatelka v obecné rovině na negativní důsledek dějinných procesů, jež jsou ze své podstaty nespravedlivé a přinášejí nevinné oběti. Zjevnou ambicí románů je rovněž obeznámit s těmito bolestnými

událostmi současnou mladou generaci, již je Tučková představitelkou, otevřít nad nimi diskusi a prezentovat je jako nezhojené rány národní historie.

Rozsáhlý román *Vyhnání Gerty Schnirch* líčí životní osudy titulní protagonistky od jejího mládí až do smrti. Takto vymezená léta Gertina života splývají s nejtěžším obdobím novodobých českých dějin a umožňují autorce popsat dobu obou totalitních režimů (nacistického a komunistického), jež se na tomto území v krátké době vystřídaly a jež neustále zasahují do hrdinčina osudu: žádný úsek jejího života není bez konkrétního dějinného rámce představitelný.

Jednotlivým historickým etapám a událostem podaným v chronologickém sledu odpovídá členění románu do pěti časově ohraničených kapitol. První část nazvaná *Válkou s cejchem Schnirchů* popisuje životní realitu protektorátního Brna. Druhá, nejrozsáhlejší část pojmenovaná příslovím *Když se kácí les, lítají třísky* zaznamenává samotný akt vyhnání, respektive divokého odsunu brněnských Němců k Pohořelicím a bezprostředně poválečnou dobu, kterou Gerta nedobrovolně prožila v jihomoravské vesnici Perná. V části *Město Deutschfrei* jsou zachycena léta tuhého stalinismu začátkem padesátých let opět v Brně, kam se mohla hrdinka se svou malou dcerou vrátit, stejně jako uvolnění režimu v následující dekádě ukončené srpnovou invazí. Čtvrtá, nesrovnatelně kratší část *Minulost přítomná*, sleduje další protagonistčiny osudy za normalizace a krátce i po jejím pádu. Dovětek Gertina příběhu tvoří poslední část *Sólo pro Barboru*, v níž se její dcera ohlíží za matčíným životem a bilancuje jejich vzájemný vztah. Závěrečný *Slovníček místních pojmů* přibližující zaniklé brněnské realie ještě posiluje dojem autentičnosti románu.

Přestože čas vyprávění zahrnuje rozsáhlou plochu více než půlstoletí, centrální a dostředivou událostí celého příběhu je Gertino vyhnání z jejího rodného města Brna. Vše, co mu předchází, je jen jakýmsi historickým entré, vše, co následuje, se děje v intencích následků tohoto brutálního zásahu do hrdinčina života. Významnost tohoto aktu je posílena nejen titulem románu, ale rovněž prologem zasazeným do časové roviny odsunu, a tedy předcházejícím první, „protektorátní“ kapitole.

Brněnský pochod smrti, který se odehrál v noci z 30. na 31. května 1945 a kolem jehož počtu obětí panují dodneška dohady (avšak nebylo jich méně než 1700), je nechvalně proslulým případem takzvaného divokého odsunu Němců. Týkal se přitom výhradně žen, dětí a starých lidí, neboť práceschopní muži byli vězněni v pracovních táborech. Transport, organizovaný převážně dělníky z brněnské Zbrojovky, kteří po celou válku zásobovali třetí říši zbraněmi, byl sice nelegální, neboť proběhl před Postupimskou konferencí a vyhlášením Benešova dekretu, avšak s prezidentovým tichým souhlasem. Beneš, který se právě navrátil z exilu, nepřímou vyzval k vysídlení brněnských Němců, když při svém proslovu 12. května, jehož se Gerta účastní, v souvislosti s německou otázkou použil v románu demonizovaný výraz „vylikvidovat“.

Samotný akt odsunu a následný Gertin život v Perné, jež jsou námětem druhé kapitoly, jsou popisovány značně naturalisticky. Do posledního detailu je vykresleno

brutální násilí páchané vojáky a mladými dělníky z brněnské Zbrojovky na něžném pohlaví „německé rasy“. Patří sem opakované zmínky o znásilňování, odhazování dětí do polí, tělesné i duševní týrání, zešilení, smrt vysílením, hladem či žízní, případně smrtelná epidemie úplavice způsobená děsivými hygienickými podmínkami a pozitivní závadné vody. („*Jožka Rejsek vzal jedné [ženě] vřískající děcko a hodil ho jak mičudu do pole. Pak jí to nasázel do zad, když za ním běžela. Všichni byli zlití jak dobytek, jen on se snažil tomu velet, měl přece pověření. Raděj na to nemyslet a už to mít za sebou*“, 103) I když se Gerta může usadit ve vesnici Perná, ani zdaleka to neznamená konec jejímu utrpení a ponižování. S několika dalšími ženami je využívána jako levná pracovní síla téměř v otrocké pozici, bez nároku na jakákoli lidská práva. Navíc musí na vesnici přihlížet rozpadu tradičních vazeb a hodnot, způsobenému zánikem původního venkovského společenství, které náhle rozdělí národnostní příslušnost jednotlivých členů. Příliv českých rodin a následující kolektivizace pak dokoná ztrátu vztahu k půdě, kvůli nuceným přesunům tu zůstane z původních obyvatel jen málokdo.

Postava Gerty Schnirchové je svými charakterovými rysy i svým vystupováním vystavěna tak, aby zcela odpovídala představě nevinné oběti, na níž jsou nespravedlivě uplatňovány principy kolektivní viny. Odpovídá tomu vyhocená národnostní a jazyková dichotomie v rodině Schnirchů, kde proti sobě stojí nacismu propadlý otec se synem Friedrichem na německé straně a laskavá matka s Gertou na straně české. Po matčině smrti, již způsobily otcova přehlíživost a tyranství, se dcera ve svém češtví zatvrdí. Ovšem v následujících letech se potvrzuje, že snaha vymýtiti z jejího života nenáviděný německý prvek se ukáže vždy jako marná. Její touhu po naprosté asimilaci s českým národem od začátku zrazuje Kainovo znamení v podobě jejího typicky německého křestního jména i příjmení. Vedle jména se zavrhaný otec připomíná Gertě prostřednictvím dcery Barbory, jež vzešla z násilného incestního vztahu s ním, což ještě prohlubuje „obětní“ charakter této postavy.

Gertin původ a skutečnost, že se jako jedna z mála účastnic odsunu vrátila do Brna a narušila tak jeho jednonárodní ráz, se natrvalo usídlí v jejím životě a budou ji neustále pronásledovat. Za komunistické totality může pracovat výhradně jako nekvalifikovaná dělnická síla v továrně, do které musí denně dojíždět, z nízkého platu jí jsou strhávány nesmyslné srážky za její příslušnost k poraženému národu, je vydírána státní policií, dcera Barbora je odmala ve škole šikanována učitelkou i spolužáky. Jediný člověk, který je dočasně schopen vnést do jejího života naději, je ženatý komunista Karel Němec, Gertin dávný přítel, s jehož pomocí se Gerta mohla vrátit do Brna, dostala práci a získala slušné bydlení. Avšak když se Karel z Gertina popudu začne zajímat o průběh utajovaného transportu, je umlčen a poslední iluze štěstí se protagonistce záhy rozpadá. Je přirozené, že její zatrpkllost se nakonec obrací i vůči „zaprodanému“ českému národu, což se projeví obzvláště po srpnové invazi spojeneckých vojsk. Ani po pádu železné opony se však zestárlá Gerta nedočká odpuštění. Přestože se její

vnučka Blanka – jako představitelka třetí generace po válečných obětech – angažuje v občanské aktivitě, jež chce těmto lidem zjednat omluvu, brněnská radní k tomuto aktu nenajdou odvahu a učiní pouze polovičaté gesto, když pohořelický pochod odsoudí jako neetický (což se skutečně stalo v roce 2000).

Titulní vyhnání tedy není míněno pouze doslovně, v tomto termínu lze nacházet nejrůznější konotace, z nichž ta nejvýznamnější je obecné vyhnání Gerty ven („Raus!“), mimo lidské společenství, ze skutečného života do tristního přežívání všem a všemu navzdory. Uzavřený a vůči vnějšímu okolí ostražitý, až odtažitý způsob života se projektuje i do vztahu k dceři Barboře, jež svoji matku nedokáže pochopit a vyčítá jí nedostatek mateřské lásky, zájmu i rodinného štěstí, které v dětství prožívala vždy s někým jiným (se starou paní Zipfelovou v Perné či později s řeckou rodinou, jež s nimi obývala brněnský byt). V závěrečné pasáži, kdy Barbora přemítá nad svojí zesnulou matkou, hodnotí její život bez velkých emocí jako „úplně nenaplněný a zbytečný“, snad s výjimkou krátké epizody mileneckého vztahu s Karlem. Přestože tento soud o Gertě lze z dceřina hlediska považovat za oprávněný, patří k mnoha paradoxům příběhu, že jediné pro záchranu Barbořina života dokázala Gerta snášet všechna příkoří, jež musela podstoupit během transportu i bezprostředně po něm. Jen díky ní se dokázala obrnit silnou vůlí a nezvolit dobrovolnou smrt, jak to učinilo mnoho jiných účastníků pochodu.

Gerta ovšem není jediná odsunutá Němka, jejíž osudy jsou v románu vylíčeny. Na souputnicích, s nimiž se protagonistka seznámila v průběhu samotného pochodu smrti nebo během perenského pobytu u laskavé paní Zipfelové, demonstruje autorka typově odlišné způsoby, jakými se ženy s touto traumatizující zkušeností dokázaly (či nedokázaly) vyrovnat. Vyhraněný pól představuje Johanna, jež v sobě i ve svých dětech udržuje a živí německý původ, ne-li přímo národnostní výlučnost, a ani po letech neztrácí naději, že se její nevěstný muž vrátí. Podařilo se jí rovněž vrátit do Brna, kde udržuje styky s dalšími přeživšími Němci a schází se s nimi v úředně nepovoleném spolku. Na rozdíl od Gerty není Johanna zahořklá vůči Čechům a nezavírá se do dobrovolné izolace. Teresa brzy po odsunu z Perné unikla za hranice a rozhodla se žít v Rakousku. Její životní úroveň v ekonomicky prosperující zemi je sice vyšší, avšak její společenská nezařazenost, daná nejprve statutem uprchlíka a nadále snadno rozeznatelným českým přízvukem, ji nijak neodlišuje od jejích kamarádek. Následky vyhnání se rovněž v jejím případě ukazují jako fatální, jako emigrantka navíc přišla o vlast a považuje svůj život za nenaplněný, neboť „tak nějak trčí v prostoru a ve vzpomínkách“. Na druhé straně spektra stojí Hermína, která se rozhodla zůstat v Perné u staré Zipfelové, o niž se starala až do její smrti, a pracuje jako dojička krav. Jako jediná z této čtveřice se necítí jako společenský vyděděnc a je se skromným životem na vesnici spokojena. Nemá potřebu nenávisť, nevrací se ke smutné minulosti ani se neopájí marnými nadějemi a bere skutečnost takovou, jaká je. Její vyznání můžeme posunout do obecné roviny a vnímat jej jako zpodobení

osudu Středoevropana vláčeného dějinnými převraty dvacátého století: „*Nenechat se rozšlápnout a těšit se sama ze svého. Ze svého prostého, krásného života, který bude tak malý, že už jim nebude stát za to ho znova lámat.*“ (352–353)

Autorčině snaze zobrazit oběti odsunu a jeho následky v co nejbarvitějším spektru odpovídá narativní struktura románu. Převážná část příběhu je zprostředkována autorským vyprávěčem z Gertiny perspektivy, avšak postupně se do jednotného způsobu vyprávění vlamují hlasy a pohledy dalších postav. Jednak je tímto postupem konfrontováno hrdinčino subjektivní vnímání skutečnosti, jednak jsou čtenáři sdělována fakta, jež Gerta nezná. Vedle zmíněných partů vyprávěných dcerou Barborou jsou některé pasáže reflektovány pohledem Johanny či další vyhnané Němky Uly, ale především optikou postav, které se z předchozího děje bez vysvětlení vytratily a náhle se znovu vynořují, aby byl dopovězen jejich poválečný osud. To platí o bratru Friedrichovi, který válku přežil, pronásledují jej vzpomínky na hrůzné činy, jimž coby nacistický voják přihlížel nebo se jich přímo dopouštěl, ovšem nenajde odvahu se po tom všem sestře ozvat, stejně jako o dětské přítelkyni Janince, o níž se Gerta domnívala, že zešlela a zemřela po náletu spojeneckých letounů. Zestárlá Janinka však vzpomíná na Gertu s nenávistí ke všemu německému, neboť ji válka připravila o zdraví, psychickou vyrovnanost i možnost mít dítě. Zvolená multiperspektivnost se podílí na objektivizačních tendencích prózy a sama o sobě zabraňuje jednoznačnému, černobílému hodnocení reality.

Jiný postup představuje popis některých událostí, které nejsou nahlíženy v přítomné rovině, přestože je jich Gerta evidentně účastna, avšak jsou podány dodatečně, z časového odstupu. Týká se to například Benešova projevu na brněnském Dominikánském náměstí, na nějž se Gerta rozhodne vydat, přestože tím velmi riskuje; jako Němka, označená ponižujícím písmenem D(eutsch), sem má totiž přístup zakázán. Po popisu shromážděného davu Brňanů a vylíčení Gertiných pocitů dojde k časovému posunu a samotný projev je popsán z retrospektivy dvou týdnů, na pozadí novinových zpráv. Gerta tak ztrácí pozici přímého svědka, aktéra události a výpověď o ní se objektivizuje, přerůstá do obecně historické roviny. Na jiných místech zase dochází ke zvláštním diskrepancím mezi prožívajícím a vyprávějícím subjektem. Do přítomné roviny leckdy zasahuje hodnotící aspekt právě pojednaných dějů svědčící o jistém odstupu, případně jsou předjímány další děje. Vjemová bezprostřednost je velmi často doprovázena, ne-li přímo korigována následnou Gertinou reflexí téhož aktu blížící se současnému obecnému povědomí o těchto událostech, neboť my „přece dobře víme, jak to všechno dopadlo“.

Román *Vyhnání Gerty Schnirch* se dotýká citlivého problému česko-německých vztahů a jejich řešení za druhé světové války a těsně po ní, kdy se po vzoru nacistických rasových pravidel uplatňoval princip kolektivní viny. Tučková se snaží narušit schematizované dělení společnosti na zlé Němce a spravedlivě odplácející Čechy. Její román nabízí jinou interpretaci historického výkladu válečných a poválečných dějin

a usiluje o sebereflexi kolektivní paměti českého národa. Autorka tak navazuje na linii české literatury usilující od šedesátých let o dějinnou revizi česko-německých vztahů, již reprezentuje kupříkladu próza *Adelheid* (1967) Vladimíra Körnera nebo posmrtně vydaná novela Jaroslava Durycha *Boží duha* (1969).

V polistopadovém období získala tabuizovaná látka značnou popularitu a stala se víceméně konjunkturálním tématem současné prózy. Za všechny tituly jmenujme alespoň románovou ságu Zdeňka Šmída *Cejch* (1992) přinášející nepředpojaté zpracování česko-německého soužití v Sudetech. V poslední době se o sugestivní ztvárnění silného osobního příběhu vykloubeného z přirozeného životního proudu z důvodu bezohledných dějinných událostí pokoušejí především spisovatelky mladší a střední generace. Vedle *Vyhnání Gerty Schnirch* můžeme uvést román Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* (2006), novelu Evity Naušové *Jizvy* (2007) či texty Jakuby Katalpy *Hořké moře* (2008) a *Němci* (2012).

Ukázka

Gerta zavřela noviny, poskládala je do čtvrtinového formátu a zasunula do odpadkového koše, lehce, jakoby nic, zajely bokem kolem prázdných kelímků, ani si nemusely pracně klesat místo. Němectví v ní neexistuje. Nebylo v ní ani předtím, přestože se otec snažil. Vytrpěla si kvůli velkému tištěnému *D* na potravinových lístcích dost. Víc, než by někdo unesl, a je ráda, že na to může někdy zapomenout. I když ostatní nemůžou. Pořád má kvůli takovým srážky z platu a pořád nedostane jiné místo než ve fabrice hodinu cesty od domova. A co víc, Barbora. Hned na začátku to bylo jasné, soudružky učitelky moc dobře věděly, s kým mluví. A Barbora vcházela do třídy s aktovečkou přes celá záda a otáčela se po Gertě s důvěřivým úsměvem v polozubých ústech, se zamáváním. Netrvalo to dlouho, kdy začala chodit ze školy uplakaná, pokaždé s jinou historkou, kterou na ni spolužáci vymysleli. Jak je to jen mohlo napadnout? Až když sama slyšela pohrdání, se kterým na třídní schůzce soudružka učitelka hodnotila Barbořinu neschopnost rozlišit sobě podobná písmenka, došlo jí, odkud vítr vane. Ta kráva s vyčesaným drdolem, která si na učitelském stupínku nechala dopadat ukazovátko do otevřené dlaně, znovu a znovu, v diktátorském postoji s prostředkem své moci, její dceru tyranizovala před očima celé třídy. Na konci prvního ročníku Gertě navrhla, aby ji nechala přeložit do zvláštní školy. Jinak že bude třídu opakovat. A tak se i stalo. I když Karel zasáhl, stejně Barbora o rok později znovu překračovala práh první třídy, a i když Gerta tušila, že se její dcera nenarodila s nejbystřejší myslí, byla si zcela jistá, že se nenarodila především se správným jménem. Nespravedlnost, která se nese z otce na dceru, z matky na dceru.

(271–272)

Vydání

Vyhnání Gerty Schnirch, Host, Brno 2009; 2. vydání, Host, Brno 2010; dotisk 1. vydání, Host, Brno 2012.

Vyhnání Gerty Schnirch, e-kniha, Host, Brno 2009.

Adaptace

Vyhnaní Gerty Schnirch, audiokniha, OneHotBook, 2013.

Překlady

Italsky (2011): *L'espulsione di Gerta Schnirch*, př. Laura Angeloniová, Nikita, Firenze.

Ceny

Magnesia Litera, Cena čtenářů 2010.

Reflexe

Lehkost a odvaha, s jakou autorka o krutosti a nespravedlnosti světa za hitlerovců, benešovců a nakonec stalinovců píše, jen podtrhuje ponuru atmosféru románu. Mnohem víc než o velké dějiny jde ovšem Kateřině Tučkové o osobní příběh. Gerta nesnáší otcovy nacistické projevy podobně jako hrdinská gesta svého milého Karla, který se přidává k odboji. Vpřed ji žene starost o dceru a umanutost přežít i v těch nejhorších podmínkách. Nakonec i v úvodu zmiňovaný Edvard Beneš není optikou protagonistky nějakým velkým záporným hrdinou, ale jen panákem, který přijíždí do Brna zfanatizovat obyčejné lidi. A jiní obyčejní lidé to pak podle slov jedné z postav románu nejlíc odnesou, „*jak za hitlerovců, tak za stalinovců*“.

Stanislav Škoda: „Příběh holky vyhnané z Brna“, *Lidové noviny* 4. 11. 2009, s. 8.

Tučkové se podařilo vytvořit velmi působivý obraz konfrontace individuálního života s dějinnými událostmi, které se nedají ovlivnit a semelou každého bez ohledu na jeho provinění, potrestání, pokání či omluvu, o přáních a touhách nemluvě. Chce-li Gerta alespoň nějak důstojně žít, nezbyvá jí než se velkým dějinám podřídit a ve skrytu si nést svou bolest dál. Vše, co v ní kdy bylo přirozené, odvál nelítostný vítr do nenávratna („*raus*“) a ona musí žít jakýsi dvojitý život. Možná právě tato nepřirozenost, která je v ní od konce války zakódována, je příčinou dceřina neporozumění.

Erik Gilk: „Velký příběh odsunuté Němky“, *Tvar* 2009, č. 20, s. 23.

Pro interprety, kteří literární hodnoty vidí především v tvarových výbojích, může být próza Kateřiny Tučkové nezajímavá. Pokud však vnímáme sociální rozměr literárních děl, jde svým způsobem o zlomovou práci, která suverénním způsobem naplňuje jednu z možných a důležitých funkcí literatury. Je prostředkem sebereflexe dané komunity, v tomto případě českého národa. Neboť bez schopnosti této komunity poznat a pojmenovat vlastní zločiny je daleko menší naděje, že se obdobné jednání nebude v budoucnu, v jiných kulisách a s jinými aktéry, opakovat.

Pavel Janoušek: „Svědectví nejen o Gertě Schnirch“, *Host* 2009, č. 9, s. 62.

Na čtenářova záda toho však [Tučková] možná nakládá až příliš. Těží ze srozumitelné linearitě a narativní nekomplikovanosti příběhu tak, že publiku servíruje titěrné detaily. Tučková

se jednoduše představuje jako tradiční česká hospodyňka. Nereaguje na odmítání návštěvy, která si popáté nechce přidat výborný malinový koláč, a láduje na talíř další a další kousky. Všechno je to dobré, všechno je kvalitně připraveno, ale méně někdy znamená více. Autorka naštěstí nesklouzává k vyslovené nadbytečnosti, jen trochu nešťastně rozmělnuje emocionální náboj temného příběhu. Nechává se totiž strhnout svým vlastním příběhem a životem fiktivní hrdinky.

Michaela Hečková: „Neodsunuté vzpomínky. Historická fikce zachycující dramatický osud česko-německé ženy“, *Reflex* 2009, č. 49, s. 64.

Její Gerta v románu nikdy nenabude přesvědčivější kontury a zůstane spíš abstraktním symbolem osudu, kterému se autorce nepovede dát konkrétnější obrysy. Přežije pochod smrti, před úplným vyhnáním je „zachráněna“ na statku ve vesnici Perná u rakouských hranic, kde si ji na práci vezme „stará“ Zipfelová, která kupodivu do odsunu nejde, neboť je „rakouské“ národnosti. To je pravděpodobně také autorčin omyl, neboť nic takového neexistovalo, ale spoň pro německy mluvící občany v poválečném Československu. Tučková se ani nezabývá příliš tím, proč nakonec Gerta mohla zůstat spolu s několika ostatními německými dívkami ve „vlasti“, jako by se takovými kauzálními věcmi nechtěla ani zabývat. Jediné vysvětlení je, že tedy prostě tady zůstala, protože se jí to tak hodilo, jediné tak mohla pokračovat v líčení osudů jedné Němky „proti své vůli“ v českém, Němců zbaveném Brně.

Jiří Peňás: „Mladá žena a tzv. odsun“, *Lidové noviny* 30. 1. 2010 (přil. *Orientace*, s. 29).

Problém však netkví jen ve stylistických lasech. Autorka totiž jako kdyby nedůvěřovala čtenářově obrazotvornosti a i tam, kde je to z kontextu patrné (a opět především v dialogích), se snaží vše explicitně popsat a pojmenovat a někdy i zbytečně dopovědět osudy některých protagonistů. *Vyhnání Gerty Schnirch* je svou snahou po maximální komplexnosti fikčního světa jak šalina ve špičce [...] – čtenář se v něm nemůže skoro pohnout. A při nedostatku pohybu, jak známo, padá na člověka ospalost.

Vojtěch Staněk: „Dějiny vs. román – 1:0. Vyhnání Gerty Schnirch Kateřiny Tučkové“, *A2* 2010, č. 5, s. 7.

Co obraz, to typizovaná představa utrpení malého člověka drčeného dějinami, populární postpubertální zesměšňování Hitlera a implicitně neustálý údiv nad tím, jak je to všechno kruté a nepochopitelné. Ale ustálené prefabrikované obrazy, které nevypovídají o popisovaných událostech, nýbrž o zavedených představách o nich, nám nic pochopit neumožní. Celý román je zdánlivě nazírán z perspektivy hlavní postavy, vzácně postav vedlejších. Neschopnost postav zaujmout k čemukoli postoj a jejich ublíženecké pozorování křivd na nevinných lidech však ukazuje na to, že ve skutečnosti čteme autorčiny představy o prožívání válečného utrpení. Odtud čtenářův neodbytný pocit, že postavy mluví o neštěstí, které jako by neprožívaly.

Petr Šimák: „Úspěch románu Vyhnání Gerty Schnirch“, *Revolver Revue* 2011, č. 84, s. 231.

Slovo autorky

Snažila jsem se k odsunu přistupovat bez emocí a osobní zaujatosti, sama mám s česko-německou otázkou málo společného. Nemám německé předky a s němečtím v Brně mě pojí snad jen to, že bydlím v domě, kde Němci žili. Šlo mi o silný příběh, srozumitelný pro mou generaci. Samozřejmě jsem se občas projektovala do Gertrudy, její dcery Barbory či do vnučky Blanky. Ale o žádné z postav se nedá říct, že by vystihovala mě nebo mé názory. Každá je extraktem nejen řady německých osudů, které jsem zaslechla nebo vyčetla, ale také osob, které osobně znám.

„Příspěvek k popření kolektivní viny. Román Kateřiny Tučkové se vrací k odsunu“
(rozhovor vedla Tereza Radváková), *Právo* 10. 12. 2009 (příl. *Salon*, s. 6).

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Košnarová, *Český jazyk a literatura* 2009/2010, č. 5, s. 237–240; J. Svobodová, *Usta ad Albim Bohemica* 2012, č. 1, s. 221–231; J. Štillerová, *Usta ad Albim Bohemica* 2012, č. 1, s. 174–184.

RECENZE: O. Horák, *Lidové noviny* 14. 4. 2009; S. Škoda, *Lidové noviny* 4. 11. 2009; E. Gilk, *Tvar* 2009, č. 20; P. Janoušek, *Host* 2009, č. 9; M. Hečková, *Reflex* 2009, č. 49; D. Fiala, *Kam v Brně* 2009, č. 12; J. Peňás, *Lidové noviny* 30. 1. 2010; J. Vaníček, *Tvar* 2010, č. 4; V. Staněk, *A2* 2010, č. 5; A. Hauerová, *Litenky* 2010, č. 4; M. Nyklová, *Naše rodina* 2010, č. 25; N. Holub, *Duha* 2010, č. 1; L. Jaško, *SME*, 8. 10. 2010; P. Šimák, *Revolver Revue* 2011, č. 84.

Erik Gilk

DANIELA HODROVÁ: VYVOLÁVÁNÍ

(2010)



Román *Vyvolávání* prozaičky a literární teoretičky Daniely Hodrové (* 1946) svou poetikou a tematicko-motivickou výstavbou navazuje na její předchozí tvorbu. První umělecké texty publikovala Hodrová vzácně časopisecky, během normalizačního dvacetiletí své prózy nevydávala. V devadesátých letech se čtenářům představila trilogií *Trýznivé město* (1991–1992, souborně 1999), po níž následovaly romány *Perunův den* (1994) a *Ztracené děti* (1997). Do té doby byla Hodrová známa výlučně jako badatelka zabývající se především teorií románu. Její opožděný knižní debut byl sou-

dobou kritikou hodnocen jako výsledek vyzrálého tvůrčího postoje, jeho geneze ovšem sahá hluboko do sedmdesátých let.

Beletristické dílo Daniely Hodrové určuje oslabení realistického způsobu vyprávění a naopak posílení fantaskní složky. Vnitřní dynamika textů je mimo jiné nesena napětím mezi ukotvením vyprávění v důvěrně známých reáliích města (důležitou roli zde hrají architektonické a místopisné detaily Prahy) a snově imaginativními popisy či situacemi: živí promlouvají s mrtvými, předměty nebo mytologické postavy zasahují do děje a podobně K dalším rysům autorčiných próz – s částečnou výjimkou románu *Ztracené děti* – náleží ústup od ústřední zápletky a rozvíjení úvahového pásma. Ve všech románech je přítomna rovina „psaní o psaní“ a rovina autobiografická. Celé dílo Daniely Hodrové lze vnímat jako jeden text, jímž prostupuje téma hledání identity subjektu („já“) a místa – hledání diktované nejistotou, jež je vepsána i do rukopisu próz, který znejišťuje všechny zdánlivě pevné kategorie (času, místa apod.), o něž opíráme své rozumění světa.

Vyvolávání, jehož rukopisná verze podle autorčiny datace vznikala od března 2008 do února 2009, tematizuje základní otázky časovosti lidské existence a zkoumá rozmanité podoby pomíjivosti. Navazuje na autorčinu trilogii *Trýznivé město* – ani zde nelze opominout „text“ města. Praha do románu proniká vždy prostřednictvím konkrétních souřadnic, jakoby vytvářejících poměrně přesnou mapu představovaného světa. Vyprávění je pevně protkáno názvy pražských ulic a náměstí (zvláště náměstí Jiřího z Poděbrad, vypravěččina bydliště), ozdobných detailů staveb, parků, rušných křižovatek, obchodů nebo intimní zákoutí pokojů.

Ústřední metaforou románu, exponovanou již titulem, je metafora vyvolávání, kterou lze interpretovat několika možnými způsoby. Zaprvé jako psychický proces

vzpomínání (vybavování si): postupně jsou vyvolávány a rekonstruovány osoby, věci nebo obrazy z minulosti, které záhy vstupují do nových souvislostí – jedna představa vyvolává druhou, vznikají složité asociativní řetězce, jimiž proud vzpomínání mohutní do šířky. S tím souvisí – zadruhé – vyvolávání coby vypravěčské gesto. Vypravěčka (a současně protagonistka románu) vyvolává, či spíše přivolává jednotlivé postavy nebo věci, aby se staly součástí vyprávění. Nemusí však jít jen o postavy ze vzpomínek, může se jednat i o hrdiny starověkých mytologií či známých literárních děl – tak je například vyvolán kníže Myškin, postava z Dostojevského románu *Idiot*, jenž se posléze mění v jednu z postav románu. A konečně, zatřetí, můžeme chápat vyvolávání jako magické zařikávání, které má uchránit před temnými silami, ať už mají podobu démonické postavy Kachní báby (pro Karla, jednu z postav, zosobnění smrti), nebo obří „Valpuržiny“ mouchy a podobně.

Vyprávění je vybudováno na důsledném problematizování hranice mezi světem živých a mrtvých, skutečností a literaturou, minulostí a přítomností. Smrt, chápaná zde spíše jako přechod k jinému bytí než ostrý předěl mezi bytím a nebytím (postavy, jež prožily fyzickou smrt, se v románu nadále objevují a jednají, jako by byly živé), představuje jeden z hlavních a mnohotvarých motivů. Představuje princip, kolem něhož se otáčí románové dění a nabývá rozmanitých podob – ať už jako vyústění sebevraždy, tragické nehody, nebo postupného umírání na těžkou chorobu. Smrt je přitom nejčastěji spojována s pocitem překvapivé lehkosti. Její povaha je v románu pojmána jako rozporná: je koncem, ale jakým, je-li konec obdobou počátku? Je zapomením, ale jakým, je-li minulost vklíněna do přítomnosti (minulost tedy není něčím završeným, ukončeným)? Smrt se vepisuje do „textu“ (románové) skutečnosti jako její temný „podtext“, upozorňující na neustálou pomíjivost lidského života, ale i pomíjivost tvarů, předmětů, gest, linií či slov. K tomu se pojí motiv stáří jakožto znaku nezadržitelné pomíjivosti tělesné schránky, rituály pohřbívání, nemocnice jako prostředí fyzického strádání a umírání, krematorium jako místo rozpadu těla na částičky popela a truchlivé prostředí Olšanských hřbitovů – prostředí, které se objevuje také v jiných autorčiných dílech. Až obsesivně se opakující motiv spalování těla a lidského popela souvisí s častými návraty k tragické historické události holocaustu, kdy z množství nesmyslně a o to tragičtěji zemřelých zůstala toliko jména. Jejich hlasité čtení lze chápat jako vyvolávání ve smyslu hlavní románové metafory.

Kompozice se na první pohled jeví jako málo přehledná, vyprávění postrádá jednotný děj. Tříští se do řady popisů, úvah nebo epizod, jež však na sebe vzájemně odkazují a komplikovaně – nepřímou a na přeskáčku – na sebe navazují. S tím koresponduje organizace textu, který je rozdělen na různé dlouhé, většinou několikastránkové oddíly, a to bez výraznějšího grafického označení či názvů kapitol. Čtenář tak má na jedné straně dojem „plynulosti“, respektive „proudivosti“ textu, který neustále přechází od jednoho tématu, motivu či obrazu k jinému. Na straně druhé relativní neuspořádanost na vyšší kompoziční úrovni zakládá nečekaná sousedství

postav, situací a dějů a vytváří tak překvapivé významové souvislosti. Naznačený pozoruhodně dvojstranný charakter románového rukopisu vystihuje metafora zavíjení románu do sebe sama – zavíjení času a prostoru, ale rovněž zavíjení textu samého: „Konečně jsem těch několik listů přepásaných černou šerpou popsala, jsou za mnou, –ou –ou, za námi, –áámi –áámi, sáhla jsem po dalších papírech, začala na ně psát a teprve když jsem první popsala, všimla jsem si, že píšu na rub svých vlastních stránek, vytištěných a opravených, staré věty se úponky chytají nových vět, je to tak vlastně dobře, román se bude zavíjet sám do sebe, do své stále svlékané kůže, –anéé –anéé, kolikerým svlékáním ještě musí projít?, –ít –ít, čím blíž bude svému konci, tím blíž bude i svému počátku [...].“ (227) Pevný tvar díla se rozpouští, blíží se chaosu, jež ovšem nelze vnímat negativně jako popření uspořádanosti, nýbrž jako oblast stálých přechodů a nového a nového pořádání (tvarování).

Důsledkem zavíjení románového světa do sebe je stýkání ploch časově i prostorově vzdálených. Minulost „prosívá“ nynížskem i projektovanou budoucností – vzpomínkový svět a svět mrtvých proniká do světa živé přítomnosti. Zavíjející se čas nabývá cyklické podoby, jež ruší běžnou představu lineární posloupnosti a přímé následnosti: „Minulost je stále tu a budoucnost je už tady, všechna slova, která jsme kdy vyslovili, i ta, která teprve vyslovíme, všechno, co jsme cítili a dělali, cítíme a děláme a co teprve budeme cítit a učiníme, jsme už dávno řekli, cítili, učinili, není nic, co by už nebylo a co by dosud nebylo, minulost, Velká Požíračka, se stále zahryzává do přítomnosti i do budoucnosti.“ (112) Metafora zavíjení není tedy jen metaforou určitého způsobu psaní, nýbrž i metaforou poznávání a prožívání (románového) světa, v němž minulé neodchází zcela do zapomnění, neuvolňuje pole přítomnosti, ale spíše se „pod“ přítomnost „nasouvá“ – otevírá se horizontu aktuálního nynížska. Přímý protiklad „bylo“ a „je“ nahrazuje prostupnost, logika paradoxů a koloběh neustálých proměn. Na mnoha místech románu zaznívají myšlenky odkazující k alternativnímu, ezoternímu světu – myšlenky o časovém cyklu, reinkarnaci, karmě i paradoxy o pomíjivosti, která nakonec nepomine, pokud konec znamená jen jinou podobou počátku. Tyto myšlenky sem pronikají zejména skrze postavu jogína Johana, k němuž vypravěčku váže silné milostné pouto. V takto pojatém času se problematizují příčinné vztahy, a tím i vypravěčské rozvíjení příběhu. Ani románový konec nepřináší žádné finální řešení nebo univerzální odpověď, která by vyprávění dovedla k všezahrnujícímu rozuzlení. Smysl je všudypřítomný, ale současně plně nedosažitelný, záhada zůstává nerozluštitelná. Vyprávění, jak je v závěru románu naznačeno, není pohybem odněkud někam (rovněž proto zde chybí postupně budovaná zápletko), ale spíše křížením různých dimenzí, zatímco pomyslný střed, hledaná podstata neustále uniká: „Skončí tedy vše otázkou, nerozluštitelnou, záhadnou, nebude vítěze, nebude odpovědi? Nebude. A naše těla nenávratně pominou? Pominou. A jména, co jména? Budou zapomenuta. Avšak z toho, co myslíme, mluvíme, prožíváme, nic nepomíjí a nikdy nepomine,

věř tomu! Všechno je láska, nepochopitelná, věř tomu! To hlavní, podstatné se ani na konci nezjevuje.“ (335)

Metafora zavijení se týká taktéž způsobu konstruování postav a předmětů, jejichž funkce je v textu výrazně posílena. V románu vystupují protagonisté, kteří mají své reálné protějšky (prostor skutečnosti se zavíjí do prostoru fikce). Vypravěčka a zároveň hlavní postava je obdařena celou řadou znaků, které přímo či nepřímo odkazují k biografii empirického autora. Vypravěčka se stejně jako autorka jmenuje Daniela, vzpomíná na svého otce Zdeňka Hodra (který byl hercem Divadla Na Vinohradech), na manžela Karla (Daniela Hodrová byla manželkou spisovatele Karla Miloty /1932–2002/) a Jaroslava i další rodinné příslušníky či přátele. V této autobiografické rovině se román místy blíží žánru memoárové literatury, přičemž se ale vzpomínky stávají organickou součástí fiktivního vyprávění. Objevují se zde také jména literátů Josefa Hiršala (Josky) a především Bohumily Grögerové (Bohunky), jíž je mimo jiné román dedikován. Četné vzpomínkově laděné pasáže v knize jsou věnovány právě Bohunce, osobě vypravěčce nadmíru drahé a blízké. Vypravěčka se kupříkladu věnuje korektuře *Rukopisu*, což je skutečný název básnické skladby Grögerové (kterou připsala D. Hodrové) – ale zároveň je Bohunka jednou z předpokládaných, tušených čtenářek vznikajícího románu: „*Co si Bohunka pomyslí, až v četbě dospějeme na tato místa, až se s věcmi, o kterých se domnívá, že našly nového majitele a že už je víckrát neuvidí, shledá takto [...]. Ten tvůj román je jako strom, řekne, když se probeře s polospánku, do kterého při čtení upadla, stále se rozrůstá, větví a zase vrací ke kořenům, každá větev se může stát kořenem nového stromu.“ (147–148)*

Četné narážky směřují k literárnímu dílu i rodině Boženy Němcové, s jejíž osobností se vypravěčka na některých místech částečně identifikuje (tyto aluze výrazně ovlivnily už výstavbu románu *Ztracené děti*). Ovšem setkáváme se rovněž s hrdiny děl jiných autorů (zminěný kníže Myškin, Raskolnikov, šachista Lužin z Nabokovova románu *Lužinova obrana*). Identita postav ovšem není zcela pevná, je naopak přelévavá, či dokonce sdílená. Dochází například k přenášení fyzických rysů z jedné postavy (nebo dokonce věci) na druhou: „*Jaroslav měl babiččiny oči, nedokážu přesně říct, v čem ta podobnost vlastně spočívala, nejspíš ve výrazu, moudrém a zároveň dětsky udiveném, možná v barvě duhovek, ve stáří se proměňovala z hnědé v šedou. Zároveň jsem v něm poznávala otce, v době, kdy už u mě bydlel a pomalu umíral, mi až zatrnulo, když ke mně z vedlejšího pokoje dolehlo Jaroslavovo zakašláání, tak podobně otcovu, čas jako by se vrátil o jednadvacet let, kdy tam ležel umírající otec. Vtělili se moji blízcí do přítele a nedlouho pak i muže, aby mi byli oporou?“ (12) Sama vypravěčka se přirovnává k Alici Davidovičové, postavě z autorčina románu *Podobojí*, a dokonce pochybuje o vlastní existenci.*

Specifickou sféru mezi lidským (sférou literárních postav) a sférou věcí představují loutky – motiv, který prostupuje textem již od prvních stran. Loutky (jejich autorem je mistr Jan Krupica, který se v románu objevuje jakožto další z literárních

postav) jsou celkem tři: Smrt, Šašek a Král. Už tyto jejich pevně dané role skrývají množství symbolických významů (např. významů souvisejících s postavením figur v systému tarotových karet). Smrt je mocná a všudypřítomná, Šašek vědoucí (opírá se o knihy Rudolfa Steinera, Tantru a Jungovy spisy), zatímco Král (bez královny) je podceňovaný, spíše bezmocný a připomíná Šaškova bratra. Popisy loutek jsou výrazně personifikovány, někdy není zcela jasné, zda je popisován předmět nebo (literární) postava – souvislosti popisovaného se vynořují postupně. Výrazná personifikace popisů jakož i budované paralely mezi loutkami a postavami (Šašek má Jaroslavovy ruce) vyvolávají efekt, že nehybné loutky v textu jako by „ožívají“. Významově zatížené jsou také různé předměty každodenní potřeby (dámská kabelka, batoh, dámský klobouk, šaty atd.), které mohou být chápány jako jakési schránky skrývající poselství nebo také zastupují vzpomínku na určitou událost či životní etapu (například štucl je zhmotněním vzpomínky na dětství).

Zavíjení, propustování časových vrstev se odráží také na úrovni větné stavby. V dlouhých širokodechých souvětích se proplétají různé časové úseky: do popisu výchozí situace je – při absenci výraznějšího předělu – vsunuta vzpomínka nebo její útržek, a to namnoze bez viditelné logické motivace, většinou asociativně. Takto stupňovitá souvětí jako by chtějí postihnout jednotlivé úseky a včlenit je do výše naznačeného krouživého pohybu času. (Příznačná je v této souvislosti zmínka o jazyku indiánského kmene Hopi, který nezná gramatický minulý čas; proto vše uplynulé, jsoucí i budoucí se u něj nachází v jediné rovině a vzpomínka není provázána úzkostí.)

Román obsahuje množství intertextových vazeb: objevuje se tu řada parafrází, skrytých citací nebo aluzí na literární či filmová díla, náboženské texty, zmínky o prózách Bohumily Grögerové, básních Emila Juliše, o Bretonovi, Shakespearově *Večeru tříkrálovém*, Ovidiových *Proměnách*, Ekově *Ostrovu včerejšího dne*, románu Milady Součkové *Amor a Psyché*, Felliniho *Amarcordu* a dalších. Nejčastější je však textové navazování na předchozí autorčiny prózy, zvláště na *Podobojí*, *Thétu a Komedii*. Nejen postavy, ale i některé pasáže a motivy vstupují přímo do románu, který se místy stává bezmála mozaikou různých textů.

Beletristické dílo Daniely Hodrové, včetně románu *Vyvolávání*, bývá řazeno do obvykle vágně vymezeného kontextu literárního postmodernismu. Někteří recenzenti hodnotili složitou kompozici díla a absenci hlavní zápletky s určitými rozpaky. Příčinou této jisté bezradnosti je nejednoznačné žánrové zařazení prózy, která je sice primárně románem, avšak významně přesahuje k esejistickému a vzpomínkovému způsobu psaní. Tematikou a tvárným experimentátorstvím se Hodrová řadí k autorům, jako je Michal Ajvaz nebo Jiří Kratochvil, zatímco paralela s Umbertoem Ekem je pouze částečná. Formální, jazykové i žánrové experimentátorství řadí Hodrovou k tvorbě Milady Součkové či Věry Linhartové. Fascinace Prahou upomíná na díla pražských německých spisovatelů (Gustava Meyrinka, Franze Kafky).

Ukázka

Vystoupila jsem u Olšan z tramvaje, přešla koleje a zastavila se čelem ke hřbitovu, chtěla jsem v květinářství koupit zlatou lilii pro Bohunku k narozeninám, dvě osmičky to budou až za rok, a zády ke škole, kam jsem chodila od první třídy, první den jsem měla ve vlasech velikánskou bílou mašli, stojím takřka proti hlavní bráně, kterou chodí sem a tam živí a mrtví, a také ti, kteří se pohybují mezi pohybují mezi oběma světy, jako Diviš Paskal, kterého babička Davidovičová kdysi nazvala vlkodlakem, Tibeťané takovým bytostem, které jsou schopny navštěvovat bardo smrti, setkávat se tam se zemřelými a pomáhat jim, říkají delogové, chystám se, až blikne na semaforu zelená, přejít přes silnici, když tu se ke mně řítí tmavomodré auto, předjíždí jiné, o krok ustoupím, aby mě nesmetlo, jako kdysi v Eze Pavla Santnera odhodil mlékařský vůz, a vtom do batohu, který mám na zádech, vrazí tramvaj vjíždějící do stanice, porazí mě, vlastně nevím, jestli mě porazila tramvaj nebo jestli mě strhli k zemi muž a žena, objevili se najednou vedle mne, když jsem se probírala k vědomí, poznala jsem Vladimíra, v *Komedii* ode mne dostal jméno Alexandr, ženu, která byla s ním, jsem tehdy ještě neznala, teď už vím, že to byla Helena Tělepněvna, šátrala jsem kolem sebe, hledala jsem batoh, přenáším a převážím v něm sem a tam rukopis rozepsaného románu, nikde poblíž neležel, zato jsem v ruce sevřela dřevěné držátko modré smaltované bandasky, v té bandasce jsme na chatě pod Blaníkem nosili ze studánky, dokud nevyschla, křišťálovou vodu, rozhlížela jsem se po skleněném poháru s uchem, kterým jsme vodu nabírali, bylo pravděpodobné, že jsem ho držela v druhé ruce, ale neviděla jsem pohár ani střepy, ve které by se nepochybně roztrhl, zato jsem k svému údivu upozorovala, že z bandasky vytéká voda, ale pramínek mléka, víno je strach, mléko milosrdenství, učí nás Tóra, pomalu vytvářel na silnici mléčnou stružku nebo dráhu, konce nedohlédnout, a když jsem se pak postavila na vratké nohy, motala jsem se, hlava se mi ještě točila, nevěděla jsem, kam se mám vydat ani kdo jsem já.

(145–146)

Vydání

Vyvolávání, Malvern, Praha 2010.

Ceny

Státní cena za literaturu, 2011.

Reflexe

Záměrně se zde vyhýbám tomu, abych *Vyvolávání* označila za román. Ve své podstatě se totiž tradiční románové struktuře přičí, a pokud, je spíše románem-výpovědí. V tom se sice objevují určité klíčové postavy, prostředí a významové motivy, nicméně nikoli nutně jako součásti děje, ale spíše jako prvky cirkulující ve víru nepřetržitého dění, v němž se minulé mísí se současným, skutečně s možným, emoce s myšlenkou. *Vyvolávání* tak nevybočuje ze stylové poetiky jiných próz Daniely Hodrové už tím, jak se v něm snoubí záměr konkretizovat výpověď nadužíváním

vlastních osobních i místních jmen se stejně záměrným pokoušením epičnosti naznačováním, „znezřetelnňováním“ vazeb a struktur.

Lucie Česálková: „Přičít se románu“, *Deník Referendum*,
online: <http://denikreferendum.cz/clanek/2649-pricit-se-romanu> [přístup 3. 11. 2013]

Oblastí, kde se nejvíce odráží [...] motivická bohatost a pestrost, je rovina postav. Vedle sebe a stejně životné zde vystupují figury několikerého druhu. Prvními jsou reálné osoby, jejichž osudy se protnulý s autorčiným životem – její příbuzní, přátelé, známí. Někteří z nich, oslovení vypravěčkou důvěrnými přezdívkami, patří mezi ústřední postavy románu – kupříkladu Bohumila Grögerová (Bohunka). Dalšími figurami jsou literární postavy přecházející sem z jiných děl, zejména předchozích textů samotné Daniely Hodrové (nejčastěji z *Trýznivého města*). Poslední důležitý typ postav představují personifikované předměty, především loutky. Bez výše popsaných různorodých figur by tato převážně nedějová próza koneckonců nemohla existovat – právě ony a jejich vzájemná interakce tvoří těžiště celé knihy. Patří mezi ně i samotná vypravěčka, beroucí na sebe střídavě hned několik masek, které z ní činí postavu na pomezí autorčina alter ega a dalších subjektů.

Petr Nagy: „Hodrová, Daniela: Vyvolávání“, *iLiteratura.cz*,
online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/26245/hodrova-daniela-vyvolavani>
[přístup 26. 4. 2013].

Častá nemožnost sledovat myšlenkové směřování vypravěčky může vyvolávat třeba představu krasohledu, jímž se mnohokrát zatřese, z částecek se seskupí vždy jiný zvláštní obraz, ale přitom se kaleidoskop na první pohled tvářil jako dalekohled. U Hodrové zásadní problém nespočívá v tom, že její próza je ochuzena o dramatický děj. Vždyť i knihy, v nichž autoři potlačili dějovost ve prospěch jiných složek, ocenila jak kritika, tak čtenáři, což z poslední doby potvrzují třeba Muriel Barberyová (*S eleganci ježka*) nebo Olga Tokarczuková (*Běguni*). Jenže oběma těmto spisovatelkám je, lapidárně řečeno, rozumět; jejich české kolegyně bohužel ne. Hodrová postihuje skutečnost ve fragmentární roztržitosti, avšak příliš velké na to, aby ji čtenář zvládal třeba i s problémy rekonstruovat. Její text se neustále rozpíná, smršťuje, ale čekání na Velký třesk je bezvysledné.

Pavel Portl: „Pád přes okraj do chaosu. Neprostopupná abstrakce prózy Daniely Hodrové“, *Host* 2010, č. 5, s. 67.

Pro Hodrovou je psaní nejen součástí vlastního bytí, ale dokonce jeho vrcholnou formou. Troufnu si tvrdit, že Hodrová skrze své psaní žije. Její texty nezprostředkovávají obraz vnějšího světa, ale zachycují aktuální stav mysli. Jsou to záznamy nepřetržitého hledání formy a smyslu vlastní existence, a to za situace, kdy autorka jak svět kolem sebe, tak i sebe sama vnímá jako kontinuum, jehož podstatu dokážeme vyslovit pouze tehdy, pokud přestaneme respektovat hranice mezi přítomným a minulým, mezi životem a smrtí, mezi tím, co se stalo, a tím, co se stát mohlo či mělo. Výsledkem je román pojatý jako „záznam“ asociativního proudu vzpomínek na lidi, události, činy nebo také věci a předměty, přesněji jako transformace

vlastní individuální a kulturní paměti v proud slov, vět, vzpomínek, snů a vizí zafixovaných v textech a knihách. Tato transformace má pro autorku rozměr magického zařikávání, jehož prostřednictvím chce bojovat proti zmaru a beztvaremu zapomnění.

Pavel Janoušek: „969 slov o próze“, *Tvar* 2010, č. 8, s. 3.

Řečeno s autorkou, vše se tu *přesýpá*, mísí a proměňuje v neukončeném pohybu. Seskupování do vyšších významových celků, do portrétů a příběhů postav, se odehrává neustále, ale přetržitě, jako by bylo třeba stále znovu hledat jejich nesamozřejmou návaznost. Střídavě rozptýlené a opět soustředěné významové dění jako by mělo zastřít, že vše se tu děje z moci autorčina slova. Je to přece nezakrytě ona, kdo „vyvolává“ své postavy ze zapomenutí, nejenom tím, že je jmenuje, ale především tím, že je *umí pojmenovat* a tím též zpřítomnit, být v jenom jistých okamžicích jejich života. V té zdůrazněné přetržitosti se projevilo ještě něco navíc: autorčina důvěra k projevům nevědomí, ke snu a snové imaginaci. Udržet v rovnováze obě tvořivé síly, zřetelnost jmenování a hru obraznosti a snu, bylo zřejmě autorčinou ambicí i v té vrstvě vytvářeného díla, kde se tradičně hovoří o světě postav a o jeho kompozici. Ani těchto integrací se autorčin román nevzdal, třebaže je pojal po svém. Evokovat ve splétání a prolínání motivů tok života, jeho snovou řeku – zůstalo i jeho metou.

Milan Jankovič: „K poetice *Vyvolávání* Daniely Hodrové“, *Česká literatura* 2011, č. 2, s. 210.

Slovo autorky

Každý můj román přitom má styl poněkud jiný, jsou tam drobné i větší posuny. Styl mých románů může vyvolávat dojem manýry – to slovo má dnes negativní konotace, které dříve nemělo, pro mě je to však bytostný způsob, jak vyjádřit své pocity. Ve *Vyvolávání*, ale také už kdysi v *Kuláčích* jde v případě opakování o svého druhu zařikávání – postup, který by v poezii nikoho nepřekvapil. Těch literárních odkazů tam není zase tak moc, patří také k té síti – síti v mé hlavě. Patří k obrazu reality, která se jeví jako málo přehledná. Není přitom důležité, zda jsou odkazy rozpoznány, ba ani to není žádoucí, tkanivo by mělo působit jako organické a stejnorodé.

„Litera je křehká“ (rozhovor vedla Blanka Činátlová), *A2* 2011, č. 23, s. 25.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Jankovič, *Česká literatura* 2011, č. 2, s. 198–217.

RECENZE: L. Česálková, *Deník Referendum*, <http://www.denikreferendum.cz/clanek/2649-pricit-se-romanu> [přístup 28. 8. 2012]; B. Činátlová, *A2* 2012, č. 3; P. Janoušek, *Tvar* 2010, č. 8; E. Klíčová, *Kulturní noviny*, duben 2010; M. M. Marešová, *Český rozhlas*, 14. 6. 2010 [zvukový záznam] http://www.rozhlas.cz/mozaika/recenze/_zprava/746199 [přístup 28. 8. 2012]; P. Nagy, *iLiteratura.cz*, online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/26245/hodrova-daniela-vyvolavani> [přístup 28. 8. 2012]; J. Nejedlý, *Hospodářské noviny* 7. 4. 2010; V. Novotný, *Český jazyk a literatura*, 2011/2012, č. 3; P. Portl, *Host* 2010, č. 5.

Roman Kanda

DRAMA

(V DIVADELNÍCH SOUVISLOSTECH)

CHARAKTERISTIKA DIVADELNÍHO SYSTÉMU

Přelom tisíciletí v českém prostředí nepřinesl ve srovnání s rokem 1989 tak výrazné změny, přesto se dramatika po roce 2000 v mnoha ohledech liší od her vzniklých v devadesátých letech. Především tím, že se v již relativně stabilizované společnosti častěji objevovala sociální a politická témata, čímž drama opět získalo „přirozeného nepřítele“.

Oproti devadesátým letům, kdy česká kultura procházela zásadní transformací a ustavovaly se nové hospodářské i tvůrčí podmínky, můžeme divadelní síť po roce 2000 charakterizovat jako uspořádanější a stabilnější: veřejnoprávní soubory se zabydlovaly v nových typech institucí a svých příležitostech se chopila divadla komerční, ale i nekomerčně orientované nezávislé soubory. Etablovaly se festivaly a grantová politika. Součástí společenské situace byla také komercializace, nestabilita subvencí a nedořešené, především správní problémy divadelních institucí.¹⁴⁶

V prvním desetiletí česká divadla nadále čekala na legislativní a statutární změny, které měly být provedeny v devadesátých letech. V roce 1991 totiž zřizování divadel přešlo ze státu, respektive z krajů na obce s tím, že se jedná o přechodné řešení. Divadla se tehdy stala příspěvkovými organizacemi, přičemž tato forma financování přinášela problémy: od zasahování zřizovatelů do činnosti divadel přes otázky řízení (nebyl ustálen systém výměny ředitelů) až po problémy ekonomické. Ty v Praze vrcholily v letech 2005–2008, kdy divadelní podnikatel Petr Kratochvíl podal u orgánů EU žalobu na stát a hlavní město pro nerovný přístup žadatelů k městským dotacím.¹⁴⁷ Po roce 2000 ovšem narostla snaha systém příspěvkových organizací změnit, ať již proto, že se zřizovatelé chtěli zbavit odpovědnosti, nebo naopak proto, že se divadla domáhala existenčních jistot. Jedním z modelů veřejnoprávního bytí divadel se stala „obecně prospěšná společnost“, forma nestátní neziskové organizace, jejímiž nejvyššími orgány jsou správní a dozorčí rada (staly se jimi například Činoherní klub, Divadlo Archa, Dejvické divadlo či Klicperovo divadlo); druhým vhodným modelem se ukázala být „společnost s ručením omezeným“ (ta vznikla například z Divadla Semafor, Divadla Šumperk, Divadla Petra Bezruče Ostrava, Městského divadla Most či ústeckého Severočeského divadla).

¹⁴⁶ „Do roku 2006 se procesem transformace, případně slučováním či rušením formovala divadelní síť tak, že většina těchto divadel je na úrovni veřejné zprávy stále provozována obcemi (36), nově i kraji (2), výjimečně i ministerstvem kultury (3) a ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy (5)“; Nekolný, Bohumil a kol.: *Divadelní systémy a kulturní politika*, Praha 2006, s. 10.

¹⁴⁷ Grantový systém hlavního města Prahy poté prošel změnami a magistrát si vyžádal analýzu divadelní sítě. Vznikla studie *Návrh systémové optimalizace pražské divadelní sítě*, již pod vedením bývalého ředitele Národního divadla Ondřeje Černého nechal vypracovat Institut umění – Divadelní ústav (dokončena byla 15. 4. 2013 a expertní tým tvořili ředitelka IDU Pavla Petrová, Lenka Deverová, Josef Herman, Ondřej Svoboda, Michal Lázněvský, Jana Soprová, Štěpán Kubišta, Jiří Sulženko, Petr Prokop, Jindřich Gregorini).

V roce 2003 se pak *Programem na podporu profesionálních divadel, orchestrů a sborů* k odpovědnosti za financování divadel znovu částečně přihlásil také stát. Programem navržený princip vícezdrojového financování však nebyl realizován. Součástí divadelního provozu se tak stal postupný pokles dotací od zřizovatelů (do veřejnoprávních divadel šlo zhruba o miliardu korun méně než dříve, neinvestovalo se do divadelní infrastruktury, klesala schopnost vývozu, zvláště operních inscenací, apod.), ale také nemožnost divadel najít adekvátní podporu od soukromého sektoru (nepodařilo se prosadit například odpisy z daní jako další zdroj financování). To vše mělo vliv nejen na charakter domácí divadelní kultury, ale implicitně se promítlo také do původní dramatické tvorby.

Z nepříliš jisté situace divadel takzvaně veřejnoprávních, která v námi sledovaném období vznikala jen výjimečně (příkladem může být Divadlo Company.cz, jež v letech 2004–2012 působilo v pražském Divadle Solidarita, resp. ve Strašnickém divadle), do určité míry těžila divadla komerční, která ale také vznikala jen zřídka. V Praze se v této době etablovalo například soukromé Divadlo Na Jezerce Jana Hrušínského či Divadlo Radka Brzobohatého (obě vznikla roku 2004). Tyto scény ovšem kombinovaly orientaci na výtěžek (odlehčený repertoár, vyšší ceny vstupného, sponzorství apod.) s dotacemi z veřejných prostředků – kulturními granty městskými, případně granty ministerstva kultury a podobně. Naopak některá veřejnoprávní divadla, jmenovitě Divadlo na Vinohradech či Divadlo ABC, byla odborníky obviňována z provozování komerce za veřejnoprávní finance.

Do oblasti komerčního divadla lze řadit i inscenace existující pod hlavičkou soukromých agentur, kterých bylo už od devadesátých let mnoho (například Agentura Stanislav Remunda, Divadelní společnost Josefa Dvořáka aj.). Čistě stagionová divadla, tedy nestatutární divadelní instituce, které pronajímají své prostory různým souborům či v nich provozují inscenace ve vlastní produkci, už v námi sledovaném období tolik zakládána nebyla, spíše vznikaly instituce směřující repertoárový typ divadla se stagionou a programem z jiných uměleckých druhů (například smíchovské kulturní centrum MeetFactory či holešovická La Fabrika, obě provozované od roku 2007).

V první dekádě nového milénia už nebyla v takové míře zakládána ani muzikálová divadla, k výjimkám patří pražské Divadlo Broadway (2001) a Divadlo Hybernia (2006), muzikálový fenomén ovšem nadále výrazně poznamenával dobový divadelní život. Produkce „megamuzikálů“ se podobá filmové a divadlo převádí do oblasti masového umění. Náklady na inscenaci se pohybují v milionech, hlediště pojmu i tisíce diváků, na role se konají castings, produkce vydělává i na vedlejších produktech (např. CD). Práva na světové muzikály se navíc kupují s výpravou a předepsaným jevištním aranžmá. Dramaturgie původních muzikálů sahá po oblíbených příbězích: často jde o dramatizace klasických próz nebo o libretisticky zjednodušenou dramatickou klasiku, případně o náměty známé z filmu, které

pak většinou banalizuje. V muzikálovém prostředí takto vznikla řada her či libret, které se vyznačovaly spíše formální a obsahovou konvenčností, průměrností, uměleckou neobjevností a snahou o líbivost. Důsledně komerční přístup k „předloze“ významně ovlivnil podmínky a úroveň zpracování dramát i v činoherních a umělecky nosných sférách.

Jako určitý tlak proti komerci bylo vnímáno posílení nezávislé scény, konkrétně uskupení zakládaných jako občanská a jiná sdružení provozující divadelní činnost a působící převážně v alternativních prostorech i ekonomických podmínkách – do pražské kultury tímto způsobem výrazně vstoupily například občanská sdružení Perzeuce či Divadlo Letí (2005), do brněnské zase Divadlo Feste (2006) či Buranteatr (2005, založeno v Olomouci pod názvem Divadlo Tramtarie, 2004) a další.

Nezávislé divadelní aktivity, které jsou postaveny na jiném statu quo než tradiční divadlo, jsou v současnosti jevem celoevropským, jsou spojeny se subkulturními postoji, představují protest proti konzumu a umělecký kontrast k divadlu konvenčnímu: kamennému i činohernímu. Proto je také v tomto typu divadla činohra zastoupena spíše menšinově. Převládá divadlo pohybové, „nový cirkus“, který spojuje divadlo s akrobacií, divadlo výtvarné či divadlo multimediální, tedy využívající prostředky „nových médií“. Oblíbené jsou také performance pojímající představení jako konceptuální akci či tzv. site specific divadlo vytvářené pro konkrétní prostor a jeho genius loci a podobně. Ačkoli text, respektive slovo, nebývá v nezávislém, většinou umělecky i esteticky alternativně zaměřeném divadle hlavním výrazovým prostředkem, postupy tohoto divadla – syrovost, experimentálnost, fragmentárnost, tzv. nepravidelná dramaturgie a další – výrazně ovlivnily i podobu současné tvůrčí dramatiky.

Nárůst počtu nezávislých uskupení vyplynul také z toho, že množství divadelních budov je relativně omezené a každoročně přibudou desítky nově graduovaných divadelníků – po roce 1989 totiž vzrostl počet divadelních škol i příslušných studijních oborů a zvýšil se také počet přijímaných uchazečů.

Na rozdíl od devadesátých let však divadlo v prvním desetiletí netrpělo diváckou krizí, neboť ho ročně navštívilo přibližně pět milionů diváků. Způsobilo to postupné etablování tohoto uměleckého druhu v novém společenském prostředí, návrat důvěry v divadlo jakožto formu umění i zábavy a také návrat víry v divadlo jako svého druhu politikum (jak bylo chápáno před rokem 1989, nikoli však v devadesátých letech), což lze pozorovat například ze zvyšujícího se počtu satirických inscenací i původních satirických her a inscenací politického divadla vůbec.

V souladu s tím se soubory po roce 2000 snažily také vybrušovat a posilovat vlastní umělecké programy. Některé tyto aktivity bylo však možno číst rovněž jako snahy svého druhu komerční, respektive existenční, neboť měly sloužit k získávání diváků či k většímu zviditelnění na divadelní mapě. I když totiž divácký zájem všeobecně stoupl, vzrostl také počet míst, která byla každý večer divadly nabízena ke koupi,

čímž se vytvořila velká konkurence. V rámci proměny divadelního prostředí tak v námi sledovaném období výrazně zesílilo úsilí o získání diváka a navzdory všeobecnému poklesu dotací rovněž narůstaly počty premiér (nově nasazených titulů) i počty odehraných představení, což v konečném výsledku mimo jiné také navýšilo poptávku po původní dramatické. Nedostatek prostředků však zároveň akceleroval fenomén scénického čtení her, neboť ve srovnání se standardním nastudováním jde o produkčně levnější a méně náročné provedení.

PUBLIKAČNÍ KONTEXT

V první dekádě jednadvacátého století procházely změnami také publikační možnosti dramatiky. Zanikly tradiční publikační kanály: citelná byla především ztráta agentážních výtisků, jejichž rozmnožováním agentura Dilia suplovala absenci knižní produkce a vystupovala jako největší vydavatel dramatické literatury, který – v graficky nestandardní, pracovní podobě – představoval hry rozmanitých žánrů i doby vzniku. (Poslední hry z produkce Dilie vyšly v roce 1995, v roce 1998 však vydala ještě několik textů ve spolupráci s Rakouským kulturním institutem a za podpory Kulturkontakt Austria. Od roku 1995 Dilia texty her poskytuje elektronicky; roku 2012 pak založila grant na podporu vydání dosud nepublikovaného a umělecky ojedinělého slovesného díla.)

Na publikační činnost Dilie se snažil navázat DIVADELNÍ ÚSTAV. V edici Divadelní hry vydával chybějící či nově přeložené tituly Ibsenovy, Stoppardovy, Strindbergovy, Dürrenmattovy, Bernhardovy, v edici New Czech Play pak anglické překlady původní dramatiky, hru Petra Zelenky *Příběhy obyčejného šílenství* (2002), Ivy Klestilové (Volánkové) *Minach* (2003) a Königgratzovo (Levínského) *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* (2004). Ke konci desetiletí ovšem i tato instituce, přejmenovaná na Institut umění – Divadelní ústav, musela svou nakladatelskou činnost z finančních důvodů výrazně omezit. Litovat lze především zúžení řady zahraničních „nových dramát“ (edice Současná hra), která měla na soudobou českou dramatickou produkci výrazný vliv (vyšly zde některé klíčové hry tzv. nové dramatiky), nadále též absentuje edice specializovaná na současné české drama. Divadelní ústav z tohoto ranku vydal pouze dva sborníky¹⁴⁸ a podílel se na zahraničních sbornících českých her (*Teatru Ceh de azi*, Bukurešť 2006; *Antologija novije češke drame*, Záhřeb 2009; *Czech Plays: Seven New Works*, New York 2009, a *Teatro checo contemporáneo*, Praha a Buenos Aires 2009).

¹⁴⁸ Sborník *Česká divadelní hra 90. let* (Divadelní ústav, Praha 2003) obsahuje hry T. Rychetského, D. Fischerové, J. A. Pitínského, D. Drábka, J. Krause, L. Baláka, M. Bláhové, E. Tobiáše, J. Pokorného, Z. Jelcína, T. Vújtka, M. Horoščáka a I. Volánkové. Anglický sborník *Game's not over* (IDU – DÚ, Praha 2011) obsahuje hry R. Adamové, D. Drábka, V. Fekete, M. Frydrych Gregorové, A. Goldflama, V. Havla, V. Klímáčka, P. Kolečka, K. Rudčenkové, R. Sikory, M. Uhdeho a P. Zelenky. Vyšlo pouze elektronicky.

Ze soukromých nakladatelství se na původní české hry zaměřilo zejména nakladatelství VĚTRNÉ MLÝNY (založené 1995), konkrétně edicí *Současná česká hra*, která vychází od roku 2002 (od roku 2007 pod názvem *RozRazil – Současná česká hra*) v počtu zhruba 10 svazků ročně. V roce 1996 pak Větrné mlýny založily edici Dramatické texty představující soubory her významných českých i zahraničních dramatiků: Karla Steigerwalda, Antonína Přídala, Karola Sidona, Jana Vedrala, Jiřího Kratochvíla, Arnošta Goldflama, Lenky Lagronové, jakož i Elfriede Jelinekové, Wenera Schwaba, Felixe Mitterera, Sue Gloverové, Dey Loherové a jiných. Mimo edice ve stejném nakladatelství vyšly hry Ladislava Smočka, J. A. Pitínského, Pavla Kohouta, Petra Krále a Prokopa Voskovce či Václava Havla a ve spolupráci s Institutem umění – Divadelním ústavem také rozhlasové hry Jaromíra Ptáčka. Na dramata se specializuje rovněž pražské nakladatelství Artur, které však publikuje především českou a světovou klasiku (A. P. Čechov, Samuel Beckett, William Shakespeare, Karel Čapek, Gabriela Preissová aj.).

Českou dramatikou však v uplynulém desetiletí publikovala i další nakladatelství: Academia (sborník tzv. vaňkovských her Václava Havla, Pavla Kohouta, Pavla Landovského a Jiřího Dienstbiera *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*, 2006), Akropolis (soubory her Egona Bondyho, Davida Drábka, Karola Sidona, Pavla Landovského) a Galén (hry Jiřího Dienstbiera, Václava Havla), Atlantis (hry Milana Uhdeho, Zdeňka Rotrekla), Carpe diem (hry Ludvíka Aškenazyho), G plus G (hry Vlastimila Venclíka), Host (hry Jana Balabána), Kant (hry Milana Šotka), Karolinum spolu s Pražskou imaginací (dílo Jiřího Suchého), Labyrint (hry Květy Legátové), Literární akademie (Josef Škvorecký), Nakladatelství AMU spolu s nakladatelstvím Brkola (Přemysl Rut), Máj (Jiří Horák), Paseka (hry Divadla Járy Cimrmana, Květa Legátová), Pistorius & Olšanská (Květa Legátová), Protis (Zdena Bratršiovská a František Hrdlička), Prostor (Petr Kolečko), Togga (Jan Kratochvíl), Torst (Václav Havel, Josef Topol) a další. Sdružení pro moderní dramatikou Transteatral ve spolupráci s časopisem *A2* vydalo tři brožury českých aktuálně vzniklých kratičkých miniher *Divadelní minutky I–III* (2007, 2008, 2009) a sborníky her českých (Alfréd Radok, Josef Kainar, Jiří Mahen) a zahraničních dramatiků (Falk Richter, Rafael Spregelburd) či samostatné tituly současné zahraniční dramatiky. Z producentů divadelnické literatury je třeba ještě zmínit nakladatelství Pražská scéna, které vydává archivní materiály (např. texty Jana Grossmana) i odbornou reflexi soudobého českého divadla: výrazné řady představují monografie režisérů (J. A. Pitínský, Josef Krofta, Vladimír Morávek, Ivan Rajmont, Petr Lébl, Jan Schmid, Jan Nebeský, Eva Tálská) a dramatické texty kabaretního charakteru – speciálně pak literatura vztahující se k uskupení divadel Pražské pětky či mladších umělců tvořících v duchu „nového kabaretu“ (*Komik: Almanach kultu komiky*, 2004). Dále je třeba jmenovat Nakladatelství Studia Ypsilon (hry a texty režiséra Jana Schmida, teoretické myšlení o divadle). Teatrologickou literaturou z dílny svých pedagogů a doktorandů se na trhu prosazují zejména

Nakladatelství Akademie múzických umění a Janáčkova akademie múzických umění, práce o současné dramatice se však mezi nimi téměř neobjevují.¹⁴⁹ Originálním počinem JAMU jsou sborníky literárních prací studentů, které vycházejí z pravidelných fakultních *Salonů původní tvorby*. Vzrůstající trend lze zaznamenat v případě zveřejňování zvukových nahrávek inscenací her a audioknih ve formátu mp3 (například inscenace her Jára Cimrmana vydává Supraphon, rozhlasové nastudování Drábkovy *Koule* vydal Radioservis, 2011, apod.) či elektronických knih (Radka Denemarková: *Spací vady*, Akropolis, 2012).

Přírozenými publikačními platformami se staly též divadelní, literární a jiné kulturní časopisy, v prvé řadě divadelnický dvouměsíčník SVĚT A DIVADLO, který tiskne zejména hry autorů oceněných v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka¹⁵⁰ a specializuje se také na analýzy těchto her a referáty o jejich inscenacích. Vedle toho má vlastní ediční řadu, v níž jako ročníkové přílohy vydává i současné české hry: v roce 2005 (s vrocením 2006) to byl sborník *Standa má problém (a další malé hry pro velké SADisty)*, v roce 2006 drama Petra Zelenky *Teremin*, v roce 2009 publikace *SADAřův lidový kalendář (na tom našem dvorečku...)* a v roce 2011 Zelenkovy *Ohrožené druhy*.

Nové hry pravidelně publikuje také nejstarší české divadelní periodikum LOUČKÁŘ (vydáván od roku 1912) a vycházejí též v brněnském kulturním měsíčníku *Rozrazil*, který od roku 2005 produkuje nakladatelství Větrné mlýny. Časopis se zaměřuje na dramatiky brněnského okruhu mladší střední generace.

V letech 2002 až 2005 mělo své periodikum i nezávislé divadlo, a to almanach ORGHAST, který vycházel jednou ročně (ve spojitosti s festivalem Příští vlna / Next Wave, který se koná od roku 1994) a představoval soubory, inscenace, osobnosti i spřízněné festivaly, včetně divadelních her a materiálů k současné dramatice.

Problematiku původní dramatiky sledoval i čtvrtletník DISK, časopis pro studium scénické tvorby (produkován DAMU v letech 2002–2012), na jehož stránkách vyšly například hry Lenky Lagronové, Michala Langa, Magdaleny Frydrych Gregorové, Daniela Špinara či Martiny Kinské, ze starších autorů pak dramata Pavla Landovského, Přemysla Ruta, Věry Eliáškové, Tomáše Töpfera a jiných. Současnému

¹⁴⁹ Výjimku tvoří monografie Jana Hančilla o britském divadle *Royal Court Theatre & divadlo dramatických autorů* (2007), z produkce JAMU pak *Mýtové kořeny dramatických postav I a II* Alexeje Pernici (2003 a 2005) a Horoščákův *Fenoména Royal Court Theatre a hry konce milénia* (2008), jenž se zabývá tendencí coolness v britské dramatice.

¹⁵⁰ V námi sledované etapě zde bylo publikováno: E. Tobiáš: *JE SUIs, Niemand, NoD Quijote*; L. Lagronová: *Z prachu hvězd*; D. Drábek: *Akvabely*; M. Bláhová (Bidlasová): *Podzimní hra*; F. Marek: *Jan Kratochvíl*; J. Pokorný: *Denis, To jsem tedy nečekal*; R. Sikora: *Večer umělců, Největší básník přebírá cenu za celoživotní přínos umění, Pohřeb největšího básníka*; Z. Jecelín: *Tristan a Isolda*; I. Klestilová (Volánková): *Take off, Petr Oslzlý v noci pracuje a Josef Kovalčuk taky, Jak v sístrech listí svíst*; J. Topol: *Cesta do Bugulmy*; P. Zelenka: *Příběhy obyčejného šílenství, Teremin, Očištění*; H. Malinová: *Loch nes*; K. Haloun: *(Stříbrný) medvěd, Nehoda*; D. Špinar – P. Kolečko: *Kauza Salome*; T. Vůjtek: *S nadějí, i bez ní*.

divadlu a dramatu, se zvláštním ohledem na inscenace školního divadla DISK, se věnuje i studentský – zároveň tištěný i internetový – časopis DAMU *Hybris*, který též publikuje hry studentů.

Současné drama reflektovalo první odborné internetové periodikum YORICK (v letech 1998–2000 je připravovali studenti divadelní vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně, roku 2009 pak bylo obnoveno sloučením s vědeckým časopisem *Theatralia*). Revue si všimla například specifik tvorby Martina Františáka či finálových her ze soutěže Cena Konstantina Trepleva o nejlepší původní drama.

PODPORA A REFLEXE PŮVODNÍ DRAMATIKY

Od roku 1989 bylo vynakládáno značné úsilí na vznik původní tvorby, což vytrysklo z přirozené poptávky po reflexi aktuální skutečnosti na divadle. Počátkem těchto snah bylo založení CENY ALFRÉDA RADOKA pro původní české či slovenské drama v roce 1992.¹⁵¹ Cena je honorována a od roku 2010 jsou finálové hry příležitostně inscenovány v rámci *Noci českých a slovenských autorů*. V roce 2000 pak vznikla slovenská obdoba: cena Dráma, v níž mohou soutěžit i čeští autoři.¹⁵² Vítězné hry jsou publikovány ve sborníku a inscenačně provedeny na bratislavském festivalu *Nová dráma* či v rozhlase.

Zatímco v devadesátých letech měly Ceny Alfréda Radoka náležitý společenský vliv a ohlas spojený s významnými sponzory a reprezentativní finanční odměnou pro vítěze, na přelomu století mediální zájem o ně poklesl. Prestiž „Radoka“ v očích veřejnosti přebily populárnější a mediálně bombastičtější Ceny Thálie, udělované od roku 1993, v nichž ovšem kategorie pro drama není. Snížení společenského významu Ceny Alfréda Radoka i skutečnost, že někteří v minulosti ocenění dramatici se časem etablovali a již necítili potřebu soutěžit, postupně vedlo k tomu, že zavedení dramatici téměř přestali své hry do soutěže posílat, a ta se tak stala spíše objevitelem talentů než kláním o nejlepší drama.

Rozhlasovou dramatikou povzbuzuje jedna ze soutěžních kategorií ceny PRIX BOHEMIA RADIO (cena existuje od roku 1976), kterou udílí Český rozhlas za podpory

¹⁵¹ Dramatická soutěž nesla v letech 1992–1998 název Cena Nadace Alfréda Radoka (poté Cena Alfréda Radoka) a rozhoduje o ní odborná porota. Cenu provozuje Nadační fond Cen Alfréda Radoka ve spolupráci s agenturou Aura-Pont a i po rozpadu Československa zůstala v jejím statutu možnost účasti pro slovenské uchazeče. Ostatní divadelní Ceny Alfréda Radoka se udělují v kategoriích, které jsou výsledkem ankety kritiků vypisované časopisem *Svět a divadlo*: inscenace, ženský a mužský herecký výkon, poprvé uvedená česká hra (dříve dramaturgie), scénografie, hudba a talent roku, roku 2005 přibyla Cena Českého rozhlasu 3 – Vltava, což je příslibem jejího rozhlasového nastudování. Kategorie se během let měnily a do cen vstupovaly další instituce (například Zlatá divadelní žába – cena pro drama s genderovou tematikou a problematikou rovných příležitostí žen a mužů).

¹⁵² Zde se zatím umístila jen čtyři česká díla, ve sledovaném období hra Lenky Lagronové *Z prachu hvězd* (2010) a hra Heleny Eliášové *Tě noci* (2010).

Ministerstva kultury ČR.¹⁵³ O drama se ale v rozhlase lze utkat i při příležitostných, takzvaných vyzývacích soutěžích o nové původní drama, jejichž součástí bývá také cena za debut.¹⁵⁴

Studentům divadelních oborů je určena CENA EVALDA SCHORMA, již od roku 2005 vyhlašuje agentura Dilia a již se oceňují původní hry, dramatizace i překlady. Od roku 2010 vypisuje také Centrum současné dramatiky CENU MARKA RAVENHILLA za inscenační počín v oblasti současné dramatiky.¹⁵⁵ Roku 2010 byla Divadlem Husa na provázku poprvé vyhlášena CENA KONSTANTINA TREPLEVA za nejlepší původní drama. Podpoře současných her se věnuje také Centrum současné dramatiky (založené v roce 2010 při občanském sdružení Divadlo Letí), které produkuje inscenace současné dramatiky a rozvíjí spolupráci mezi autory a teoretiky v rámci Evropské unie (mimo jiné organizuje rezidenční program pro dramatiky a založilo Klub s vášní pro nové hry – volné sdružení divadel, která se věnují současné české a světové dramatice). V souvislosti s množstvím cen i podpůrných aktivit začalo po roce 2000 vznikat velké množství dramát, naproti tomu povědomí veřejnosti o nové dramatice bylo nízké, na současné hry chodila jen určitá část převážně mladého publika a ani zájem čtenářů nebyl velký.

Hodnotitelé her v dramatických soutěžích byli ovšem vesměs kritičtí. Nově vznikajícím hrám vytýkali syrovost a krutost, neumělé, fejtonistické, glosátorské či publicistické zpracování, zaměnitelnost situací, vyjadřovací polopatičnost či agitkovost.¹⁵⁶ Kritika, která posuzovala nové původní, inscenované, případně publikované hry na stránkách periodik, už ve svých stanoviscích takto odmítavá nebyla, neboť pracovala s mnohem větším – i částečně odlišným – paradigmatem a hlavně si mohla vybírat. Mladí teatrologové (například Tomáš Vokáč či Vít Pokorný)¹⁵⁷ sice

¹⁵³ Roku 2002 získala čestné uznání Prix Bohemia Radio Lenka Lagronová za hru *Vstaň, prosím tě*, v roce 2008 tuto cenu obdržel realizační tým inscenace hry Davida Drábka *Vykřičené domy*. Zvláštní uznání Prix Bohemia Radio získal v roce 2005 i Pavel Brycz za rozhlasovou hru *Neberte nám ptáka Loskutáka*, v roce 2006 pak Jan Vedral za hru *Jackson aneb Showbusiness a umírání v písních a tancích národa českého*, v roce 2011 Daniela Fischerová za hru *Nevděčné děti* a v roce 2012 Petr Pýcha a Jaroslav Rudiš za hru *Lidojedí*.

¹⁵⁴ V roce 1999 si toto ocenění odnesla Lenka Lagronová za hru *Vstaň, prosím tě* (ČRo 3 – Vltava, režie O. Kosek, prem. 2001) a v roce 2002 Iva Klestilová (Volánková) za hru *Konec* (režie J. A. Pitínský, prem. 2005).

¹⁵⁵ Prvním laureátem byla inscenace hry Güntera Senkela a Feriduna Zaimoglu *Černé panny*, již v Divadle Komedie nastudoval Dušan Pařízek.

¹⁵⁶ Jakýsi obrat v negativním hodnocení těchto her nastal zhruba v polovině desetiletí: například v roce 2004 slovenská kritička Andrea Dómeová ocenila angažovanost her tzv. nové vlny v otázkách identity (sexuální, ženské, rasové, etnické apod.), generačních a společenských a poukázala na jejich hledání východisek z „etapy“ absence společenských hodnot (*Svět a divadlo* 2004, č. 4, s. 135–142).

¹⁵⁷ Viz Vokáč, Tomáš: „Kde jsou texty a témata?“, *Divadelní noviny* 2001, č. 18, s. 10; a týž: „Cool Generation aneb Co je to coolness? aneb Kde jsou texty a témata (podruhé)?“, *Orghast* 2003, s. 49–52; a Pokorný, Vít: „Současné české drama o krizi a v krizi“, *Hybris* 2012, 23. 11. 2012 (http://www.hybris.cz/archiv/hybris_15_web.pdf/view).

současné dramatice obecně přisuzovali krizi, avšak ostatní recenzenti zpravidla shodně oceňovali zejména hry, respektive inscenace her autorů, kteří tvořili základ původní dramaturgie prvních let nového tisíciletí: Václava Havla, Milana Uhdeho, Karla Steigerwalda, Arnošta Goldflama, Ivy Peřinové, Petra Zelenky, Davida Drábka, Lenky Lagronové či Ivy Klestilové (Volánkové) a dalších.

Přestože se i v tomto desetiletí hovořilo o krizi divadelní kritiky, lze se při studiu divadla této doby opřít o dostatek kvalitních kritických analýz, a to nejen z divadelních periodik *Svět a divadlo* a *Divadelní noviny*, ale i z kulturních časopisů a novinových deníků. Mezi respektované divadelní kritiky v námi sledované dekádě patřili především Vladimír Just (*Divadelní noviny*, *Lidové noviny*, *Mladá fronta Dnes*), Milan Lukeš (*Svět a divadlo*), Karel Král (*Svět a divadlo*), Vladimír Mikulka (*Divadelní noviny*, *Svět a divadlo*, *Revolver Revue*), Jakub Škorpil (*Svět a divadlo*), Marie Reslová (*Hospodářské noviny*), Jana Machalická (*Lidové noviny*), Kamila Černá (*Svět a divadlo*, *Czech Theatre*, *Divadelní noviny*), Martin J. Švejda (*Divadelní noviny*, *Svět a divadlo*), Jan Kolář, Vladimír Hulec, Richard Erml, Josef Herman a Jan Kerbr (*Divadelní noviny*), který také publikoval přehledovou monografii o polistopadové dramatice. Z mladších autorů zabývajících se současnou dramatikou lze – vedle například Tomáše Vokáče (*Divadelní noviny*, *A2*) – jmenovat především ty, kteří byli souběžně kritiky i dramaturgy: Martu Ljubkovou (*A2*, *Revolver Revue*), Terezu Marečkovou (*Revolver Revue*) a Romana Sikoru (*Český rozhlas*, *Literární noviny*).

Nezanedbatelný vliv na formování původní české dramatiky měly i různé divadelní přehlídky, především ty s celorepublikovou působností – mezinárodní festival Divadlo Plzeň (existující od roku 1993) a mezinárodní přehlídka Divadlo evropských regionů v Hradci Králové (od roku 1995), které prezentovaly významné inscenace českých i zahraničních her. Od roku 1996 domácí divadelní dění obohacuje o výrazné inscenace nových dramát také Pražský divadelní festival německého jazyka (s dřívějším názvem Německé divadlo v Praze), o jehož vznik se významně zasloužil dramatik Pavel Kohout.

PROMĚNA DRAMATURGIE

Zatímco dramaturgie komerčních divadel směřovala především k co největší prodejnosti inscenací, a to i formou podbíživých námětů a populárních provedení (časté dramatisace úspěšných románů a filmů), nekomerční – činoherní – divadla se po roce 2000 snažila hledat nové formy výpovědi a poutat rozmanitým a jedinečným programem, který by rozvíjel a podtrhoval osobitost daného divadelního tělesa. Ve společnosti stavějící na komunikaci se začal klást také velký důraz na vnější prezentaci uměleckých snah. Poptávka po dramaturgicky aktuálních kusech se naplňovala nápaditým a nekonvenčním inscenováním klasického repertoáru. Zvýšil se však i zájem o původní hry a dramatici začali být oslovováni mnohdy i s určitým konkrétním zadáním. Například Kolečkova a Svobodova hra *Jaromír Jágr, Kladeňák* (prem. 2009) vznikla

na objednávku kladenského magistrátu, Kolečkova hra *Bohové hokej nehrají* (prem. i knižně 2008) zase pro Činoherní studio Ústí nad Labem, které chtělo hru s problematikou nezaměstnanosti. Dramatickou produktivitu ale podněcovaly především společenské a politické okolnosti, jejichž reflexi na divadle veřejnost vítala.

Na ukotvení divadla v nových společenských podmínkách se rovněž podílely po roce 2000 stále více zřetelné snahy divadel vyprofilovat se a vzájemně se odlišit vůči ostatním – dramaturgií, poetikou, angažováním výrazných tvůrců i zvláštními projekty. Těmi mohly být například dramaturgicky specializované sezony (jako byly česká, německá a později rakouská sezona v Pražském komorním divadle působícím v Divadle Komédie v letech 2002–2012), projekty zviditelňující určité inscenační linie (kupříkladu projekt *Čechov Čechům*, který v Klicperově divadle v letech 2000–2002 připravil Vladimír Morávek, či pozdější projekty téhož režiséra v Divadle Husa na provázku: *Sto roků Kobry*, 2003–2006, a *Perverze v Čechách*, 2007–2009, aj.). Dále šlo o různé přehlídky vážící se k jedné divadelní instituci (například hradecký festival *Čekání na Václava*) nebo k několika lokálně či jinak spřízněným divadlům (přehlídka *Ostravar*, která představuje stěžejní inscenace statutárních ostravských divadel). Vznikaly i akce podporující původní dramatickou tvorbu. Za významný počin lze považovat projekt Divadla Na zábradlí *Československé jaro*, v jehož rámci byla v letech 2005 a 2006 představena řada dramatických novinek.

Vedle původní tvorby dostávaly prostor i dramaturgie. Důvody jejich narůstajícího počtu byly dány snahou divadelních tvůrců osvobodit se od pevných dramatických textů, ale také ekonomické, motivované snahou zaujmout známým a úspěšným titulem. Charakteristickým rysem dramaturgie této dekády se stal zejména boom divadelních „přepisů“ filmových předloh, který měl někdy i programové důvody – soubor se tím přihlásil k dané filmové poetice. Trendem se tak stalo „zdivadelňování“ filmů kulturních zahraničních režisérů jako David Lynch, Lars von Trier či Aki Kaurismäki a další. (Inscenace Kaurismäkiho *Muže bez minulosti* v Dejvickém divadle v roce 2010 získala Cenu Alfréda Radoka v kategorii inscenace roku; režie Miroslav Krobot.) Z českých filmů pak byly pro divadlo většinou vybírány spíše oblíbené komedie typu *Hoří, má panenko!* (prem. Klicperovo divadlo 2005, režie Vladimír Morávek) či *Světáci* (prem. Těšínské divadlo Český Těšín 2007, režie Karol Suszka) a podobně, výjimkou bylo například Kachyňovo *Ucho* (prem. HaDivadlo 2010, režie Ondřej Elbel).

Zesílily také dramaturgické snahy o přetváření či reinterpretaci tradovaných a známých literárních příběhů. Méně početnější byly dramaturgie současných českých próz: divácký i kritický ohlas vyvolalo zdivadelnění novely Ireny Douskové *Hrdý Budžes* v hlavní roli s Barborou Hrzánovou (Divadlo Příbram, prem. 2002, režie Jiří Schmiedt), jakož i jejich dalších próz: *Oněgin byl Rusák* (Divadlo v Dlouhé, prem. 2008, režie Jan Borna) a *Darda* (Divadlo Na Jezerce, prem. 2012, režie Arnošt Goldflam). Uznání dosáhla rovněž feministická inscenace novely Petry Hůlové *Umělohmotný třípokoj* (pod titulem *Česká pornografie*, Divadelní studio Továrna,

prem. 2007, režie Viktorie Čermáková), divácké a kritické pozornosti se dostalo i prózám Petra Šabacha *Šakalí léta* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň, prem. 2001, režie Roman Meluzín), Michala Viewegha *Báječná léta pod psa* (Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 2005, režie Ivo Krobot) a *Andělé všedního dne* (Městské divadlo Zlín, prem. 2008, režie Petr Štindl) či Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* (Švandovo divadlo, prem. 2010, režie Michal Lang). Objevily se i pokusy uvést na jeviště současnou poezii: například koláž z knih obsahující i básně Mariana Pally *Jak zalichotit tlusté ženě*, *Kdyby byl krtek velkej jako prase* uvedenou pod názvem *Pallaton* (Naivní divadlo Liberec, prem. 2006, režie Markéta Sýkorová) či drama Jana Balabána a Ivana Motýla *Bezruč?!* (prem. i knižně 2009, režie Martin Františák).

Nemalá část dramatiků ovšem pracovala v režimu autorského divadla: byli zároveň režiséry svých her a naopak režiséři se stávali dramatiky. V souvislosti s tím se snižoval počet dramaturgů vnímaných jako literárně plnohodnotné dílo určené k interpretaci v repertoárovém divadle a narůstal počet textů, které mají spíše povahu libret, neboť jsou koncipovány pro konkrétní inscenaci a počítají s tím, že budou dotvářeny až v procesu zkoušení. Dramata vznikala často i formou kolektivního autorství, avšak fenoménem dekády se stali právě autorští režiséři. Patřili mezi ně Petr Zelenka, David Drábek, Martin Františák, Michal Lang, Miroslav Bambušek, Jiří Pokorný, ze starších pak zejména Arnošt Goldflam. Mezi profesionální divadelníky tvořící libreta pro své autorské inscenace dále patřili například režisér Jiří Havelka, herec a režisér Branislav Holiček či umělecká seskupení Buchty a loutky a Vostoj.

Volba vlastního kusu pro nastudování měla vedle ekonomického také dramaturgické pozadí, umožnila dramatikům-režisérům prosadit vlastní hry a vyložit je podle svého. Zatímco však tato praxe evidentně prospívala režisérským dramatikům, ne vždy byla ku prospěchu her, které někdy – inscenovány autorem samým – ztrácely na literární kvalitě a nedostávaly interpretačně takové příležitosti, jaké by jim zprostředkoval „cizí“, nezaujatý režisér. Autorské divadlo mělo i další umělecké dopady: především takové hry vznikaly pro konkrétní soubor, a tak bylo možno předem počítat s určitými hereckými prostředky a možnostmi. Odvrácenou stranou takto koncipovaných her bylo, že zůstávaly většinou na okraji dramaturgického fondu a zpravidla končily jednorázovým použitím.

TVORBA ETABLOVANÝCH DRAMATIKŮ

Nově vznikající dramatiky v letech 2000–2010 utvářela tvorba autorů všech generací. Z té nejstarší se na jeviště jako dramatik vrátil LUDVÍK KUNDERA (1920–2010) životopisnou *Hrou o Janáčkově* (prem. 2005), předtextovou historii Shakespearova *Hamleta* zpracoval ve své hře *Claudius a Gertruda* (prem. 2007) JIŘÍ STRÁNSKÝ (* 1931).

Náměty her autorů starší i střední generace se často obracely k traumatickým okamžikům české minulosti, které nahlížely z etické perspektivy. MILAN UHDE (* 1936), který průběžně tvořil dramaturgické libreta k muzikálům Městského divadla v Brně

(*Nana*, podle Ěmila Zoly, prem. 2005; *Červený a černý*, podle Stendhala, prem. 2007), případně pro plzeňské loutkové Divadlo Alfa (*Nos*, podle Gogola, prem. 2008), přitáhl pozornost veřejnosti především původní hrou *Zázrak v černém domě* realizovanou v Divadle Na zábradlí (čas. *Disk* 2005, prem. 2007), jejíž děj spoluutvářejí historické události dvacátého století.

KAREL STEIGERWALD (* 1945) na sebe upozornil především groteskními „pásmy“ účtujícími s totalitou, dramaty *Hraj komedii* (prem. 2000, čas. *Svět a divadlo* 2000, knižně 2005), *Horáková, Gottwald* (prem. 2006, knižně 2007) a *Políbila Dubčeka* (prem. 2008, knižně 2012), ARNOŠT GOLDFLAM (* 1946) do doby „reálného socialismu“ zasadil černou komedii *Blbá Veruna* (prem. 2010, knižně 2010). Dílem konfrontujícím jedince a totalitní, respektive posttotalitní systém byla i *Malá hudba moci* (prem. 2007, v originále německy) PAVLA KOHOUTA (* 1928), jenž je rovněž autorem společenskokritické grotesky *Dvě gorily proti mafii* (prem. 2002, knižně 2005) a morality *Ěros* (prem. 2008, knižně 2005).

Na etickou tematiku se ve svých dramatech orientovali také JIŘÍ KRATOCHVIL (* 1940; *Černá skříňka aneb Hry a sny*, knižně 2002, prem. 2008, pokus o absurdní tragédii, v níž matka nepozná svého syna a omylem ho zabije) a PŘEMYSL RUT (* 1954; „zlopravěst“ *Olga a ďábel*, prem. 2001, knižně 2003).

JAN VEDRAL (* 1955) je autorem původně rozhlasového kritického „pamfletu“ *Jackson aneb Showbusiness a umírání v písničkách a tancích národa českého* (prem. 2004, uvedeno pod titulem *Jackson*, knižně 2006), podobenství *Kašpar Hauser – dítě Evropy* (prem. 2004, knižně 2004) či černé komedie *Staří režiséři – We Got Him!* (prem. 2008, knižně 2005). Zájem vzbudil též jeho portrét rozhlasového „normalizátora“ Miroslava Mráze nazvaný *Xaver*, který roku 2009 natočil Český rozhlas jako seriál.

Celková proměna divadelního prostředí přitom vedla rovněž k tomu, že někteří starší dramatici nenavázali vždy na předchozí profesní vazby a hledali možnosti inscenace svých děl jinde. Příkladem může být VÁCLAV HAVEL (1936–2011), jenž své nové, po téměř dvacetileté odluce napsané drama *Odcházení* (knižně 2007) situoval do prostředí aktuální vysoké politiky. Navzdory očekávání je nezadal Divadlu Na zábradlí, s nímž byl spojen v šedesátých letech. Drama tak po delším putování mezi divadly, včetně Národního, zakotvilo jako stagionová inscenace v pražském Divadle Archa (prem. 2008) a teprve po ní následovaly repertoárové inscenace v Klicperově divadle, Těšínském divadle, Jihočeském divadle a Divadle J. K. Tyla (všechny 2008) včetně nastudování v Divadle Husa na provázku, kde byla hra zahrnuta do scénické kompozice *Cirkus Havel* (prem. 2008, knižně 2008). Příležitostnou hříčku *Pět tet* (prem. 2010), navazující na starší *Vernisáž* (rtp. 1975) a její kritiku konzumního života, pak ale Havel už svěřil přímo Divadlu Husa na provázku, s nímž započal spolupráci v roce 1988, kdy pro něj napsal hru *Zítřka to spustíme*.

Odmítnutí Havlova *Odcházení* Národním divadlem může být příkladem neúspěšné snahy tohoto divadla o spolupráci s dramatiky starší generace: Steigerwaldova satira

z divadelního prostředí *Pronásledování a umučení dr. Šaldy dramaturgií Národního divadla (Spálení divadlem)* (prem. 2004; hráno pod titulem *Pronásledování a umučení dr. Šaldy /Spálení divadlem/*) vzbudila pozornost spíše tím, že ji autor zprvu podepsal jako Anonym. Nastudování Kohoutovy *Malé hudby moci* (v režii Michala Dočekala) mělo velmi negativní kritiky, inscenace Landovského hry *Protentokrát zbohatnem* (čas. *Divadlo* 1997 jako samostatná příloha, knižně 2013) byla po neshodách mezi souborem a autorem, který se rozhodl kus i režirovat, v roce 2006 během zkoušek zastavena.

Nejproduktivnějším z etablovaných dramatiků byl patrně ARNOŠT GOLDFLAM (* 1946), jehož nové hry – většinou napsané na objednávku a režirované autorem – ve sledovaném desetiletí pronikly téměř do každého českého či moravského divadla.¹⁵⁸ Dramaturgicky nejlákavějšími se stala ta dramata, která hořce satirizovala moderní historii (směšnohrdinský portrét Adolfa Hitlera *U Hitlerů v kuchyni*, respektive *Doma u Hitlerů*, prem. 2007) či současné divadlo (*Ředitelská lóže*, prem. i knižně 2004, jež je rozhovorem dvou starých herců, a *Dámská šatna*, prem. 2005, ztvárňující osudy čtyř hereček a zasazené do herecké šatny).

Jako autor konverzačních her, které psal pro své domovské Divadlo J. K. Tyla v Plzni, se prezentoval herec a režisér ANTONÍN PROCHÁZKA (* 1953): *Ještě jednou, profesore*, (prem. 2001), *Přes přísný zákaz dotýká se sněhu* (prem. 2003, knižně 2004); *Celebrity s. r. o.* (prem. 2007) či *Ve státním zájmu* (prem. 2009).

Z autorů píšících pro loutkové divadlo se i nadále nejvíce uplatňovala IVA PEŘINOVÁ (1944–2009), a to původními hříčkami uváděnými především v libereckém Naivním divadle: *Čerti z Ještědu* (prem. 2003), *Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla* (prem. 2005; čas. *Svět a divadlo* 2005), *Přijel bílý medvídek* (prem. 2007) a *Labutí jezírko* (prem. 2009, čas. *Svět a divadlo* 2009). Kromě ní se loutkovými hrami prosadila také herečka plzeňského Divadla Alfa BLANKA JOSEPHOVÁ-LUŇÁKOVÁ (* 1955), zejména parafrázemi známých příběhů, z nichž vznikly muzikály *Červená Karkulka v „A dur“* (prem. 2000) a *Popelka a pět trpaslíků* (prem. 2001) i libreto ke klauniádě *Taková a Maková* (prem. 2008).¹⁵⁹

¹⁵⁸ Hrály se v Hradci Králové (*Já je někdo jiný*, prem. 2003, knižně 2001; *Dámská šatna*, prem. 2005, knižně 2004), v HaDivadle (*Ředitelská lóže*, prem. 2004, knižně 2004; *Doma u Hitlerů*, prem. 2007, knižně 2007), v Huse na provázku (*Bílá Veruna*, prem. 2010, knižně 2010), v Dlouhé (*Dámská šatna*, prem. 2005, *U Hitlerů v kuchyni*, prem. 2009), v Řeznické (*Ředitelská lóže*, prem. 2008), v Národním divadle (*Doma u Hitlerů*, prem. 2009), v Olomouci (*Doma u Hitlerů*, prem. 2008, *Ženy a panenky*, prem. 2010, knižně 2009), v Chebu (*Doma u Hitlerů*, prem. 2010) i jinde.

¹⁵⁹ Z mladších dramatiků se úspěšnými autory her pro děti a mládež stali David Drábek, který psal pro pražské Divadlo Minor (*Čtyřlístek*, prem. 2004; *Sněhurka – Nová generace*, prem. 2006, čas. *Loutkář* 2006; *Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci*, prem. 2006, a *Hračky*, prem. 2010, vše knižně 2013) a Zdeněk Jelcín, který působí jako dramaturg loutkohry Jihočeského divadla (např. *Maruška a Duch Vánoc*, prem. 2005; *Kocour v botách*, prem. 2006; *Jak na draky*, prem. 2006).

V bytostném svazku se „svou“ institucí zůstávali dramatici působící ve studiových divadlech: JIŘÍ SUCHÝ (* 1931) vytvářel i nadále pásma a libreta pro divadlo Semafor (například *A co když ne?*, prem. 2006; *Lysistrata*, prem. 2007; *Já jsem otec Bemle a já matka Žemle*, prem. 2008, aj.), JAN SCHMID (* 1936) hry pro divadlo Ypsilon (*Franz K. je z Prahy*, prem. 2004; *T. G. M. aneb Masaryk mezi minulostí a dneškem*, prem. 2010, obě s Janem Kolářem) a rovněž ZDENĚK SVĚRÁK (* 1936) a LADISLAV SMOLJAK (1931–2010) pokračovali v tvorbě a uvádění svých děl v Divadle Járy Cimrmana (*Afrika*, prem. 2002, knižně 2003; *České nebe*, prem. 2008, knižně 2009) až do Smoljakovy smrti. Bez svého uměleckého partnera psal Smoljak v této době hry, které uváděl se svým Studiem Jára, později Studiem Láďa v Divadle Na zábradlí: hudební frašku o původu názvu smíchovské scény *Fantom Realistického divadla Zdeňka Nejedlého* (prem. 2000) a drama ze zákulisí Husova procesu *Hus: Alia minora Kostnického koncilu* (prem. 2009).

V oblasti dramatiky takzvaně malých forem byl i nadále činným tvůrce rozmanitých – neevropským divadlem inspirovaných – frašek HUBERT KREJČÍ (* 1944) (po roce 2000 napsal například hry *Pracovitý dramaturg*, čas. *Svět a divadlo* 2002, knižně 2007; *Gilgamešův duch*, čas. *Svět a divadlo* 2002, knižně 2007; *Modravá dálka – dřevěná hlava*, čas. *Svět a divadlo* 2006, knižně 2007; *Kašpárek ředitelem Národního divadla*, čas. *Svět a divadlo* 2001, knižně 2007; *Rozhovor na konzervatoři*, knižně 2006, vše v Divadle v Dlouhé pod titulem *Divadelní hříčky*, prem. 2010).

Nové hry českých dramatiků se pravidelně objevovaly také v rozhlase, například v projektu *Hra pro třetí tisíciletí* (byly v něm nastudovány hry *Pavel, Pavel a Pavel* Arnošta Goldflama, prem. 2007; *Zjasněná noc* Milana Uhdeho, prem. 2007; *Prodám ucho, prodám hrob* Antonína Přídala, prem. 2007; *Cesta k pólu* Daniely Fischerové, prem. 2007; *Cesta do Lo Ignoto* Hany Slavíkové, prem. 2007; *Vykřičené domy* Davida Drábka, prem. 2008, knižně 2011). Daniela Fischerová v této dekádě dále uveřejnila rozhlasovou hru *Nevděčné děti* (prem. 2010) a v roce 2008 pak pod pseudonymem Jan Frank divadelní hru *12 způsobů mizení* (prem. 2011).

Výjimečně do našeho kulturního prostředí pronikly i aktuálně vzniklé hry Čechů žijících v zahraničí: především životopisná hra v New Yorku působící scenáristky MILENY JELÍNKOVÉ (* 1936) o herečce Mandlové *Adina* (prem. 2007, knižně 2009), z mladších pak absurdní drama v Německu žijící spisovatelky MILENY ODY (* 1975) *Pěkné vyhlídky* (prem. 2004, knižně 2006).

„NOVÉ DRAMA“

Na přelomu tisíciletí začala relativně nevzrušivé vody dramatu čeřit nová generace dramatiků, která dorostla v devadesátých letech. Jejich hry reagovaly na pocity společenského chaosu a ztráty hodnot a zároveň se vymezovaly proti předešlé generaci – jak námětovou krutostí, názorovou ostroší a formální rozvolněností, tak překvapivou dramaturgickou závazností, která často nepřipouštěla divadelně interpretovat

dílo jinak než doslovně (například ikona této poetiky, Němec Marius von Mayenburg, navrhovala divadlo „poškozené“ režii ozdravit právě společensky aktuální hyperrealistickou dramatikou). Tento typ her začal vznikat po celé Evropě a ustálilo se pro něj označení „nové (evropské) drama“ – „new (European) drama“: „*Nové evropské drama [...] je skutečně nový divadelní fenomén, který znamená návrat dramatika a dramatického textu na jeviště, přičemž přináší i nové formy divadelní výpovědi.*“¹⁶⁰

Ovlivněny tímto trendem, rozhodly se na konci minulého století některé progresivní scény postavit jádro své dramaturgie právě na „nové dramatice“. Nejdříve se takto vyhranilo ČINOHERNÍ STUDIO ÚSTÍ NAD LABEM, pak se přidala další divadla a později se tato dramaturgie propracovala i do těch tradičních stánků, které byly nakloněny čerstvému divadelnímu uvažování. Převážně však „novou dramaturgií“ razila progresivní divadla studiového typu, v nichž se autorskými oporami stali přítomní dramaturgové a režiséři. Dramaturgie tímto záměrem navázala na studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let, na rozdíl od nich však zásadně respektovala záměr dramatika a vymanila inscenaci z moci režiséra zpět do podoby jakéhosi zvláštního případu literatury. Na studiových scénách se tak do divadla vrátil dramatik, který dominoval veškerému dění, přičemž tento obrat k realismu vyšel z potřeby autenticky se vyslovovat k aktuální skutečnosti.

Za líheň „nové dramatiky“ bývá považováno ústecké Činoherní studio během uměleckého vedení Jiřího Pokorného (* 1967; umělecký šéf v letech 1993–1997) a poté Davida Czesanyho (* 1965; umělecký šéf v letech 1998–2005). Pokorný spolu s režisérem Michalem Langem (* 1964) a dramaturgyněmi Lenkou Havlíkovou (Koliňovou; * 1971) a Markétou Bláhovou (Bidlasovou; * 1970), později i s režisérem Czesanym vytvořil v Ústí generační divadlo – nastoupil sem totiž s takřka celým svým ročníkem z pražské divadelní akademie – téměř od počátku směřované k uvádění „nových dramát“. Jejich divadelní poetika vyvěrala z citlivosti ke společenské nespravedlnosti, k níž se obvykle vyjadřovaly hry jejich vrstevníků. (Původní české hře byl věnován i zdejší festival *Les divokých svini* v roce 2000 a nastoupené umělecké směřování vyneslo souboru v Cenách Alfréda Radoka téhož roku i titul Divadlo roku.) Premiéry zde měly nejen české hry „nové vlny“: vedle dramát Jiřího Pokorného (*Tatka střílí góly, Odpočivej v pokoji*, obě prem. 1999) to byly hry Lenky Havlíkové (Koliňové; *Krysa*, prem. 2000), Markéty Bláhové (Bidlasové; *Podzimní hra*, prem. 1999), Michala Langa (*Kurva svatá*, prem. 1993; s M. Bláhovou), Egona Tobiáše (*Cizinec*, prem. 1994; *Jaurés*, prem. 1997; *Smokie*, prem. 2000), Zdeňka Jecelína (*Tristan a Isolda*, prem. 2000), Miroslava Bambuška (*V oáze-ve strojku-v New Yorku*, prem. 2000; *Spy*, prem. 2001; *Písek – konec tragédie*, prem. 2004), Lenky Lagronové (*Nikdy*, prem. 2003),

¹⁶⁰ Beňová, Júlíana: „Nová európska dráma“, in: Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš – Zelenková, Anna (eds.): *Česká a slovenská slavistika na počátku 21. století*, Brno 2005, s. 8 [přel. Lj].

Jaroslava Rudiše a Jaromíra 99 (*Alois Nebel*, prem. 2005; s V. Čepkem), Ivy Klestilové (Volánkové, *Benefice*, prem. 2005) či Kateřiny Jungové (*Fímejl*, prem. 2002), ale i poeticky vlivné současné hry zahraniční: *Crave* Sarah Kaneové (prem. 2000), Ravenhilovo *Shopping and Fucking* (prem. 2001), Mayenburgovi *Paraziti* (prem. 2001), (*Ju.:*) Olgy Muchinové (prem. 2003), Jelinekové *Nemoc aneb Moderní ženy* (prem. 2004) či Schimmelpfennigova *Arabská noc* (prem. 2005).

Činoherní studio pak v podpoře současné dramatiky pokračovalo dvěma workshopy, které inicioval dramaturg Jan Vedral (působil zde v letech 2001–2006): v druhé půli roku 2003 probíhala *Překladačská dílna moderního dramatu*, v níž mladí účastníci pod dohledem zkušených kolegů překládali „nová dramata“ poté provedená v Malém divadle Setuzy (dočasném působišti tehdy vytopeného divadla), v sezoně 2004/2005 zase organizátoři připravili *Autorskou dílnu*, jejíž účastníci – Kateřina Rudčenkova, Iva Klestilová (Volánková), Jaroslav Rudiš a Ivan Motýl – získali stipendium k napsání hry. Režiséri a dramaturgové „ústecké školy“, jak bývá tato etapa Činoherního studia označována, své názory přenesli i do dalších působišť a samo divadlo se k této programové orientaci hlásí, ač mezitím prošlo materiální krizí (v roce 2002 bylo vyplaveno a na téměř dva roky uzavřeno), vystřídal se tu další dvě umělecké generace (v sezoně 2005/2006 divadlo umělecky vedla režisérka Natálie Deáková, poté dramaturg Vladimír Čeppek, jehož v roce 2011 vystřídal režisér Filip Nuckolls) a na repertoáru posílila klasika.

Dalším ohniskem „nové dramatiky“ bylo DIVADLO NA ZÁBRADLÍ za vedení J. A. Pitínského (2000–2002) a poté Jiřího Pokorného (2002–2006). (V roce 2004 se Zábradlí stalo Divadlem roku.) Zpočátku zde byly „nové hry“ uváděny příležitostně jako scénická čtení v podkrovním prostoru,¹⁶¹ záhy se ale snahy po dramaturgické aktuálnosti odrazily i na hlavním repertoáru: nastudována zde byla například Muchinové hra *Táňa, Táňa* (prem. 2000), Tobiášovo *JE SUIŠ* (prem. 2001) či Harrowerovy *Nože ve slepicích* (prem. 2002). Vedle toho se původní hře věnovala zdejší přehlídka *Československé jaro* probíhající v letech 2005 a 2006.¹⁶²

Třetí centrum „nové hry“ se vytvořilo v DEJVICKÉM DIVADLE, které tuto dramaturgickou tendenci v podstatě nastoupilo autorskou inscenací PETRA ZELENKY (* 1967)

¹⁶¹ Scénicky prezentovány tu například byly hra *Vyčištěno* S. Kaneové (prem. 2001), Crimpovy *Pokusy o její život* (prem. 2001), Horoščákův *Trakl* (prem. 2001), Sikorovy *Opory společnosti* (prem. 2001), Bambuškův *Hugo* (prem. 2002), Tobiášovo *Slibil jsem to Freddyemu* (prem. 2002), Villqistova *Helverova noc* (prem. 2002), Schimmelpfennigova *Arabská noc* (prem. 2003) či Loherové *Klářiny vztahy* (prem. 2003).

¹⁶² Z původních českých titulů zde měly premiéru hry: M. Horoščáka a J. Pokorného *W. zjistil, že válka je v něm* (režie J. Pokorný, prem. 24. 4. 2005), I. Klestilové (Volánkové) a V. Schulczové *Barbíny* (režie V. Schulczová, prem. 29. 5. 2005), M. Urbana *Nože a růže* (režie D. Czesany, prem. 25. 6. 2005), R. Geislera *V úplňku* (režie J. Fišer, prem. 16. 10. 2005), L. Lagronové *Etty Hillesum* (režie J. Nebeský, prem. 12. 3. 2006), R. Blandy *Nám můžete věřit* (režie J. Pokorný, prem. 9. 4. 2006) a A. Nellis *Záplavy* (v režii autorky, prem. 14. 5. 2006).

Příběhy obyčejného šílenství (prem. 2001). Kromě Zelenkových grotesek, k nimž v roce 2005 přibyl *Teremin* a později ještě *Dabing Street* (prem. 2012), zde rovněž uvedli důležité zahraniční „nové dramatiky“ (Egréssyho, Walczaka, Klimáčka, Penhalla, Marbera ad.), jakož i hry autorů, kteří vyšli přímo ze souboru: režiséra Miroslava Krobota (* 1951) (*Sirup*, prem. 2002; *Brian*, prem. 2012) a dramaturga K. F. Tománka (* 1962) (*KFT/Sendviče reality®*, prem. 2004; *Wanted Welzl*, prem. 2011). Orientace na „novou dramaturgii“ v souvislosti s hereckou a režijní poetikou vynesla Dejvickému divadlu čtyřikrát titul Divadlo roku (2002, 2006, 2010 a 2012) v Cenách Alfréda Radoka.

K implementaci „nové dramatiky“ u nás výrazně přispělo také DIVADLO LETÍ, které vzniklo v roce 2005 z absolventů katedry alternativního a loutkového divadla DAMU a které se zaměřuje na české i cizojazyčné „nové hry“ dosud u nás neuvedené. Letí je občanské sdružení, které hry inscenuje buď formou – zpravidla jednorázových – scénických čtení, nebo jako standardní, reprízovatelné inscenace, ale nemá vlastní divadelní prostor (po působení na různých pražských scénách hostuje od roku 2009 ve Studiu Švandova divadla). Z českých uvedlo hry Radmily Adamové (*Holky Elky*, prem. 2006, *České kuchty – super buchty*, prem. 2010), Lenky Lagronové (*Království*, prem. 2006), Magdaleny Frydrychové (*Panenka z porcelánu*, scénické čtení, prem. 2007; *Na věky*, prem. 2007), Michala Šandy (*Španělské ptáčky*, prem. 2007), Kateřiny Rudčenkové (*Niekur / Nikde*, prem. 2007), Heleny Eliášové (*Metal4ever*, prem. 2008), Davida Drábka (*Náměstí Bratří Mašínů*, prem. 2008; *Chmýří*, prem. 2010), Petra Kolečka (*Bohové hokej nehrají*, prem. 2008), Barbory Vaculové (*Zazděná*, prem. 2009), P. F. Mašky (*Blbouni*, prem. 2009), ze zahraničních například dramata Marka Ravenhilla, Falka Richtera, Joe Penhalla, Viliama Klimáčka, Rolanda Schimmelpfenniga, Marka O’Rowa, Maria von Mayenburga, Garyho Mitchella či Douga Wrighta.

Věrozvěstem „nové hry“ v pražském ČINOHERNÍM KLUBU (Divadlem roku v letech 2002 a 2008) se stal herec a režisér ONDŘEJ SOKOL (* 1971), když – nikoli však jako první u nás – objevil kultovního irského dramatika Martina McDonagha: postupně tu ve vlastních překladech nastudoval jeho hry *Osiřelý západ* (prem. 2002), *Pan Polštář* (prem. 2005) a *Ujetá ruka* (prem. 2011).

„Novou dramaturgii“ razilo i umělecké vedení DIVADLA ROKOKO (scény Městských divadel pražských), režiséři Tomáš Svoboda (* 1972) a Thomas Zielinski (* 1972). Silné reakce vyvolala například politická satira Ivy Klestilové (Volánkové) *Má vlast* (prem. 2006, 2. část *Paroubek je kamaRath*, knižně 2006) a její parafráze Čechova *3sestry2005.cz* (původně jako *3sestry2002.cz*, prem. 2005) či Kaneové *Blasted* (prem. 2005), avšak jejich působení bylo novým ředitelem MDP předčasně ukončeno (pobyli zde jen necelé dvě sezony, 2004–2006).

V Brně se o „novou dramaturgii“ pokoušelo HADIVADLO, když jej umělecky vedl Jiří Pokorný (2001–2005). Ten zde inscenoval nejen kultovní tituly jako Ravenhillova

Fausta (Faust je mrtvý) v roce 2000, Mayenburgovu *Tvář v ohni* (prem. 2001) a Widmerovy *Top Dogs* (prem. 2002), ale také první významnou hru Ivy Klestilové (Volánkové) nazvanou *Minach* (prem. 2002). Když se pak vedení chopil dramatik Luboš Balák (* 1970; šéfem se stal roku 2005), divadlo nastoupilo cestu spíše autorské dramaturgie – vedle cyklu *Proměny 20. století*, na němž se sám podílel (například hrou *Extase*, prem. 2008), postavil Balák repertoár na svých dramatech, kde původní absurdní grotesku postupně nahrazovala politická satira (uvedl zde své starší hry *Fanouš a prostitutka*, prem. 2006; *Smrt Huberta Perny*, prem. 2007, a pentalogii *Obyčejný den Václava Klause, Poslední omyl Miloše Zemana, Paroubkovo UHO, Sága rodu Grebeníčků, Všechny naše milenky*, prem. 2008).

Fenoménu „nové“ české (i slovenské) dramatiky se po boku standardní činnosti věnovalo též DIVADLO V DLOUHÉ, a to v projektu scénických čtení: do roku 2010 zde byly uvedeny hry či dramaturgie Egona Tobiáše *Ze života racků (Příběhy)* (prem. 2005), Ivy Klestilové (Volánkové) *Standa má problém* (prem. 2006), Pavla Trtílka a Jana Krupy *Můj krásný svět* (prem. 2006), Martina Františáka *Doma* (prem. 2006), Ondřeje Novotného *Námořník* (prem. 2007), Jáchyma Topola *Cesta do Bugulmy* (prem. 2007) a Pavla Baďury a Davida Drozda *Kafka je mrkev* (prem. 2008).

Dramaturgicky specifickým místem se stalo ostravské DIVADLO PETRA BEZRUČE, v němž novou divadelní estetiku zastoupily především inscenace dramaturgií kultovních filmů, respektive jejich scénářů: Boyleova *Trainspottingu* (prem. 2003; na základě prózy Irvina Welshe a Welshovy a Gibsonovy dramaturgie), Lynchovy *Zběsilosti v srdci* (prem. 2006) a děl severského filmařského hnutí Dogma 95 (Trierova snímku *Prolomit vlny*, prem. 2008, či Vinterbergovy *Rodinné slavnosti*, prem. 2011), což se posléze ukázalo být silným trendem v divadle vůbec. Již za působení uměleckého šéfa Jana Mikuláška a hlavně po příchodu Martina Františáka (* 1974, šéfem byl v letech 2008–2013) do této funkce se na scénu dostala skutečná „nová dramatika“: úspěch zaznamenaly zejména Kolečkova hra *Britney Goes to Heaven* (prem. 2006) a muzikál na jeho libreto *Pornohvězdy* (prem. 2010), Drábková dramata *Embryo čili Automobily východních Čech* (hráno pod titulem *Embryo čili Silicon baby*, prem. 2004) a *Chmýří* (jako součást inscenace *Tvrď/měkce*, prem. 2011), Pokorného *Tatka střelí góly* (prem. 2009) či Františákova *Nevěsta* (prem. 2010).

„Nové hry“ pronikly i do dramaturgie ostravské KOMORNÍ SCÉNY ARÉNA – z českých titulů zde byly uvedeny mimo jiné hry zdejšího dramaturga Tomáše Vůjtky *Brentparija* (prem. 2009) a *S nadějí, i bez ní* (prem. 2012), ze zahraničních pak hry Dey Loherové, Martina McDonagha, Patricka Marbera či Marka Ravenhilla.

Od nástupu režiséra Martina Glasera (* 1974) do funkce uměleckého šéfa v roce 2006 (ukončil ji v roce 2012) se o „nové drama“ zajímala také činohra JIHOČESKÉHO DIVADLA v Českých Budějovicích. V první dekádě nového tisíciletí zde byly nastudovány významné „nové hry“ zahraniční provenience (například Ergéssyho *Šťovík, pečené brambory*, prem. 2007; Harrowerovy *Nože ve slepicích*, prem. 2008; Rezin

Bůh masakru, Belbelův *Mobil*, Trierovo *Kdo je tady ředitel?*, vše prem. 2009; Feketino *Krátké spojení*, prem. 2009; Klimáčkův *Komunismus*, prem. 2010 a několik kusů od Martina McDonagha), přičemž zvláštní pozornost byla věnována současnému dramatu českému. Na počátku roku 2010 zde spustili dramaturgický projekt *Český rok* zaměřený na původní českou tvorbu: premiéru zde mělo Zelenkovo *Očištění* (prem. 2010), nastudovány byly ale i jeho *Příběhy obyčejného šílenství* (prem. 2002), Trtílkova *Poslední večere* (prem. 2005) či autorská inscenace režiséra Jana Jirků a zdejší dramaturgyně Adély Balzerové *Vajgl* (prem. 2010).

Podobně se „nové dramatiky“ chopilo i ZÁPADOČESKÉ DIVADLO V CHEBU po nástupu Zdeňka Bartoše do pozice uměleckého šéfa (* 1975, šéfem se stal roku 2006). Premiéru tu měla klíčová díla coolness (McDonaghův *Mrzák inishmaanský*, prem. 2006; *Kolotoč* Floriana Zellera, prem. 2009; Zelenkovy *Příběhy obyčejného šílenství*, prem. 2010, aj.), i „nové hry“, které vznikly přímo pro toto divadlo, jako bylo Levínského drama *Nawratilowa Szymcikowa (Planoucí srdce)* (prem. 2009) uvedené pod autorovým pseudonymem Leo Egerstein.

Ještě jedna scéna se v prvním desetiletí soustavně věnovala „nové dramatice“, totiž NÁRODNÍ DIVADLO po nástupu režiséra Michala Dočekala (* 1965) do funkce uměleckého šéfa v roce 2002. Dočekal, který sem přišel se zkušenostmi z A Studia Rubín a Divadla Komédie, si pro tuto dramaturgickou linii vybral i dramaturgy podobné orientace: Lenkou Havlíkovou (Koliňovou), která předtím působila v ústeckém Činoherním studiu a v HaDivadle, Dariu Ullrichovou z Divadla Komédie a posléze též Ivu Klestilovou (Volánkovou), která dříve pracovala v brněnském HaDivadle jako herečka a lektorka dramaturgie. Tým si předsevzal uvádět po boku klasických domácích i světových titulů rovněž hry s novou estetikou. K této dramaturgii inspirovala vedení Národního divadla především prestižní zahraniční divadla (zvláště londýnské divadlo The Royal Court Theatre, vídeňský Burgtheater, berlínská Volksbühne a divadlo Deutsches Theater či hamburský Deutsches Schauspielhaus), na jejichž jevištích se pravidelně objevovaly „nové hry“ známé svým kritickým postojem ke společnosti. (V Česku byly některé inscenace „nových her“ z německojazyčného divadla k vidění v rámci *Pražského divadelního festivalu německého jazyka*.) Z českých „nových dramatiků“ byl v Národním divadle uveden náležitě reprezentativní vzorek: Iva Klestilová (Volánková; *Stísněná 22*, prem. 2003), Lenka Lagronová (*Pláč*, prem. 2009; *Z prachu hvězd*, prem. 2013), Luboš Balák (*Švejkův vnuk*, prem. 2002), Zdeněk Jecelín (*Rodinné sídlo*, prem. 2002) a Martin Františák (*Doma*, prem. 2007; *Karla*, prem. 2012), z cizích pak Britové Martin Crimp a Sarah Kaneová, Rus Vasilij Sigarev, Němec Marius von Mayenburg či Slovák Viliam Klimáček.

V souvislosti s trendem „nové dramatiky“ se během uplynulého desetiletí v některých divadlech ustálila také dramaturgie kmenového autora, což podpořilo částečný návrat ke zvyklostem před rokem 1989. Souborem s výrazným kmenovým autorem se

ukázalo být pražské A Studio Rubín, které se k původní české hře se obrátilo v roce 2008 s příchodem uměleckého šéfa PETRA KOLEČKA (* 1984). Činorodý Kolečko pro domovskou scénu v krátké době napsal či adaptoval řadu her (*Zlatý prsten Jana Třísky*, prem. 2007; *Soprán ze Slapské přehrady*, prem. 2008; *Kauza Salome, Díra*, obě prem. 2009; trilogie *House of Love* – druhá část s Tomášem Dianiškou – prem. 2009, 2010 a 2011; *Kouzelník, Úl, Kauza Médea*, všechny prem. 2010), na nichž už v autorské fázi často spolupracoval s režiséry Tomášem Svobodou či Danielelem Špinarem.

Kolečkova spolupráce se Tomášem Svobodou se projevila také v kladenském Městském divadle, jehož byl Svoboda v letech 2010–2012 uměleckým šéfem. Společně pro ně napsali hru *Jaromír Jágr, Kladeňák* (prem. 2009), v níž se titulní postava utkává s Wittgensteinovou filozofií, libreto k muzikálu pro děti *Game Boy* (prem. 2010) a grotesku *Příběhy obyčejného hovadství* (prem. 2011).

Autorsky svou dramaturgii postavilo i Klicperovo divadlo v Hradci Králové, když roku 2009 získalo do týmu dramatika a režiséra DAVIDA DRÁBKA (* 1970). Výsledkem byly divácky i kritikou ceněné autorské inscenace: *Akvabely* (prem. 2005, režie Vladimír Morávek), muzikál *Ještěři* (prem. 2009), groteska *Náměstí Bratří Mašínů* (prem. 2009), hororový kabaret *Noc ožvlých mrtvol v televizní country-show Beverlyho Rodrigueze* či detektivní parodie *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* (obě prem. 2010). Druhou zdejší autorkou je dramaturgyně MAGDALENA FRYDRYCH GREGOROVÁ (* 1982), jejíž hra *Vltavínky* byla uvedena v roce 2010 (režie Viktorie Čermáková, čas. *Disk* 2010).

Kmenovým autorem Divadla Komédie se v této dekádě stal režisér DAVID JAŘAB (* 1971), který se jako dramatik prezentoval především trilogií o topografii města *Pražské návštěvy*, jež sestávala z inscenací vlastních her: *Vodičkova–Lazarská* (prem. 2005), *Žižkov* (prem. 2006) a *Karlovo náměstí* (prem. 2008).

„Nové hry“ se v námi sledovaném období objevily na repertoáru také dalších institucí, například Švandova divadla, strašnického Divadla Company.cz, Divadla Husa na provázku, Městského divadla Zlín a dalších, až se posléze tento typ dramatu – někdy už i v bulvární podobě – dostal prakticky do všech českých a moravských divadel.

Zájem o drama se projevil také v rozhlasě, především v cyklu *Hry a dokumenty nové generace*, který vznikl z iniciativy dramatiků a pedagogů Jana Vedrala a Antonína Přídala v lednu 2007. Jeho záměrem bylo iniciování vzniku a nastudování nových původních her, jehož součástí byla někdy též následná debata s tvůrci. V roce 2010 realizoval rozhlas podobný projekt s názvem *Vinohradská 12*.

Dramata se ovšem pokoušeli psát také autoři tvořící původně v jiných literárních druzích či v jiných uměleckých oborech. Nepočítáme-li již „naturalizované dramatiky“ jako Petr Zelenka, z oblasti filmu se k dramatu obrátili například režisérka Alice Nellis (* 1971), která napsala komedii o vztazích za povodní *Barikády* (respek-

tive *Záplavy*, prem. 2006, knižně polsky 2006) či scenárista Marek Epstein (* 1975) se svou rozhlasovou komedií ze zákulisí agentury na bezproblémový rozchod *Pro nepřekonatelný odpor* (prem. 2011) či fantaskní fraškou o vedlejších účincích tvorby jednoho románu *Komoda* (knižně 2010). Dramatikem na „vedlejší úvazek“ se stal i výtvarník Marian Palla (* 1953), který napsal komedii o letu do vesmíru *Sajns fikšn* (prem. 2001, knižně 2000), grotesky o manželství (*Zase jsem se umýval zbytečně*, prem. 2003, knižně 2002) a vztazích (*Vycucnutí*, prem. 2006), jakož i černou grotesku o zabíjení a obživení *Dvakrát do stejné řeky klidně vstoupíš* (knižně 2003).

Z prozaiků, které v námi sledované dekádě přitahovalo drama, můžeme jmenovat například Michala Viewegha (* 1962), který zveřejnil svou starší komedii o vztazích na filozofické fakultě během listopadové revoluce (*Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů*, rkp. 1990, knižně 2004, prem. 2009), či Miloše Urbana (* 1967), jenž se uvedl fraškou o mládí Jaroslava Vrchlického (*Trochu lásky*, rkp. 2003) a na objednávku Divadla Na zábradlí pak vytvořil hru *Nože a růže aneb Topless party* (prem. i knižně 2005) – tragikomickou konfrontaci oslavujících mladíků s dívkou, která prodělala rakovinu. Dramatu se věnoval také Jaroslav Rudiš (* 1972) s Jaromírem 99 (*Alois Nebel*, prem. 2005, zfilmováno 2011) a hlavně pak s Petrem Pýchou (* 1972): ohlas vyvolala jejich „hra na cestě“ *Léto v Laponsku* (prem. i knižně 2006), méně známá je rozhlasová komedie o setkání fanoušků skupiny Depeche Mode *Strange Love* (prem. 2007), tragikomedie o komplikovaném přátelství dvou starců *Salcburský guláš* (prem. 2009, čas. *Labyrint revue* 2009) či hororová komedie *Lidojedi* (prem. 2011). Hru pro rozhlas napsali i Pavel Brycz (pohádka *Neberte nám ptáka Loskutáka*, prem. 2005, a komedie z gymnaziálního prostředí *Karla*, prem. 2010), Tomáš Zmeškal (komedie o archeologickém nálezů *Obecní muzeum*, prem. 2011) a David Záborský (*Hudba! Konečně!*, prem. 2010, knižně 2012). O poněkud temnější metafory společnosti se pokusili Irena Dousková (násilnická fraška z prostředí bulvárních médií *Vážení diváci, milí posluchači...*, knižně 2004), Jáchym Topol (*Cesta do Bugulmy*, čas. *Svět a divadlo* 2006, knižně i prem. 2007), Radka Denemarková (sartrovsky pojednaný život tří žen po smrti *Spací vady*, prem. 2010) či Lenka Procházková (obrázek ze života současného filozofa *Celebrita*, knižně 2010). Libreto pro inscenace s tematikou přistěhovalectví – svého druhu paradivadelní akce, v nichž účinkovali herci společně s autentickými imigranty – psala Hana Andronikova: *Tanec přes plot* (s Janou Svobodovou, prem. 2008), *Pakosti a drabanti*, *Šašci, špioni a prezidenti* (obě prem. 2010). Jan Balabán (1961–2010) s Ivanem Motýlem (* 1967) vytvořili „dramatickou koláž“ z Bezručova života a díla *Bezruč?!* (prem. i knižně 2009), Balabán napsal rozhlasovou hru o synech, kteří se vyrovnávají s donašečskou minulostí otce (*Posedlí*, prem. 2007), Roman Ludva (* 1966) zase propletenou historií vztahů několika postav *Lásko!* (knižně 2009).

Dramata psali i básníci – kromě Kateřiny Rudčenkové jmenovitě Tomáš Kafka (* 1965), který je autorem hry o krizi středního věku (*Tragedy*, knižně 2002), morality o tiskové mluvčí (*Hry s Karlem*, rkp. 2004) a her s tematikou fotbalu (*Fotbal to je*

LIFE, Poslední přání, Golden goal, Habermas, Ten, který mluvil s Beckerbauerem, vše knižně 2007, in: *Míčové hry*). Radek Malý (* 1977) „spředl“ tragikomické hovory pěti dvojic ve vlaku do hry *Pocit nočního vlaku* (prem. 2007, knižně 2008) a poté napsal drama o bývalé Jugoslávii *Černé Hoře – dobrodošli* (rkp. 2008).

GROTESKA

Z obecného hlediska lze za zastřešující žánr v dramatu námi sledovaného desetiletí považovat grotesku jakožto modelově vyhocené zpodobení společenské situace vyrůstající z potřeby karikovat a vysmívat se. Současná groteska je ovšem velmi rozmanitá a vykazuje škálu podžánrů – v závislosti na tom, zda se přiklání spíše k tragédii, či ke komedii, respektive zda je pod vlivem ideového, či dokonce ideologického zacílení. Grotesky této dekády se také vyznačují intertextuálními odkazy, snahou o naplňování „mýtů“ a literárně kanonizovaných příběhů novými obsahy a míšením prvků „vysokých“ a „nizkých“, tragických a komických.

Více či méně vyhocené groteskní postupy můžeme identifikovat u většiny dramatické produkce. Najdeme je v Uhdeho psychologicko-realistickém *Zázraku v černém domě*, v Havlově absurdní frašce *Odcházení*, v parodii na národní mýty, kterou Svěrák se Smoljakem nazvali *České nebe*, ale i v *Krásném nadhasiči* Ivy Peřinové. Rysy společenskokritické grotesky nesou hry Pavla Kohouta *Dvě gorily proti mafii*, Steigerwaldova tragikomická „pásma“ *Horáková, Gottwald a Políbila Dubčeka*, jakož i Goldflamova parodie *Doma u Hitlerů*.

Zásadní uplatnění však groteska měla v „nové vlně“, neboť dokázala vystihnout rozporuplnost přelomu tisíciletí, který provázal úpadek hodnot, rozvrat společenských norem, rozvoj konzumerismu, kultu krásy a zábavnosti. Zájem o tento žánr byl generován aktuálním požadavkem autenticity i potřebou zvýšené imaginace.

Mírnější, civilistické grotesky se satirickými, či dokonce fantaskními tendencemi zobrazovaly svět laskavější optikou. V uvedeném desetiletí je psal hlavně DAVID DRÁBEK: v *Akvabelách* (prem. 2005) řešil krizi středního věku tří krasoplavců, v muzikálu *Ještěři* (prem. 2009) zase zachraňoval bývalý učitel – pedofil – životy svých dospělých žáků tím, že s nimi inscenoval Zemanovu *Cestu do pravěku*, mírnou groteskní optikou autor uplatnil i v „teroristické frašce ve snu“ *Náměstí Bratří Mašínů* (prem. 2008) či v detektivní parodii *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* (prem. 2010, vše knižně ve výboru *Aby se Čechům ovary zachvěly*, 2011).

Groteskní humor, satirické výpady a fantaskní motivy kombinuje také nejnámější drama Petra Zelenky *Příběhy obyčejného šílenství* (prem. 2001, čas. *Svět a divadlo* 2002, knižně i zfilmováno 2005), jež jako zcela normální ukazuje spletenec rozmanitých vztahových i sexuálních vykloubeností. Ostatní Zelenkova groteskní dramata inklinují spíše k moralitě.

Laskavou groteskní polohu nalezneme rovněž v dramatech RENÉ LEVÍNSKÉHO (* 1970), a to hlavně ve hře *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* (pod pseudony-

mem Samuel Königgratz, prem. 2003, knižně 2002, zfilmováno 2005) či Pavla Trtílka (* 1977) (například *Večer umělců*, prem. 2011), z mladších pak zejména u Petra Kolečka (* 1984), jehož grotesky už ovšem často také přitvrzují, ať již pracují s motivem bratrovraždy ve fotbalovém prostředí (*Soumrak bodů*, prem. 2006, knižně 2008), s bizarním sporem mezi dvěma kapelami *Láska, vole* (2007, prem. 2011) či vykreslují vstup popové hvězdy do nebe *Britney Goes to Heaven* (prem. 2006, knižně 2008).

Šklebivá groteska zpravidla útočila na soudobou politiku. Tento žánr v daném období reprezentují zejména dramatické karikatury z pera Luboše Baláka (pentalogie *Obyčejný den Václava Klause*, *Poslední omyl Miloše Zemana*, *Paroubkovo UHO*, *Sága rodu Grebeníčků*, *Všechny naše milenky*, vše prem. 2008), Romana Sikory (*Včera to spustili*, rkp. 2002 – kabaret o událostech 17. listopadu 1989; *Smrt talentovaného vepře* – hořká životní bilance prasete, které jde na porážku, prem. 2009; *Zpověď masochisty* – příhody ponižovaného občana jako obraz nemocné společnosti, prem. i knižně /elektr./ angl. 2011) či Pavla Trtílka (*Za nocí nejtmašších na slunce pamatuj*, čas. *Rozrazil* 2010). Nejvíce však do povědomí veřejnosti pronikly politické satiry Ivy Klestilové (Volánkové), která svou trilogii *Má vlast* (prem. 2006) pojala jako výsměšnou koláž z projevů české politické reprezentace: aktovka *Standa má problém* zesměšňovala kauzu bývalého premiéra Stanislava Grosse, hříčky *Paroubek je kamaRath* a *Strejda nás má všechny rád* karikovaly panoptikálnost české politiky.

Prudký nárůst satiry po roce 2000 vyvěral z potřeby kriticky vyhotit společenské a politické problémy a podnítit diváky k politickému myšlení. Vedle satirických politických her se tu však k aktuální společenské přítomnosti vyjadřovala i vážná, naturalistická dramata označovaná jako coolness.

České coolness drama bylo ovlivněno zejména britskými (Martin Crimp, Patrick Marber, Martin McDonagh, Mark Ravenhill, Sarah Kaneová, David Harrower, Joe Penhall, Marina Carrová, Phyllis Nagyová) a německými (Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfenig a Dea Loherová), případně i jinojazyčnými vzory (Polák Ingmar Villquist, Rus Vasilij Sigarev, Chorvatka Biljana Srbljanovićová, Švéd Lars Norén, Nor Jon Fosse, ze Slovenska například Viliam Klimáček, Silvester Lavřík, Martin Čičvák), byť v těchto zemích nese tento žánr – ve skutečnosti však spíše hnutí – jiná označení.¹⁶³ Cool dramatikou rozumíme provokativní a útočné hry s drsným vyjadřováním a hyperrealistickým ztvárněním, jenž jsou vymezeny i námětově: zobrazují ošklivou, syrovou a zvrácenou realitu, fyziologické a psychické úchytky, násilí, závislosti, sexuální témata a podobně. Tyto hry prezentují ztrátu citlivosti,

¹⁶³ V Británii je krutá, hyperrealistická groteska označována jako in-yer-face theatre (doslova: útočící do ksichtu), v Německu jako Blut und Sperm (krev a sperma), ve východoevropském divadle se většinou ujal termín coolness.

tedy kontroverzní estetiku, již německý filozof Wolfgang Welsch popsal jako anestetiku: „Anestetika [...] označuje takový stav, v kterém je zrušena elementární podmínka estetického – schopnost pociťovat. Jestliže estetika zesiluje pociťování, anestetika tematizuje necitlivost – ve smyslu ztráty, přerušení nebo nemožnosti senzibility – a i to na všech úrovních: počínaje fyzickou otupělostí až po duchovní slepotu.“¹⁶⁴ Welsch se odvolává na proměnu skutečnosti vlivem medializace, respektive na záměnu skutečnosti za neautentickou realitu, k níž vede ztráta citlivosti a kontaktu s druhými. Zdroje drsnosti a explicitnosti těchto her bývají připisovány kultovním filmům z devadesátých let, jako jsou Tarantinův snímek *Pulp Fiction* (1994), Stoneovi *Takoví normální zabijáci* (1994), Boyleův *Trainspotting* (1996) či Mendesova *Americká krása* (1999). V širším smyslu se ovšem označení „coolness“ v Česku užívá pro „novou dramaturgiu“ vůbec, neboť se jedná o pojem, jehož okraje jsou neostré, proměnlivé a neuzavřené.

Za jakýsi „programový manifest“ české coolness, který předjal éru celé české „nové dramaturgie“, lze považovat hry JIŘÍHO POKORNÉHO: krvavé vyústění sporu otce se synem *Tatka střílí góly* (prem. 1999, čas. *Svět a divadlo* 1998, knižně 2003) a konflikt převaděčského gangu s rodinou muslimských uprchlíků nazvaný *Odpočivej v pokoji* (prem. 1999, čas. *Svět a divadlo* 1999), jakož i nekompromisně tvrdé krimidrama Marka Horoščáka *Vařený hlavy aneb Děvče, tobě na kozách tančí smrt* (prem. 2000, knižně 2002). Datace všech těchto her svědčí o tom, že coolness dramata v užším slova smyslu vznikala hlavně na sklonku devadesátých let a po roce 2000 už jen zřídka: jmenovat lze hry Ivany Růžičkové (* 1981) *Otevírám zásuvku a vydávám nůž* (rkp. 2002, pod titulem: *Chvilí před tím, než jsem otevřela zásuvku a vydala nůž*, prem. scénické čtení 2004, knižně 2003) a *Ráj nebude!* (rkp. 2003).

DOKUMENTÁRNÍ DRAMA

Politikem svého druhu chtějí většinou být i hry dokumentární, pro něž se v evropském kontextu užívá označení docudrama, tribunal drama nebo verbatim drama. Za dokumentární bývá považována dramatická forma vyrůstající z faktografických materiálů, která chce být politicky angažovaná, má sociální rozměr a uplatňuje postupy epického divadla a metody montáže a koláže. Dramatici obvykle pracují s veřejnými vyjádřeními, archivními látkami, materiály ze soudních procesů, případně sami zaznamenávají názory či zážitky vybraných respondentů.

O tom, že žánr „scénického dokumentu“ v současném divadle výrazně nabývá na popularitě, svědčí i nejznámější česká docudramata prvního desetiletí, jimiž se staly textové podklady pro satirickou inscenaci PETRA ČTVRTNÍČKA *Ivanku, kamaráde, můžeš mluvit?* (prem. 2005, knižně 2006), montáž z policejních odposlechů

¹⁶⁴ Welsch, Wolfgang: *Estetické myslenie*, přel. Ladislav Kiczko [ze slovenštiny LJ], Bratislava 1993, s. 10.

korupčních telefonátů mezi fotbalovými funkcionáři, a libreta pro inscenace *Blondatá bestie* (A Studio Rubín, prem. 2011, 2012, 2013, druhý díl: *Blondatá bestie II – Bestie vrací úder*, čas. *Svět a divadlo* 2012), které se inspirovaly nahrávkami korupčních rozhovorů členů strany Věci veřejné.

Předním dramatikem tohoto typu je MIROSLAV BAMBUŠEK (* 1975), jehož hry cíleně upozorňují na opomíjené události české historie a vznikají kompilací dochovaných materiálových zdrojů (*Spy*, prem. 2001; *Heikki*, rkp. 2002; *Písek – konec tragédie*, prem. 2004, čas. *Vlna* 2003; *Caligula – rudohlavý drak*, rkp. 2004; *Porta Apostolorum*, prem. 2005; *Zóna*, prem. 2006; *Do Židů*, knižně 2009, prem. 2010; *Česká válka*, prem. 2011, aj.). Bambušek v sobě spojuje nejen autora s režisérem, ale i produkčního, který různými svými aktivitami – od divadla přes filmy až po přednášky a besedy – reflektuje výrazná společenská témata, jimž dosud nebyla věnována pozornost (s bratrem Tomášem v roce 1996 v Lounech založili divadelní skupinu D. I. E. Lebedung, na niž navázali v roce 1999 občanským sdružením Mezery, provozujícím v letech 2001–2008 autorské divadlo na scéně Multiprostor Louny). Veřejnost nejvíce zaujal jejich projekt *Perzekeuce.cz*, který realizovali od léta 2005 do jara 2006 na různých místech po Čechách a jehož společným jmenovatelem byly dějinné křivdy na českém území (nastudována zde byla i hra *Porta Apostolorum* pojednávající o poválečném vraždění Němců v Postoloprtech a hra s podobnou tematikou *Útěcha polní cesty*, prem. 2006). Dalším projektem bratří Bambušků se staly *Cesty energie* – čtyři inscenace s problematikou energetických zdrojů: parafráze procesu s báňskými zaměstnanci z roku 1952 nazvaná *Zdař Bůh!*, již připravili v Dole Michal v Ostravě-Michálkovicích, nastudování hry Ivy Klestilové (Volánkové) *Voda* v bývalé pražské čističce (prem. 2010), „scénický dokument“ *Uran* (prem. 2011 v bunkru protivzdušné obrany v Drnově u Slaného) a inscenace *Ropa* (prem. 2012, Automatické mlýny v Pardubicích), obě na vlastní libreta.

ŽENSKÉ DRAMA

Politický rozměr má i další výrazný proud současné české dramatiky, totiž dramatika vyrůstající z ženského pohledu na svět, která se skládá ze tří hlavních podžánrů: feministické drama (zabývá se problematikou emancipace a diskriminace žen), genderové drama (všímá si rozdílů pohlaví ve společenském životě, ale rod chápe jako sociokulturně konstruovanou kategorii) a ženské drama, které se soustředí na literární zprostředkování ženské zkušenosti (na rozdíl od dramatiky psané ženami, která nemusí reflektovat ženskou problematiku). Zatímco feministické drama lze dnes chápat už jako žánr historický, neboť tak byly zaměřeny hry zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech, genderové a ženské drama jsou žánry z celosvětového hlediska aktuální. Náměty těchto her vycházejí ze všech oblastí života ženy: od dětství a dospívání přes hledání partnera a založení vlastní rodiny, výchovu dětí, stárnutí až po smrt. Tématem se však stává rovněž ženská tělesnost a sexualita,

jakož i problematika jazyka a médií, školství, uplatnění a možnosti žen v zaměstnání a společnosti obecně.

Etapu „nové“ české ženské hry otevírá po roce 1989 generace dramatiček narozených v první polovině šedesátých let, pro niž je charakteristická autobiografičnost námětů: hrdinky většinou odrážejí mentální situaci, ženské i spisovatelské zkušenosti autorek. Nejvýraznější autorkou první dekády byla LENKA LAGRONOVÁ (* 1963), jejíž díla ovšem zaujala už v devadesátých letech. Ve svých hrách věnuje stěžejní pozornost tématu nesvobodné ženy. Ať už – jako v příbězích z dějin – z toho viní politickou situaci (drama o Janě z Arku nazvané *Johanka*, čas. *Disk* 2004, knižně 2010; hra o holandské židovské mystičce za 2. světové války *Etty Hillesum*, prem. 2006, čas. *Disk* 2006, knižně 2010), společenské konvence (rozhlasová hra *Jane* o spisovatelce Austenové, prem. 2011, čas. *Disk* 2012) nebo – v dramatech ze současnosti, která nesou autobiografické rysy a jejichž kořeny sahají do sedmdesátých a osmdesátých let v Československu – poukazuje na dopady rodičovského nezájmu, závislost na totalitních genderových stereotypch a manipulativnost komunistické propagandy. Dramatické napětí jejich her vyrůstá z rozporu mezi tím, co postavy chtějí a co skutečně mají. Hrdinky her *Království* (prem. 2006, čas. *Disk* 2003, knižně 2010), *Nikdy* (prem. 2003, knižně 2003), *Miriam* (prem. 2005, čas. *Disk* 2004, knižně 2010), *Pláč* (prem. 2009, čas. *Disk* 2008, knižně 2010), *Křídlo* (prem. 2009, čas. *Disk* 2009, knižně 2010) a *Konec* (čas. *Svět a divadlo* 2011) žijí v chudobě, opuštěné, zanedbané, sociálně nevyzrálé a lidsky zmarněné. A i když některé mohou být hrdé na své literární či jiné dílo, schází jim to, co si vysnily, když vyrůstaly – muž, u něhož by našly porozumění, děti, kterým by daly svou lásku, a také společenský úspěch, jenž by podpořil jejich sebevědomí. Úlevu od nesnesitelné tíhy života přináší v hrách Lagronové obvykle náboženská víra, rituál či pararituál, který konfrontuje realitu s „mýtem“ a zastupuje jak princip znovuoživení ženské síly, tak zážrak milosrdenství.

Programově feministické hry vznikaly v dílně dramaturgyně Národního divadla IVY KLESTILOVÉ (Volánkové; * 1964), která jimi zobrazovala rodinné stereotypy, v nichž žena zaujímá roli oběti. Zastřešujícím tématem jejich dramát z tohoto období (hra *Minach*, prem. 2002, knižně angl. 2003, a *Stísněná 22*, původně *Stísnění*, prem. 2003, knižně 2003; *3sestry2005.cz*, původně *3sestry2002.cz*, prem. 2005, knižně 2003; *Barbíny*, prem. 2005, knižně 2005; *Hrdinové*, prem. 2006; *Voda*, prem. 2010) jsou totiž nefunkční, schémata poškozené rodinné vztahy, v jejichž rámci vystupuje do popředí diskriminace ženy a její sexistické nálepkování. Syžety svých her autorka koncipuje tak, že se hrdinka vzbouří proti vnucované roli a vydává se hledat svou identitu a bojovat o své místo ve společnosti.

Po roce 2000 do ženské dramatiky vstoupila další generace autorek, která už chápala ženskou tematiku jako přirozenou součást svého rukopisu a mohla být také více poučena vzory ženské dramatiky (především díly Elfriede Jelinekové,

Eve Enslerové či Caryl Churchillové, které byly v Česku po roce 2000 uvedeny)¹⁶⁵ i ovlivněna ženským literárněvědným myšlením. Básnířka a dramatička KATEŘINA RUDČENKOVÁ (* 1976) ve svých hrách volala po naplnění ženského života i kritice diskriminace ženy. Zajímaly ji vztahy z ženského pohledu: ve hře *Frau in Blau* (rkp. 2004) volně interpretovala poměr Almy Mahlerové s Oskarem Kokoschkou, v *Blue Horses* (rkp. 2005) milostný pětiúhelník postav, v *Čase třeshňového dýmu* (rkp. 2007) prezentovala ženský pohled na vztahy formou rozhovoru žen tří generací, ve hře *Nehoda–kóma–bezčasí* (rkp. 2008) účtuje žena ležící v nemocnici s muži svého života. Zatím nejryzejším příkladem autorčina dramatického myšlení je hra *Niekur / Nikde* (knižně 2007, prem. 2008), v níž konfrontuje postoje a vyprávěcí perspektivy mladé české spisovatelky a staršího litevského básníka, kteří se do sebe zamilovali.

Mezi výrazné představitelky této generace patří i teatroložka RADMILA ADAMOVÁ (* 1975), jejímž tématem je žena jakožto zoufalá oběť globalizované, přetechnizované a eticky vyprázdněné společnosti. Tento postoj vyjádřila už ve své první hře *Holky Elky* (prem. 2006, knižně 2007), která kritizuje hrdinku-modelku za to, že se zřekla přirozené ženskosti. Krutost vztaženou k ženě autorka akcentovala i v dramatu *Little Sister* (prem. 2008), jež zasadila do prostředí televizní reality show, či ve hře (*Come on*) *Let's Play (Everybody)* (rkp. 2006), v níž spojila vysoký management se sadomasochistickým erotickým salonem.

Ženské téma do svých her vkládají také absolventky JAMU, herečka Eva Prchalová (* 1974, hry o partnerské ne/komunikaci *Ažura*, knižně 2009, a *Závrať*, rkp. 2010), režisérka Janka Ryšánek Schmiedtová (* 1983; životopisná fantazie *Fridy Kahlo*, prem. 2010 /původně rozhlasová hra *Fridy*/) či dramaturgyně Anna Saavedra (* 1984; rozhlasová hra o osudech brněnského pavlačového domu *Dům U sedmi švábů*, knižně 2010).

V oblasti ženské dramatiky lze však nalézt další různé žánrové tendence v závislosti na konkrétní problematice, například sociální ženské drama. Zde lze jmenovat hry Magdaleny Frydrych Gregorové (*Panenka z porcelánu*, čas. *Disk* 2005, prem. 2007; *Dorotka*, prem. jako scénické čtení 2008, čas. *Disk* 2006, knižně angl. 2011; *Vltavínky*, prem. 2009, čas. *Disk* 2010) či Barbory Vaculové (* 1979) (*Absintus Dei*, knižně 2003; *Psí hřbitov*, prem. 2004; *Žumpa*, prem. 2006, *Škatulata, škatulata*, 2005; *Makové*

¹⁶⁵ Důležité místo v divadle té doby měly inscenace her E. Jelinekové *Nemoc aneb Moderní ženy* (Činoherní studio Ústí nad Labem, prem. 2004, režie V. Čermáková), *Klára S.* (prem. 2004), *Sportštyk* (prem. 2006, obě Pražské komorní divadlo – Divadlo Komedie, režie D. Jařab), *Co se stalo, když Nora opustila manžela* (Národní divadlo, prem. 2010, režie M. Dočekal) a *Bambílant* (Slovácké divadlo Uherské Hradiště, prem. 2010, režie J. Honzírek); dramatické prózy E. Enslerové *Vagina monology* uvedly dva týmy ve čtyřech působištích (Divadlo Principle, prem. 2002, Divadlo Mandragora, prem. 2003, Divadlo Bijásek, prem. 2003 a Café Teatr Černá labuť, prem. 2005); hru C. Churchillové *Prvotřídní ženy* nastudovali v Národním divadle (prem. 2004, režie J. Pokorný) a v Chebu (prem. 2007, režie M. Amsler).

koláčky, knižně 2007) a částečně i Lenky Lagronové, Ivy Klestilové (Volánkové) či Radmily Adamové a Ivany Růžičkové.

Jinou takovou tendenci tvoří hry, jejichž autorky usilují o „jiné“ psaní a implikativně i čtení literárního díla, respektive jeho inscenování. Takové hry se vymezují především vůči tradiční podobě jazyka, neboť ji chápou jako symbol patriarchálních mocenských struktur, a vyznění proto dosahují jak rozbíjením zavedených jazykových forem a syžetů, které konstituovalo mužské písemnictví, tak tvorbou alternativního, ženského jazyka. Mezi dramatičky s tímto estetickým programem lze řadit Ivu Klestilovou (Volánkovou), jmenovitě pak její hru *Stísněná 22* (prem. 2003), jež není vystavěna jako konflikt dvou objektivních sil, nýbrž jako subjektivní, až lyrické projekce zpodobovaných jedinců. Z mladších autorek pak lze připomenout Rudčenkové hru *Niekur / Nikde* (prem. 2008), která vztah Češky s Litevcem nahlíží jako konfrontaci odlišných osobních perspektiv, přičemž myšlení hrdinky je po vzoru Ernsta Jandla epicky prezentováno formou 3. osoby singuláru.

Svého druhu „jazykovým“ žánrem je i básnické drama – tradičně komponovaná hra, jejímž výpovědním prostředkem se stává metaforičnost děje a dialogu (žánr bývá vztahován zejména k dramátům Hrubínovým a Topolovým a dnes je žánrem vlastně historickým). Za básnické lze v námi sledovaném období považovat především hry Lenky Lagronové, která je konstruuje obrazně, přičemž některé metafory jejím dílem kolují (například med coby lepivé dědictví zabraňuje hrdinkám v rozletu i po smrti rodičů v *Nikdy*, prem. 2003, a ve hře *Království*, prem. 2006).

DRAMATIKA JAZYKOVÉHO EXPERIMENTU

Téma jazyka je výrazné i v nesyžetové dramatice, jejímž nejnámějším autorem je EGON TOBIÁŠ (* 1971; vl. jménem Luděk Tobiáš). Jeho hry se rodí z automatického, asociativního řetězení jednotlivých jazykových segmentů a jako takové jsou otevřené různým interpretacím. Ve hře *Slíbil jsem to Freddymu* (knižně 2003) Tobiáš takto využil surrealistickou metodu psaní, ve hře *JE SUIŠ* (prem. i čas. *Svět a divadlo* 2001), napsané podle Bernanosových próz, pak techniku surrealistické montáže. V jiných svých pokusech jazykově rozkládal text detektivky tzv. drsné školy (*Denně / Poníci slabosti/*, prem. 2012) či texty mafiánských příběhů (*Neškodný příběh*, knižně 2003).

K nesyžetovým hrám inspirovaným surrealismem lze řadit i dramata režiséra Davida Jařaba: *Vodičkova–Lazarská* (prem. 2005), *Žižkov* (prem. 2006) a *Karlovo náměstí* (prem. 2008).

VENKOVSKÉ DRAMA

Specifickým žánrem, který je v české dramatice často spojován s básnickými hrami, je venkovské drama, tedy žánr, který zaznamenal velký boom v šedesátých letech. Prakticky jediným „novým dramatikem“ píšícím dnes tento typ her je MARTIN FRANTIŠÁK (* 1974). Františák se ovšem vrátil nejen k typicky venkovské problema-

tice (chudoba, sociální uzavřenost, život v přírodě), ale i ke kombinaci realistického zpodobování s metaforickou folklorností, baladičností, až fantaskností. Dnešní vesnici nezobrazuje idylicky, ale v jakémsi poločasu rozpadu – charakterizují ji zpřetrhané vazby mezi generacemi, neúcta k tradicím a zvykům, narušený vztah člověka k přírodě, ztráta životních podmínek i odcizený poměr lidí k venkovu. Součástí této poetiky je i důraz na jazyk, který se František pokouší vzkřísit v jeho čistotě a autenticitě a zároveň obměňovat různými novotvary či patvary. Jeho nejznámější hrou je *Doma* (prem. 2007, čas. *Amatérská scéna* 2005), jež se zabývá fenoménem návratu „ztraceného syna“, tématu osobního provinění se chopil ve hře *Nevěsta* (knižně 2012), v níž zachytil vyklízení domu umírající vesnické prostitutky v kontextu poškozených sousedských vztahů a nezahojených křivd. Stereotypů odcizujících člověka životu se dotýká i hra *Tvůj děda* (prem. 2009), která líčí rozpad rodiny na malém městě.

REINTERPRETATIVNÍ DRAMA

Výrazný trend v rámci současné dramatiky představují hry reinterpretuující známé příběhy, rozbíjející zažitě divadelní vzorce a stereotypy či znovu přehodnocující klasická dramata. Jako by už nestačilo zvolená dramata nově jevištně interpretovat, ale bylo nutné je – po vzoru E. F. Buriana a Alfréda Radoka – znovu promyslet a napsat. Vzniklé hry se tak záměrně stávají odvozeninami jiných děl, což lze chápat jako specifickou formu intertextového navazování. Za specifickou parafrázi Čechovova *Višňového sadu* a Shakespearova *Krále Leara* lze ostatně považovat i Havlovu hru *Odcházení*.

Parafrázemi známých fabulí proslul ROMAN SIKORA (* 1970), který zvolené příběhy v hrubých obrysech zachovává, ale pak je kontaminuje problémy současné společnosti: již ve starší hře *Smetení Antigony* (rkp. 1997) takto přepsal Sofokla, v *Oporách společnosti* (knižně 2002) Ibsena, v *Jitru kouzelníků* (prem. 2006) zase Shakespearova *Macbetha*, skrze nějž kritizoval americkou politiku na Blízkém východě.

Klasiky s oblibou parafrázuje – a dekonstruuje – také Egon Tobiáš: v *Bouři 2* (prem. 2003) volně „převyprávěl“ Shakespeara a ve hře *Solingen (Rána z milosti)* (prem. 2004, knižně rusky 2009) jeho *Hamleta*. V hříčce *Je načase, aby se TO změnilo* (prem. 2002) zase román Ěmila Ajara *Život s krajtou*.

PAVEL TRTÍLEK ve *Strašlivé pravdě vo babičce naší paní Božky Němcové* (rkp. 2000) ukazuje babičku jako nesnesitelnou stařenu, ve *Višňovém smradu* (rkp. 2000) přichází s vlastní verzí prodeje sadu z Čechovovy hry, rozhovor Shakespearových milenců zase přenáší do civilizačního blázince (*Romeo, Julie, smog a hluk!*, rkp. 1999). Jeho vrcholným počinem je pak „dramatická sága“ *Átreovci* (prem. 2004), v níž zpracoval antický mýtus. Zdeněk Jecelín (* 1969) dal své snaze naplňovat staré příběhy novými obsahy podobu hry *Rodinné sídlo* (prem. 2002), v níž vyšel z Oněgina a zobrazil novodobou ruskou „šlechtu“.

Z nejmladší generace je příznivcem tohoto přístupu dramatik PETR KOLEČKO (* 1984). Jeho prvním výrazným počinem v této oblasti (už ve starších hrách ale

napodoboval prostředky starořecké tragédie) se stala adaptace Wildea, respektive známého biblického příběhu nazvaná *Kauza Salome* (prem. 2009, čas. *Svět a divadlo* 2010), pod níž se podepsal s režisérem Danielem Špinarem, druhým přepis Euripidovy tragédie s titulem *Kauza Médeia* (prem. 2010, tíž autoři), třetím *Kauza Maryša* (prem. 2011), která Mrštíkových „prototyp“ přesadila do současné společnosti. V menším rozsahu však většina autorů „nové dramatiky“ své hry kontaminuje motivy či rámci známých příběhů.

NEJMLADŠÍ GENERACE

Ze začínajících dramatiků na sebe zatím upozornila především HELENA ELIÁŠOVÁ (* 1987), jejíž tvorba vypovídá o širokém žánrovém záběru: od dramatu o ztracené generaci mladých (*Tentazione*, rkp. 2005) přes komedii, v níž kytaristka pronikne do mužské kapely (*Metal4ever*, rkp. 2007), komedii z prostředí talentové soutěže (*We Are the Talents*, prem. 2012) až po monodrama o stalkingu (*Tě noci*, knižně slovensky 2011) či grotesku o virtuální lásce (*Cyberlove*, prem. 2010, čas. *Hybris* 2011).

Jiným nastupujícím autorem se ukázal být dramaturg MILAN ŠOTEK (* 1985), jehož hry vycházejí z kabaretních divadelních postupů (*Borůvčí*, prem. 2009, čas. *Disk* 2009, knižně 2012). V oblasti loutkového divadla je zase autorským příslibem VÍT PEŘINA (* 1978; *O ztraceném blesku aneb Pohádkář v úzkých*, prem. 2004; *Pečení holubi aneb Přísloví*, prem. 2008; *James Blond*, prem. 2009) či dvojice autorů-režisérů JAKUB VAŠÍČEK (* 1979) a TOMÁŠ JARCOVSKÝ (* 1986), kteří spolu napsali hru *Neklan.cz aneb Ze starých pověstí českých českých* (prem. 2010).

Lenka Jungmannová

SAMUEL KÖNIGGRÄTZ (RENÉ LEVÍNSKÝ): JEŠTĚ ŽIJU S VĚŠÁKEM, ČEPICÍ A PLÁČAČKOU

(2001)



Svrázrný a neúnavný mystifikátor René Levínský (* 1970) používá jako dramatik různých pseudonymů (Helmut Kuhl, Šimon Olivětín, Leo Egerstein ad.). Stejně pestré jsou i žánry, styly a náměty jeho her, které píše především pro hradecký amatérský soubor Nejhodnější medvědici: sociální thriller, hrdinský epos, loutková fraška a další. Svou nejnámější hru *Ještě žiju s věšákem, čepicí a pláčačkou* (prem. 2001), která byla též zfilmována, napsal pod jménem Samuel Königgrätz.

Ději předchází fiktivní „historická poznámka“, která – cimrmanovsky parodujíc vědecké pojednání – ozřejmuje původ hry: podle prohlášení německé bohemistky dr. Rachel Lewinské (autorův další pseudonym), která materiál údajně objevila v univerzitním archivu a usoudila, že je hodný zinscenování, vznikl text tragikomedie *Ještě žiju s věšákem, čepicí a pláčačkou* jako záznam rozhovoru dvou českých železničářů, který Němec S. Königgrätz zachytil na diktafon ve vlaku z Hradce Králové do Freiburgu im Breisgau a v nádražní restauraci stanice Dobrá Poustevna (ač neuměl česky, zaujala ho jeho dikce a atmosféra). I když se jedná o mystifikaci, jazyk hry působí dojmem autentických hovorů ze železničářského prostředí.

Hra o čtyřech dějstvích je věnována „modrým andělům“ a odehrává se během jednoho prázdninového dne v malé nádražní stanici. Drama je plné bizarních událostí, které vyrůstají na pozadí zdánlivě obyčejného, byť někdy „ulítlého“ tlachání venkovských železničářů. Základním vyjadřovacím prostředkem díla je totiž paradox autenticity prostředí a sofistikovanosti syžetových a výrazových postupů. S paradoxem metody zobrazení souvisí i žánrový synkretismus hry. Převažují situace komické a absurdní, prvky groteskní, satirické a parodistické, v kontrastu vůči tomu stojí ústřední motiv pronásledovaného výpravčího s tragickým vyústěním (postava zemře na následky komického uklouznutí).

První dějství, které se stává vnějším rámcem děje (výpravčí Dvořák s přednostou Jánským během ranní cesty vlakem probírají různé záležitosti, včetně toho, že se k nim chystá kontrolor Deka), předznamenává následující, vnitřní děj. Ve druhém dějství, které je jakousi prodlouženou expozicí, se přesouváme do dopravní kanceláře, kde se z debaty Dvořáka, výpravčího Podzimka a Jánského začíná klubat propletenec událostí, charakterizujících jednotlivé postavy a jejich příběhy: výpravčímu Altrichterovi

utekla žena, uklízečce Gabriele zemřel partner (posunovač Bláha, jehož si měla po letech brát) a děvkař Podzimек jí slíbil, že s ní poleťt na Korfu, avšak nemůže se rozejít s novou signalistkou Esmeraldou, která je dcerou kontrolora. Symbolickou tečku za rozpadajícím se stavem pracoviště udělá rozbitá železniční výhybka, vedoucí naštěstí jen na slepou kolej. Ve třetím dějství nabývají události založené na překvapivých obrazech a prošpikované bizarními dějovými odbočkami absurdních rozměrů (podobně jako historky, které si představení vyprávěli ve vlaku): do Altrichterova fantazírování o převtělování a posunovačova vyprávění o krokodýlech náhle přichází údajný nebožtík Bláha, který se kvůli zadlužení pár dní vydával za mrtvého bratra-dvojče (ten zemřel při Bláhově rozlučce se svobodou) a jehož nadřizený posílá okamžitě k oltáři, a zároveň se Esmeralda odhalí jako „dvojité agentka“ (s Podzimkem si začala z pověření otce-kontrolora, ale pak přešla na stranu nádražáků). Ve čtvrtém dějství v nádražní restauraci se série neuvěřitelných překvapení uzavírá – během poklidné karetní hry prokládané zapíjením svatby Bláhových hostinský náhle přivede zpitého Deku. Zjevení obávaného kontrolora jako by nepřímou vyřešilo naznačené konflikty: Esmeralda pochopí, že se Podzimек nechce ženit, a tak se s ním rozchází; Jánský se dovídá, že si žena zlomila nohu, a ruší dovolenou; Altrichterová se vrací k manželovi, jemuž nevádí, že čeká (nejspíš Podzimkovo) dítě; Dvořák uklouzne na toaletě po kontrolorových zvracích a zranění podlehne, čímž ho Deku nakonec přece jen dostane. Pro vylepšení nálady je puštěn záznam starého fotbalového utkání (české vítězství nad FC Kodaň 5:0), do něhož se z kuchyně takřka přízračně vplouží hejno krabů, které hostinský nedokázal usmrtit. Hru zakončuje jakési rekviem za Dvořáka – zpěv Mikiho Volka provázený dosti nepravděpodobnou historkou o Dvořákově seznámení s Edith Piaf v Paříži v roce 1968.

Paradox autenticity prostředí a sofistickovanosti postupů se promítá i do kontrastního zpodobnění postav (včetně jazyka) a kompozice hry, která, ač obsahující množství dějů, skutečný konflikt vlastně postrádá, respektive neustále rozmělnjuje a zamlžuje a záměrně jej potom nahrazuje dialogem nabitým vyprávěním, které se však nevztahuje k ději a k jeho posunování přispívá pouze nepřímou. Proto jsou situace projektovány jako rozvleklé a rozpadající se debaty (o problémech se převážně jen hovoří, případně se problémy řeší jakoby samy) a postavy se vyznačují myšlenkovými eskapádami, i takovými, které bychom v tomto prostředí nehledali (Altrichterovy teosofické úvahy či Dvořákovy znalosti o homogenní povaze vody). Takováto rozporuplnost postav představuje originální autorovo propojení „vysoké“ a „nízké“ tematiky. V rámci paradoxní metody zobrazení jsou ovšem i těžko uvěřitelné dějové zvraty, záměny a klamy logicky motivovány, ať už neslýchanou náhodou, nedorozuměním, obyčejným nebo zvláštním charakterovým sklonem. I bizarní průvod krabů je odůvodněn hostinského útlocitností, komplikace partnerské zase mají původ v různé míře opilosti skutečné či „opilosti“ v přeneseném smyslu (teosofismus, Podzimkova neukojitelná sexualita, dívčí navita apod.). Kromě toho je dojem

autenticity ve hře také zcizován a zpochybňován, hlavně mezitextovými poukazy a citacemi (přednosta Antonín Jánský má shodné iniciály s Anatolem Jelenem ze známé filmové komedie *Přednosta stanice* z roku 1941; bolševický posunovač nese dietlovské jméno Pláteníka, okresního tajemníka KSČ a hrdiny televizního seriálu *Okres na severu* z roku 1980; „mluvící jméno“ hospodského je zase totožné se jménem známého fejetonisty Rudolfa Křesťana).

Přestože se jedná o hru ze současnosti, motivické variace korespondují s tradiční divadelní i literární tvorbou. Motiv záměny dvojčat poukazuje k Shakespearově *Komedii omylů* (1594), jejíž plzeňská inscenace je ve hře výslovně zmíněna, ale přes Plauta míří až ke starořecké nové attické komedii. Tam má též původ motiv odloženého a nalezeného dítěte, který je skrytě parodován případem domnělého nebožtíka Bláhy a vzdáleně i cizoložným otěhotněním Altrichterové. (Poznávacím znamením už není rodinný šperk či mateřské znaménko, ale úřední doklad – občanský průkaz.) V renesanční komedii pak nalezneme také – původně středověký – motiv koloběhu života, když Bláha nečekaně „ožije“, Dvořák náhle umírá, další postava se chystá na svět (dítě Altrichterové je ve hře přímo označeno za Dvořákovu reinkarnaci). Karnevalově převráceným způsobem jsou zde pak traktovány některé křesťanské motivy, zejména motiv zázračného „vstání z hrobu“ či motiv zvěstování.

V jazykové rovině se paradox autenticity a umělosti projevuje střídáním běžné hovorové řeči s železničářským slangem, laikovi mnohdy těžko srozumitelným, i s prvky knižními. S věcností dialogů kontrastují monologická vyprávění připomínající hospodské historky a také rozsáhlé, poeticky laděné úvodní poznámky k prvnímu a třetímu dějství („*Hezký den. Slunce se kýve po obloze a dloube si nudle z nosu do vysušených mraků...*“, 26). Společným znakem rozličných jazykových projevů je lehkost a elegance vyjadřování, vyvolávající navzdory všem situačním výstřelkům dojem samozřejmosti.

Žánrový synkretismus hry se projevuje také paralelní konfrontací komického s tragickým. Zatímco ve čtvrtém dějství se na scéně s nezvyklou tolerancí smírně řeší následky Podzimkových erotických výbojů (bývalá milenka radí té nynější, jak s tímto „velkým dítětem“ zacházet, a Altrichter toleruje nemanželské dítě), za scénou (na záchodě) se odehraje nechutná příhoda se smrtelným následkem.

Důležitá funkce při proměnách děje přísluší (vedle náhod a nedorozumění) důmyslné typologii dramatického personálu. Živel pozitivní představuje zejména přednosta stanice Jánský, s klidem a rozvahou řešící zapeklité situace. V grotesknější poloze podobnou roli sehraje útlocitný i potměšilý hostinský. Dramaticky rozporné jádro tvoří dvě postavy, jejichž problémy koření v jejich – opět kontrastním – založení: Podzimkově hyperaktivitě a Dvořákově pasivní resistenci. Kolem dramatického středu se pohybují, povykují, druží se i prou rozmanité epizodní postavy, například starý bolševik Pláteník, dle Dvořáka „*zákeřnej a podělanej*“, nebo – z opačného ideologického pólu – teosofistický blouznivec Altrichter.

Výsledkem složité a rafinované souhry všeho je všestranný obraz života obyčejných i zvláštních lidí, pro něž lze použít označení karneval, mumraj, panoptikum (v doslovném i přeneseném významu). Proplínají se tu základní polohy a sklony: sympatie a antipatie, láska a nenávisť, život a smrt, banality a výstřelky, radost a smutek, komika, ironie, tragika a absurdita. Latentně je obsažen existenciální, tajemný, metafyzický rozměr lidského bytí, o němž mluví některé postavy.

V Levínskému tvůrčí metodě se uplatňuje parodie vědeckého přístupu ke skutečnosti, která se zde spojuje s hravou naivitou a sklonem k mystifikaci (kondenzovaně se to objevuje především v úvodní „historické poznámce“). Autor se tak zcela originálně zařazuje do literární tradice, v níž se konfrontovala vědeckost (respektive pseudovědeckost) s mystifikací, racionalita s blábolem a exaktnost s bezbřehým humorem. V české literatuře ji představují zejména Jaroslav Hašek a Bohumil Hrabal (s jehož tvorbou je hra spřízněna i námětově), ale také hry Divadla Jára Cimrmana či filmy Miloše Formana a Jiřího Menzela.

Ukázka

TÓTHOVÁ: Dyž po pivu se děsně tloustne.

DVOŘÁK (*znalecky opřen o nálevní pult*): Esmeraldo, tomu nevěřte, to sou babský řeči. Navopak, když je pivo dobře vychlazený, tak se po něm nádherně hubne.

TÓTHOVÁ: Nedělejte si ze mě porád šoufky, Petře.

DVOŘÁK: Depak. Myslim to zásadně upřimně. Podívejte na mě. Nejsm snad živoucí důkaz týdle teorie?

TÓTHOVÁ: Mně se to nezdá. Jak by to asi fyzikálně fungovalo, todle hubnutí pivem?

DVOŘÁK: No normálně. Já to mám ze Solženicyna. Soustroví Gulag, vážně pěkná knížka. A poučná.

PLÁTENÍK: Vylhaná pitomina je to. Americká propaganda.

DVOŘÁK: Ty se drž, Ludvo, svý stovky červenejch a ty svý pitomosti si nech pro sebe. Aspoň když se bavim s dámou.

PLÁTENÍK: Ta je na tebe tak zvědavá.

ŠULC: Ludvíku, hraješ.

PLÁTENÍK: No jó. Todle doberu kulovym filkem a zbytek už de za mnou.

TÓTHOVÁ: Petře, řek byste mi ten recept na tu vaši pivní dietu?

DVOŘÁK: No říkám, to je jednoduchý. Ledový pivo. Principiálně je to triviální věc, když si člověk uvědomí, že močí vždycky teplou tekutinu, tak ta se musí nějak v břišní dutině vohřát. Kaloriema, že jo. No a jak ty se spalujou, tak člověk hubne. Todle právě dělaly ty svině bolševický v Gulagu, že dávali vězňum saljonku, takovou vopravdu nasolenou rybu, po kerý by člověk chlastal jako houba. No a že se dala pít jen přišerně studená voda, tak všichni hubli, až vysílením zemřeli.

TÓTHOVÁ: Zní to logicky.

(Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou, Brno 2004, s. 38–39)

Vydání

Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou. Modrým andělům, Repertoárová příloha Amatérské scény 2002, č. 5, s. II–XXII.

Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou. Modrým andělům, Větrné mlýny, Brno 2002.

Adaptace

2006 *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*, film, režie Pavel Göbl a Roman Švejda, scénář René Levínský, Pavel Göbl, Roman Švejda, prem. 5. 1. 2006.

Překlady

Anglicky (2004): *I'm Still Alive with a Coatrack, a Cap, and a Signal Disc*, přel. Alex Zucker.

Uvedení

Premiéra 17. 1. 2001 – Divadlo na tahu a Nejhodnější medvědci, Praha, režie Andrej Krob.

Další uvedení:

12. 4. 2003 – Divadlo v Dlouhé (scéna: Švandovo divadlo), režie Hana Burešová.

28. 4. 2003 – Městské divadlo Zlín, režie Petr Štindl.

22. 11. 2003 – Městské divadlo Karlovy Vary, režie Andrej Krob.

Reflexe

Vrcholem byla však pro mne inscenace hry René Levínského *Ještě žiju s plácačkou, věšákem a čepicí*. Tvrdím dokonce, že je to nejlepší česká hra napsaná po listopadu 89 a řadím ji do zlatého fondu české dramatiky. [...]

Čím vás ta hra tak zaujala?

Mám rád texty, které mají svůj pevný základ v těch až každodenních situacích, a přitom ukazují až k metafyzickým rozměrům, a současně když z té každodennosti vyrůstají symboly a ty hry jsou schopny si s nimi hrát. To najdeme jak v Shakespearovi a v jiné rovině u Čechova, nachází se to v absurdním dramatu. A tato hra je kvalitativně další posun, kdy tam nacházíme to absurdně dramatické nádražácké ptydepe, ale je to zároveň velice reálné. Někdo říkal, že mu to připomíná Hrabala, ale já si myslím, že je to někde dál. A postupně se to dostává až k vančurovským pasážím – kvalitativně je to naprosto srovnatelné – a na konci vidíme metafyzické obrazy. Jsou od všeho oproštěné, a přitom je to celé pořád zakotvené v běžné realitě. Je to nádherný příklad bohatého mnohvrstevnatého textu, který odkrývá celý vesmír od těch nejdrušnějších složek až po – řečeno vznešeně – transcendenci. Co víc si můžete od divadelního textu přát?

Jakub Korčák: „Amatérské divadlo je pro mne terapie“ (rozhovor vedl Vladimír Hulec),
Zpravodaj Jiráskova Hronova 2001, č. 8, s. 2.

Nejde však jen o železničářské prostředí a jeho jazyk. Text buduje všechny promluvy, všechny rozhovory jako odraz, reflexi nejvšednějšího dne s otřelými, bezvýznamnými „konverzačními“

tématy, obraty, frázemi, floskulemi. A tak promyšleně, důmyslně, cílevědomě, ale také nenásilně, lehce, svižně, s jakousi nonšalantní elegancí vzniká „živočichopis malého českého člověka“ těchto dnů. [...] princip, jímž text uniká z nebezpečí přízemního, živočichopisného popisu, je zřejmý: všední věci jsou viděny ironicky jako komické, směšné, humorné, ale zároveň se tvoří další význam: cosi, co v tom každodenním, obyčejném koloběhu objevuje vzrušení, jež rýsuje neznámé pevniny tajemných složitostí a nezodpověditelných otázek. [...] Skoro závidím Samuelu Königgrätzovi schopnost najít v té nádražácké všednosti tolik krásy a v nejprozaičtějším životním stylu malého českého člověka tolik hřejivé poezie. Poezie, jež stoupá až do rovin metafyzických, jak o tom rovněž v třetím dějství svědčí diskuse o šplouchání krokodýla, která ovšem na druhé straně nepostrádá takovou míru absurdity, jež tu metafyzickou poezii mění v absurditu, ukazující jinou, odvrácenou – možná až hloupou, možná až ošklivou – ale už rozhodně ne krásnou tvář. [...] Málokterá česká „cool“ hra mně řekla tolik o té kruté tváři současné každodennosti, jako tahle věnovaná modrým andělům. Je to text, jenž podle mého názoru patří k nejlepším, které vznikly v české literatuře pro divadlo na přelomu dvou tisíciletí.

Jan Císař: „Dramaturgický pendant ke hře Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou“, *Amatérská scéna* 2002, č. 5 (příl., s. 1).

Levínský [...] napsal hrabalovsky pábitelský text s menzelovsky laskavým pohledem na malichernosti života. To vše po sartreovsku okořenil existenciálním peklem lidského údělu a zasadil do konkrétního prostředí jedné malé železniční stanice. Jde vlastně o statickou konverzačku, ve které ubíhá děj velmi pomalu. Vše podstatné se odehrává v rovině používaného jazyka, přesně okoukaného z železničářské hantýrky, veškeré dění se odráží od banality všedních situací.

Vladimír Hulec: „Česká komedie teď žije s nádražáky“, *Mladá fronta Dnes* 2. 5. 2003, s. C8

Slovo autora

Vy jste hru psal vyloženě pro konkrétní soubor nebo...?

My máme takové divadlo, jmenujeme se Nejhodnější medvědci a hrajeme od roku 1988. V souboru jsou dva nebo tři lidi, kteří píšou hry pro tohle divadlo a to je pak hraje, takže to prostě tak nějak funguje. Tohle je asi desátá hra toho divadla.

To téma vám bylo nějak blízké v té době nebo jste zvolil prostředí nádraží?

Chtěl jsem napsat hru. Protože jde o divadlo, tak je dobrý, aby to bylo na jednom místě, protože většinou divadlo nemá peníze, zvlášť to amatérský. Musí se vymyslet něco, co by mohlo nějak z principu fungovat dějově na pár kulisách, aby to byla jednota místa, času a děje, mohli si tam povídat.

„Rozhovor“, propagační materiál České televize k filmové adaptaci hry,
online: http://www.ceskatelevize.cz/specialy/jesteziju/tvurci_levinsky
[přístup 20. 11. 2013]

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Císař, *Amatérská scéna* 2002, č. 5; V. Hulec, *Mladá fronta Dnes* 2. 5. 2003; J. Kerbr, *Divadelní noviny* 13. 5. 2003; R. Erml, *Reflex* 2003, č. 17.

Zdeněk Hořínek

PETR ZELENKA: PŘÍBĚHY OBYČEJNÉHO ŠÍLENSTVÍ

(2001)



Když filmový scenárista a režisér Petr Zelenka (* 1967) vstoupil v roce 2001 jako dramatik a režisér na pole divadla, byla jeho hra *Příběhy obyčejného šílenství* přijata jako osobitá výpověď, která přináší novou tematiku i nezvyklý tvar. Nešlo však přehlédnout, že hra svou poetikou organicky navazovala na autorovu předchozí tvorbu filmovou.

Kontinuitu Zelenkovy filmové tvorby ve druhé polovině devadesátých let utvářela problematika opuštěnosti: zobrazoval jedince, kteří touží po lásce a kontaktu s druhými, ale zároveň zápasí s neschopností normálně žít. Tuto tematiku zpracoval ve scénáři k vlastnímu povídkovému snímku *Knoflíkáři* (1997), k filmu Davida Ondříčka *Samotáři* (2000, spoluautorkou scénáře byla Olga Dabrowská), ve scénáři k vlastní komedii *Powers / Magische Kräfte*, kterou natočil pro německou televizi WDR (2000), i ve filmových mystifikacích *Mňága – Happy End* (1996) a *Rok ďábla* (2002). Diváci přitom oceňovali bizarnost situací, které v jeho filmech umocňují obraz každodennosti, ale i autorovo porozumění pro rozmanité deviace.

Stejně syžetové prvky autor prosadil i ve hře *Příběhy obyčejného šílenství*. Navíc do ní vnesl také scenáristickou praxi rychlých střihů a náhlých časoprostorových změn a dal vyniknout osobité podobě epické kompozice, složené z několika dramatických linií, které se navzájem protínají, takže napětí se nestupňuje, ale vzniká významovou korespondencí mezi nimi. Filmový jazyk se promítl i do principu paralelní existence výstupů a do techniky vkládání jednoho výstupu do druhého. Hra sestává ze čtyřiačtyřiceti scén, které následují bez označení a předělů. Jejich rychlé střídání a prolínání vytváří jakousi tekutou formu děje, již autor překračuje tradiční, pětistupňovou strukturu a příznačnou kondenzaci „dramatického“ textu. S epickými postupy v dramatu se tu také pojí antiiluzivní, jakoby dokumentární podání děje, který je předkládán jako zdánlivě nezaujaté pozorování, na něž si má konzument vytvořit vlastní názor. Spojovacím momentem jednotlivých linií, jakýmsi pozorovatelem svých soupeřníků se stává hlavní hrdina Petr, který je k tomu předurčen „svýma dobrýma očima“. Děj je zasazen do aktuální české přítomnosti (většinou jde o domácnosti jednotlivých postav).

Ráz Zelenkovy „dramatické“ prvotiny předurčuje již titul, přejatý z knihy Charlese Bukowského *Erekce, Ejakulace, Exhibice a další příběhy obyčejného šílenství* (1972),

který je významově paradoxní – šílenství, jež bývá považováno za něco nenormálního, je zde nahlíženo jako běžná a přijatelná součást života. (Obraz šílenství v souřadnicích obyčejného života ostatně patří k zásadním tématům dnešní divadelní poetiky; objevuje se například u britské dramatičky Sarah Kaneové či v díle německé autorky Dey Loherové, v českém prostředí především v hrách Davida Drábka či Petra Kolečka.) Zelenka zde totiž předestřel převrácené chápání normality a abnormality, respektive skutečnosti a fantasknosti, což se mu stalo prostředkem ke hledání autenticity a smyslu života v současném světě. Hra je stylizována jako tragikomedie a je postavena na bizarních a magických situacích (v nichž můžeme spatřovat ohlas díla Woodyho Allena). Tím, že každé z postav přidělil nějakou neškodnou úchylku, případně ji nechal zakusit nějaký kouzelný zážitek, pojal vyšinutost a zázračnost jako normální. Všechny postavy vykazují nějakou míru podivinství, jež je však ukázáno s tolerancí a komickou nadsázkou, která nevzbuzuje pohoršení. (Příkladem je bezskrupulózní oznámení hrdinova šéfa, že je na „malý kluky“.) Úchylka je totiž pro Zelenku kvalitou, která jedince individualizuje a zlidštuje. Šílenství v jeho pojetí jako by indikovalo obecnější ne-řád věcí.

Ústředním motivem hry je nemožnost naplněného osobního života a partnerského vztahu, která postihuje střední generace: rozdíl je pouze v tom, že generace třicátníků (Petr, jeho přítelkyně Jana a kamarád Moucha) naráží na neschopnost poznat sama sebe a najít si vhodného partnera, zatímco generace rodičů (Petrův otec a matka) sice partnerství mají, ale nefunkční, rozkládající se – i když se lze domnívat, že na soužití má vliv také minulost rodičů a změna společenského klimatu (otec, za socialismu čteč komentářů k filmovým týdeníkům, trpí frustracemi; matku zase dostihl jakýsi syndrom soudružské pomoci, který se projevuje „závislostí“ na dárcovství krve pro válkou stíženou zemi).

Hlavní vyprávěcí linii tvoří hrdinova snaha získat zpět bývalou přítelkyni, která nyní žije s jiným „normálně“. Petr a Jana k sobě sice patří, ale ve hře reprezentují dva osamocené ztracence, kteří spolu nedokážou žít, protože ani jeden neumí přijmout „šílenství“ toho druhého. Petrův osud tak ve výsledku naplňuje motto ke hře, přejaté z Bukowského: „*Většina lidí je v agónii a jsou na tom tak mizerně, že radši riskují další agónii, než aby se pokoušeli čelit svojí stávající životní situaci.*“ (106) Narůstající deprese Petra postupně přivádějí až k názoru, že ono šílené spočívá v něm samém, a souběžně jako by na něj také přecházel matčin strach o osud světa – závěrem tedy jako by místo neškodného šílenství nastupovalo šílenství skutečné. Hru totiž ukončuje Petrův symbolický čin, který doslovně naplňuje autorův dodatek k citovanému mottu („*Existuje jediný způsob, jak se z toho dostat. Nechat se odeslat poštou jako balík*“, 106). Petr se však místo k Janě – zřejmě v pomatení mysli – nechá v balíku odeslat do válkou zmítané Čechy.

Významnou součástí Petrovy „vyšinuté“ existence je nelehká komunikace s rodiči, zejména s hyperaktivní matkou, která svým blízkým diktuje, jak žít, ale sama

nedokáže nahlédnout, že je „závislá“ na dárcovství krve. Ale zatímco matčin příběh je sestupný – její suverenita postupně klesá a ona končí v psychiatrické léčebně, otcův příběh je vzestupný – na počátku je to vyhaslý muž, jehož jedinou radostí je pozorovat bubliny unikající z pивní lahve, díky mladé sochařce Sylvii však objeví životodárnost svého traumatu (stydí se za propagandistické obsahy, které kdysi namlouval) a minulost se mu stane pomocníkem při včleňování do nové společnosti.

Potíže s navazováním vztahů mají i Petrův kamarád Moucha (ten ve strachu z milostného neúspěchu odmítá opouštět byt a sexuální potřeby řeší sebeukájením za použití vysavače či umyvadlové výlevky, až nakonec získá partnerku zázrakem – pod silou jeho citu ožije umělohmotná figurína) a bývalá dívka Jana, která vztahy s muži navazuje prostřednictvím záměrných telefonátů do nedaleké budky.

Z jiné perspektivy o problematice autenticity života vypovídá sousední pár Alice a Jiří, kteří si Petra najímají coby pozorovatele při sexu. Tento fakt jako by ilustroval mediální poučku, že důležitější je být viděn než něco prožívat. Jiří, hudební skladatel a bývalý disident, který se soudí s hotely o svou hudbu pouštěnou ve výtazích, je také nositelem stálého vzdoru vůči establishmentu a komerci a reprezentantem autentického jednání i za cenu zdánlivě zbytečných gest (když prohraje spor, postříká soudní síň močí ze sifonové láhve, což způsobí rozchod s přítelkyní a poté jej vyprovokuje k zapálení hotelu Hilton).

Neschopnost komunikace a neumělost žití jsou v Zelenkově hře výrazem hledání generační i společenské identity. Třicátníci jsou zde totiž vykresleni na pozadí generace, která sice komunistický režim nevívala (otec dokonce Petra v dětství učil pomyslně střílet na všelijaké pohlaváry), ale byla jeho součástí a je jím poznamenána. Dramatik ovšem není nadšen ani svými vrstevníky: vnímá je jako osamělé jedince, kterým chybí víra ve smysl života a kteří proto nejsou schopni žádného podstatného postoje či činu.

Zelenkovo drama pojmenovává prožitek světa bez řádu či boha. Světa, v němž mediální obrazy zastíňují realitu a individuální šílenství je výrazem nemožnosti najít společnou cestu. Postavy sice touží po věcech velmi pozemských, ve skutečnosti však hledají hodnotu, která by je překračovala. Motiv chybějícího řádu tu je přítom často vyjadřován ujasňujícímihovory o lásce a sexu.

Specifičnost „dramatické“ verze *Příběhů obyčejného šílenství* vynikne v porovnání se stejnojmenným snímkem, který Zelenka natočil v roce 2005. Při převodu hry do filmové podoby totiž autor mnohé motivy a děje přepracoval tak, aby odpovídaly očekávání filmového diváka. Z dramatu sice přejal většinu dialogů i situací, ale jednání postav pevněji zakotvil v realitě (kupříkladu Petra nechal pracovat na letišti, což je prostředí, v němž má závěr věrohodnější motivaci). Oslabil nadsázku a zredukoval vše, co by se mohlo jevit jako bizarní a samoúčelně komické (zredukoval například Mouchův příběh včetně zázraku s oživlou figurínou).

Současně došlo i k zásadnímu přehodnocení příběhu. Zatímco hra prezentovala dvojici lidí, kteří k sobě nedokážou najít cestu, film vypráví o milencích, kteří směřují k rozhodnutí to spolu znovu zkusit. Této interpretaci byl přizpůsoben i závěr, byť happyendu tu nakonec zabrání Petřův nápad nechat se k Janě doručit v balíku. Netuší ovšem, že osud zásilky zamění, a tak v poslední scéně omylem najíždí do nákladového prostoru letadla, v němž za letu nemůže přežít. To, co bylo v dramatu výsledkem volního rozhodnutí, se ve filmu změnilo v nešťastnou náhodu, která překazí štěstí ústřední dvojice.

Petra Zelenku jeho „dramatický“ debut přivedl k tomu, že ocenil specifické výrazové možnosti divadla a začal se mu více věnovat. *Příběhy obyčejného šílenství* však iniciovaly i vznik výrazné dramaturgické a režijní linie v Dejvickém divadle, na jehož jevišti byly poprvé hrány. Z původní dramatiky k ní lze počítat drama *Sirup* (prem. 2002), v němž jeho autor a režisér Miroslav Krobot (v *Příbězích obyčejného šílenství* představitel otce) rozpracoval motiv sexuálně vyšinitých postav, nebo hru *KFT/SENDVIČE REALITY®* (prem. 2004), jejíž autor K. F. Tománek (dramaturg Dejvického divadla) se k problematice abnormality vyjádřil prostřednictvím tématu ze života amerických beatníků. Vedle toho se Zelenkovo tázání po řádu či bohu stalo již také předmětem parodie – autoři mladší generace Petr Kolečko a Tomáš Svoboda téma hledání řádu karikovali ve hře *Příběhy obyčejného hovadství* (prem. 2011).

Příběhy obyčejného šílenství se Zelenka stal jedním z nejznámějších českých dramatiků mladší generace. Stály také na počátku jeho režijní i autorské spolupráce s polskými (pro krakovský Narodowy Stary Teatr napsal hru *Očištění*, prem. 2007) a dalšími evropskými divadly.

Ukázka

JIŘÍ: Spousta lidí tady chce bejt šílená, protože šílenství znamená absolutní svobodu. Mohli by se začít chovat upřímně. Ale mají smůlu, protože tenhle stav nepřichází. Což je v podstatě i můj případ.

Chtěl bych se zcvoknout a nemuset nést odpovědnost za to, co se chystám udělat. Ale asi to nevyjde. Skutečný šílenství je stejně vzácný jako genialita nebo absolutní sluch. Udělám šilenej čin, ale udělám ho při plným vědomí.

(141)

MOUCHA: Bylo to zjevení. Zjevil se mi Bůh.

PETR: Jak vypadal?

MOUCHA: Jako takový veliký modrý křeslo. Řekl mi Jene... neřekl mi Moucho nebo Muško, ale Jene... vztah mezi mužem a ženou je něco posvátného. Stvořil jsem tě jako malýho člověka, kterej má dvě ruce, dvě nohy, jednu hlavu a spoustu problémů, ale obdařil jsem tě touhou hledat něco vyššího. Něco, co tě bude přesahovat. Buď otevřenej.

PETR: A cos mu na to řekl ty?

MOUCHA: Řekl jsem dobře, budu otevřenej.

PETR: A co na to Bůh?

MOUCHA: Bůh řekl: Posílám k tobě svýho anděla.

PETR: Už zase?

MOUCHA: Toho nejlepšího. Všichni mí předchozí andělé nebyli skutečný andělé. Ale teď posílám anděla, kterej je skutečnej.

PETR: Chceš říct, že sis zase našel nějakou ženskou?

MOUCHA: Není to tak úplně ženská.

PETR: Počkej, je to ženská, nebo není? Je to chlap?

MOUCHA: Je to... ta...

PETR: Kdo?

MOUCHA: Je to trošku... figurína...

PETR: Cože to je?

MOUCHA: Figurína.

PETR: Ty žiješ s figurínou? Kde ji máš?

MOUCHA: Tady v pokoji... Evo, pojd'.

PETR: Jak Evo pojd'?

MOUCHA: To já vím, že nepřijde. To jsem jenom tak řek. Vidiš, že ji nesu. Evo, pojd', Petr přišel.

(Přinese zahalenou figurínu.)

PETR: Kdes k ní přišel? Tys ji ukrad?

MOUCHA: Já jsem si ji koupil. Můžu ti ukázat účet.

PETR: To mi teda ukaž. *(odkryje plachtu na figuríně, zhrozí se)* Moucho, ty jsi na tom hůř, než jsi byl před tím.

MOUCHA: Neříkej mi Moucho!

PETR: Ty jsi úplně magor. Vždyť to je umělý. Je to z umělý hmoty. Mluví to? Chodí to? Vidiš. A tys jí řekl „pojd'“!

MOUCHA: Já vím, že není živá. Trénuju si na Evě komunikaci s ženou.

PETR: To už si snad radši trénuj na mně.

MOUCHA: Nechtěl jsem riskovat další nepodařenej vztah. Už jsem si s těma všema ženskejma připadal směšně.

PETR: Teď si tak nepřipadáš?

MOUCHA: Potřebuju znova získat svoji důstojnost. Eva mi v tom pomáhá.

PETR: Nechceš radši žít s ženskou?

MOUCHA: Ženský jsou na mě moc nebezpečný.

(131–132)

Vydání

Příběhy obyčejného šílenství, Svět a divadlo, 2002, č. 1, s. 105–145.

Příběhy obyčejného šílenství, filmový scénář (třetí verze), Větrné mlýny, Brno 2005.

Překlady

Rusky (2001): *Istorija obyknovenogo sumasšedstvija*, přel. Aleksandr Bykov; (2003): *Slučaji zaurjadnovo sumašestvija*, přel. Oľga Lukova.

Anglicky (2002): *Tales of Common Insanity*, přel. Robert Russell.

Slovensky (2002): *Príbehy obyčajného šialenstva*, přel. Jana Beňová; (2013): *Príbehy obyčajného šialenstva*, přel. Michal Spišák.

Maďarsky (2003): *Hétköznapi örületek*, přel. Kornél Hamvai; (2011): přel. Bori Csoma.

Bulharsky (2004): *Istorii za obiknovenata ludost*, přel. Margarita Kjurkčievová.

Francouzsky (2004): *Les petites histoires de la folie quotidienne*, přel. Jaromír Janeček, Jean-François Loez; (2005) *Histoires de la folie ordinaire* přel. Katia Hala.

Německy (2004): *Schrottengel: Geschichten vom alltäglichen Wahnsinn*, přel. Eva Profousová ve spolupráci s Wernerem Buhsem.

Polsky (2006): *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*, přel. Krystyna Krauzeová.

Slovinsky (2006): *Zgodbe vsakdanje norosti*, přel. Nives Vidrihová ve spolupráci s Barbarou Hieng Samoborovou a Barbarou Rogeljovou.

Rumunsky: (2006) *Povestea unei nebunii obișnuite*, přel. Lidia Nasincova; (2007): *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele*, přel. Gabriela Davidová.

Španělsky (2009): *Historias de locura ordinaria*, přel. Ivory Rodriguez.

Chorvatsky (2009): *Príče o običnome bezumlju*, přel. Renata Kucharová; (2009): *Slučajevi običnog ludila*, přel. Nikola Hodalj.

Nizozemsky (2010): *Gevalen van alledaagse waanzin*, přel. Jibbe Willems; (2011): *Histories van alledaagse waanzin*, přel. Hildegard De Vuystová.

Lotyšsky (2012): *Woof!*, přel. Aina Vecsili.

Uvedení

Premiéra 16. 11. 2001 – Dejvické divadlo, Praha, režie Petr Zelenka

Další uvedení:

1. 11. 2002 – Jihočeské divadlo České Budějovice, režie Jaromír Janeček.

8. 2. 2003 – Divadlo J. K. Tyla – Komorní divadlo, Plzeň, režie Petr Svojtka.

18. 10. 2003 – Východočeské divadlo Pardubice, režie Jiří Seydler.

22. 11. 2003 – Komorní scéna Aréna v Ostravě, režie Václav Klemens.

24. 4. 2010 – Západočeské divadlo Cheb, režie Petr Štindl.

8. 9. 2012 – Městské divadlo Zlín, režie Hana Mikolášková.

Zahraniční uvedení

13. 12. 2002 – Divadlo Andreja Bagara Nitra, Slovensko, režie Svetozár Sprušanský.

2. 3. 2003 – Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, Polsko, režie Małgorzata Bogajewska.

29. 11. 2003 – Csiky Gergely Színhás, Kaposvár, Maďarsko, režie Attila Réthly.

20. 1. 2005 – Staatsschauspiel Dresden, Německo, režie Walter Meierjohann.

9. 3. 2005 – Department of Theatre and Dance, UC San Diego, La Jolla, Spojené státy, režie John Rouse.
28. 4. 2005 – Theatre Around the Corner, Vancouver, Kanada, režie Tereza Růžičková (česky).
31. 3. 2007 – Stadttheater Bern, Švýcarsko, režie Stefan Huber.
19. 4. 2007 – Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana, Slovinsko, režie Barbara Hieng Samoborová.
4. 10. 2007 – MC93 Bobigny, Paris, Francie, režie Katia Hala.
13. 11. 2007 – Teatrul Tineretului Pietra Neamț, Rumunsko, režie Radu Afrim.
28. 9. 2008 – Teatrul National Mihai Eminescu, Chișinău, Moldávie, režie Alexandru Cozub.
7. 5. 2009 – Gavella Theatre, Zagreb, Chorvatsko, režie Dora Ruždjak Podolská.
5. 9. 2009 – Dramatičen teatr Stojana Bachvarova, Varna, Bulharsko, režie Gergana Dimitrova.
16. 4. 2010 – Theater Pact, Aalst, Belgie, režie Hildegard De Vuystová.
20. 10. 2010 – Toneelgroep Maastricht, Nizozemsko, režie Domien Van Der Meiren.
8. 10. 2011 – Westbahntheater Innsbruck, Rakousko, režie Alexander Kratzer.
7. 12. 2012 – Dailes teātris, Riga, Lotyšsko, režie Michael Gruzdovs.

Adaptace

2005 *Příběhy obyčejného šílenství*, film, scénář a režie Petr Zelenka, prem. 24. 2. 2005.

Ceny

Cena Afréda Radoka, Hra roku, 2001.

Cena *Divadelních novin* za autorskou inscenaci v sezóně 2001/2002, 2002.

Reflexe

Svět smíchaný Zelenkou je skutečně bizarní a plný podivných existencí a koexistencí. Je podáván s naturelem, který si rozumí s dobou, jejím smyslem pro humor. Je podobně neškodný a neútočný, ale vůbec ne hloupý. Co mu chybí do hloubky, vyrovnává pestrostí a otevřeností, pravda často křečovitou. Ale co vlastně v Čechách od zábavy víc chtějí?

Jiří Peňás: „Život mezi cvoky“, *Týden* 2001, č. 48, s. 81.

Předností Zelenkova textu je úspornost až aforisticky formulovaných replik, v nichž se více napoví, než polopatisticky naservíruje, přičemž divákově inteligenci je ponechána rozkoš rozbít si umně skrytý bonbónek pointy.

Radmila Hrdinová: „Zelenkovi sympaticky šílení hrdinové poprvé v divadle“, *Právo* 4. 12. 2001, s. 12.

V Zelenkově textu tak lze najít dvojí řešení, jak se samoty zbavit – Mouchovo optimistické – uvěřit ve vlastní úchylku, čímž se z deviace stane normální a harmonická skutečnost, a Petrovo pesimistické – nechat se poštou odeslat jako balík. Samota v této hře často zapří-

čiňuje zvláštní sexuální chování postav, které nechce v nejmenším šokovat, naopak vyznívá groteskně humorně [...].

Tereza Siegllová: „Nechat se koupit, nebo odeslat poštou jako balík?“, *Svět a divadlo* 2002, č. 3, s. 71.

Nejúspěšnější divadelní hrou 21. století je v Česku *Příběh obyčejného šílenství* Petra Zelenky, v němž muž souloží s umyvadlem. [...] V této komedii jde právě o rozdychtěnou touhu po Bohu. Po něčí blízkosti, po druhém člověku, po lásce nebo ještě něčem víc.

Mariusz Szczygieł: „A jak se vám žije bez Boha?“, *Listy* 2007, č. 2, s. 42.

Slovo autora

Myslím, že je na nás, na lidech, kteří píšou fikci, aby byli zajímavější a pravdivější než denní zprávy. Umělci si vždycky stěžovali, že nikdo nechodí do divadla, do kina, protože se ve světě stalo něco převratného, zdražili benzín nebo podobně. Já si ale myslím, že hra má být zajímavější a pravdivější než zdražení benzínu. Že je vždycky naší chybou, když naše fikce nezvítězí nad realitou.

„Haj, hou!“ (rozhovor vedli Karel Král a Jakub Škorpil), *Svět a divadlo* 2002, č. 1, s. 102–103.

Nejde o to, že by to (diváci) nepochopili. Oni se prostě začnou smát a nevědí, kdy přestat. To je lavina smíchu – člověk se rozchechtá a pak už se směje úplně všemu. Často je to samozřejmě neschopností herců dát jim najevo, že se tady smát nemají. [...] Přijdou a smějí se od začátku do konce. Já jsem se jich ptal: „Uvědomujete si, že hlavní hrdina na konci spáchá sebevraždu?“ A oni říkali: „Ne, to tak není. On se nechá zavřít do nějaký krabice.“

„V pravý čas zmáčknout spoušť“, *Kult*, březen 2005, s. 5.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Janoušek, in: *Pora eto izmenit'!*, Peterburg–Praha 2003, s. 7–18; M. Głowacka, *Teatr* (Warszawa) 2005, č. 4–6, s. 27–29; B. Hoffmann – J. Hoffmannová, in: *Přednášky z 48. běhu Letní školy slovanských studií*, 2005, s. 85–114; L. Jungmannová, in: *Opowiesci o zwyczajnym szalenstwie*, Wrocław 2006, s. 5–15.

RECENZE: J. Peňás, *Týden* 2001, č. 48; Z. Hořínek, *Lidové noviny* 30. 11. 2001; R. Hrdinová, *Právo* 4. 12. 2001; R. Erml, *Mladá fronta Dnes* 18. 12. 2001; T. Siegllová, *Svět a divadlo* 2002, č. 3.

Lenka Jungmannová

DAVID DRÁBEK: AKVABELY

(2003)



Tématem her Davida Drábka (* 1970) je kritika globalizace, zejména komerční kultury a masmédií (na ní postavil především své šklebivé grotesky – kabarety *Kostlivec v silonkách*, 1999, a *Kostlivec: Vzkříšení*, 2003). *Akvabely* však patří do té skupiny jeho dramát, která na pozadí společenské kritiky prezentují intimní tematiku (dále sem patří hry: *Kuřáci opia*, *Embryo* čili *Automobily východních Čech*, obě 2000; *Vykřičené domy*, 2006; *Náměstí Bratří Mašínů*, 2007).

Akvabely zachycují příběhy tří bývalých spolužáků, jimž se vlivem komercionalizované a medializované skutečnosti hroutí soukromý život. Drama s podtitulem *Hra z roku 2003*

je žánrově koncipováno jako tragikomedie s groteskními rysy: střídají se v něm vážné a humorné scény, které jsou navíc někdy dováděny ad absurdum. Podobně jako ostatní Drábekova díla i tato hra vykazuje moralistní tendence.

Drábek s oblibou uvozuje své hry citáty, které reprezentují autorovy názory na zobrazovanou problematiku. *Akvabely* předznamenávají dva: první citát, popisující proces postupného zanikání soukromí, pochází z webových stránek novozélandského teoretika nových médií Seana Cubitta, druhý, který mu má výzvou ohledně návratu k přírodě vytvářet jakýsi pandán, je z Miltonova eposu *Ztracený ráj* (1667).

Hra má poměrně složitou, epizodickou strukturu. Skládá se z patnácti relativně samostatných scén, které lze rozdělit do dvou skupin: v první dějové rovině sledujeme prostřednictvím individuálních linií odděleně osudy tří hrdinů, zatímco výstupy z druhé roviny, které děj tmelí dohromady, sestávají ze setkání mužů na trénincích synchronizovaného plavání.

Hru rámuje a sjednocuje postava Filipa a jeho vyprávění o babičce, jež se v úvodní scéně, prologu či předejře předznamenávající děj rozhodne odejít z domova („*HLAS FILIPA: Moje babička se jednoho dne rozhodla, že začne nový život. Vzala si šustákovku, pohorky, pár knih, bambusový šnorchl, batoh, a odešla. Nikdy jsme ji už neviděli. Nosím v peněžence její fotku z dívčího lycea. Řekla mi k ní: ‚Jsem ta druhá zleva. Miluju vodu‘*“, 7). Na závěr poslední scény se pak ve filmové projekci vrací osiřelý babiččin pokoj jako jakási letmá dohra – epilog. Filip, který zpočátku hry a ke konci její první půle vystupuje jako průvodce svým příběhem, je babičkou inspirován a posléze volí také „odchod“: „*HLAS FILIPA: Kolem nosu a řas se mi ježí stovky*

bublinek. Můžou se vůbec bublinky ježit? Cink... pink... několik se jich utrhne a stoupá k hladině... Připozdívá se. Už mám naspěch... Jiné světy mi klepou na dveře a povykují: Kde ses to zapomněl, jak dlouho na tebe máme čekat... poplav. Snad se nikdo z vás na souši nebude zlobit. Snad mě nebudete postrádat bolavě. Nic mi prosím nevyčítejte, já už se jen prostě nemůžu dlouho zdržet...“ (20) Netradiční rozdělení hrdinovy role mezi postavu a vypravěče napovídá, že Filip, ačkoli se o něm dozvíme nejméně informací, je vlastně protagonistou hry, nejen vážností svého osudu, nýbrž i tím, že děj – někdy přímo, někdy nepřímo – vlastně vypráví. V druhé polovině hry se však objevuje ještě další vypravěč, který oznamuje proměnu dramatického prostoru: „ZEBAVÝ HLAS: Jsme zpátky v Kajetánově bytě. Tedy v tom, co z něj zbylo. Nábytek je potažený černým sukmem a v návštěvách mezi ním číhají na nepozorné poutníky záludné slizové jámy. Ve vzduchu to škrčí a praská. Z kornoutu štiplavého mastného kouře vylézá Královna temných spádů. Dříve Edita. Žlázy na obličejích se jí nadouvají jako měchýřky v podpaží žab a její pichlavé prsty se protahují a protahují až na obličej diváků...“ (24)

Tři individuální narativní linie patří třem hrdinům – moderátoru Kajetánovi, učitel Pavlovi a milovníku vody Filipovi – nesou trojici konfliktů: excentrický Kajetán (postava má určité autobiografické rysy) se navzdory svému komerčnímu povolání nechce smířit s povrchností bytí, které se upíná jen k prázdné zábavě a mediální slávě, ubližený Pavel se „zakopal“ v pozici konzervativního intelektuála z osmdesátých let a ostře odmítá všechny projevy konzumerismu. Osamělý Filip se od zkaženosti světa hodlá osvobodit splnutím s vodou.

Hrdinové prožívají krizi středního věku. Kajetánovo znechucení z vyčpělého soužití s dívkou, která se chce stát celebritou, a proto vše podřizuje mediálnímu obrazu, a napětí z rozpadu intimního vztahu s učitelem angličtiny vyhrězne tím, že slovně zaútočí na jednu ze soutěžících pěvecké reality show, již uvádí. Pavel zase tak úzkostlivě chrání rodinu před nástrahami spotřebního života, až se od něj žena se synem odstěhuje. A Filip se tak dlouho uchyluje do sebe, až jej voda pohltní a on se promění ve vydru (což lze chápat i jako symbol sebevraždy utonutím).

Drábek děj rozdělil do dvou narativních rovin a několika personálních linií, ale současně zachoval prostředky tradiční dramatické kompozice, totiž postupně budovanou hyperbolu dění, kterou využil při stavbě individuálních linií (z toho důvodu také postavy nejsou nijak odpsychologizované). Ke konstrukčním specifikům náleží i fakt, že autor tu uplatnil archaický dialogický prostředek, takzvanou řeč stranou, při níž postava nakrátko vystoupí z hovoru s jinou postavou a mluví k publiku: „*EDITA: Já... Ty se zlobíš? / KAJETÁN: (stranou k divákům):* *Není tak blbá, jak to vypadá. Mám na ni takovej vztek, že její obraz trochu manipuluju.*“ (10) Řeč stranou obvykle komentuje nebo uvádí jednání mluvčího na pravou míru a vytváří tak samostatnou výpovědní rovinu, v níž mluvčí odhaluje své názory či záměry. V tomto případě však slouží i jako prostředek osobité komiky: „*KAJETÁN: (k divákům):* *Beru to zpátky. Je blbá jak troky.*“ (11)

Děj se odehrává v několika prostorách – v plaveckém bazénu a ve vodní nádrži, v Kajetánově bytě, v domácnosti jeho přítele, v Pavlově bytě, v televizním studiu, během jízdy taxíkem, na pláni a na břehu jezera. V topologické kompozici můžeme sledovat postupný přechod od interiérového, intimního prostředí k exteriérovému, který jako by symbolizoval proces osvobození postav od problémů a jejich odklon od civilizace směrem k přírodě (v závěrečných scénách Pavel s Kajetánem symbolicky vypouštějí Filipa-vydru do jezera a sami se uvolňují od každodenních póz a starostí). Plynutí času je ve hře spojeno často s obrazem destrukce místa – Kajetánův byt změní Edita v podezřelé doupě, Pavel svůj byt ze zoufalství zdemoluje a s Filipovým vstupem do vody se nádrž začíná proměňovat v rybník.

Třebaže vymezení dramatického času není ve hře příliš zřetelné, z uvedených údajů lze vysledovat, že se děj odehraje v rozpětí asi dvou dnů. Bez ohledu na to se však všechny tři zápletky obracejí do minulosti, v níž je lokalizován původ problémů, či k době ještě před nimi (Kajetán se ohlíží k začátku vztahu s Editou, Pavel k počátkům nového společenského systému, Filip k době, kdy se cítil dobře). Na obecnější rovině lze konstatovat, že hrdiny trápí uplývající čas – osobní i historický. Své vodní aktivity totiž chápou nejen jako prostředek k zastavení času („*FILIP: Dá se plavat zpátky – proti času? Uměj to zvířata? / KAJETÁN: Moje máti se nedávno takhle u kafe zamyslela a, i když je jinak taková střídmá a seriózní, tak povídá: Co umřel Freddie Mercury, tak už tu není taková zábava*“, 14), nýbrž bytostné spojení s vodou zde symbolizuje i návrat do mateřského lůna, pomyslně i návrat do časů, které předcházely lidskému rodu.

Ke klíčovým rysům Drábkovy poetiky patří intertextualita (demonstovaná příkladně výše citovaným odkazem na skupinu Queen) a intermedialita. I do *Akvabel* tedy dramatik zasadil situace, které mají být na divadle znázorněny jinými médii: v 11. scéně se nacházíme na natáčení televizního pořadu, ve 13. scéně sledujeme film z natáčení mnohem krvavější reality show, kterou Kajetán nově začíná moderovat, totiž z bitvy dvou skupin fotbalových fanoušků. Těmito scénami Drábek kritizuje zhoubně mediální povahu současné kultury a rozpad původní – nezmedializované – lidské identity. Kajetánovo napadení soutěžící demonstuje eticky vyprázdněné fungování médií: jeho neurvalé chování, které se dostalo do vysílání, zde totiž není potrestáno (například hrdinovým propuštěním), ale naopak je za něj odměněn – dostane příležitost uvádět jiný pořad, pouze tentokrát násilnický zaměřený.

Osobitým znakem Drábkova dramatického vyjadřování je slovní ekvilibristika a komika. Dramatik koření své dialogy velmi originálními přírovnáními a vtipnými historkami: „*KAJETÁN: Jeden maník z Karviný byl taky závislák na nikotinu a šel se mrknout za sousedem. A jak tak čučí tomu sousedovi přes plot, tak najednou proti němu vyletí hlava psa, rotvajlera nebo co, a ta čuba ukousne tomu chlápkovvi spodní ret. [...] Nekecám. A ten borec s držkou, jak ovdovělej stydkej pysk, běží domů a první, co řeší, je nikotinovej absták.*“ (9); „*KAJETÁN: Tak si navleč triko s Che Gueva-*

rou, opásej se bombama, skoč v Kauflandu mezi regály s pracím práškem a očisti svět, tyvado!“ (15)

Slovnímu žonglování v takto kreativním dramatickém světě sekunduje vykloubené, značně nekonvenční chování postav, které vyjadřuje něco nečekaného či racionálně vzato nemožného. V *Akvabelách* je příkladem takto nestandardního jednání především telefonní rozhovor Kajetána s duchem žaludku své přítelkyně, která ze vzteku spolkla SIM kartu. Hovor do žaludku začíná jako opilecká legrace, která však záhy zvážní, když se duch projeví jako vševědoucí: „*DUCH: Pánové, hezky si to setkání užijte. Od příště už to bude... jiné. Vaše pohoda je jen zdánlivá. Pod kapotami vašich hlav jezdí elektrické užovky svědomí a dožadují se vyslyšení. Vy je však malátně odháníte pozlacenými ručkami zapomnění...*“ (17) Jakmile jsou tedy hranice reality překročeny směrem k metafyzicku, dostává hrdina strach podobný strachu v antické tragédii.

Akvabely jsou výpovědí o nemožnosti autentického života vinou medializace a komercializace společnosti. Z lokálních specifik se pak v díle objevuje problém vyrovnání se s komunistickou minulostí i s nástrahami rozvitého kapitalismu. Hru lze konečně považovat i za příspěvek k problematice mužské identity v globalizovaném světě. Utíkání se k výhradně ženskému sportu, jakým synchronizované plavání je, jako by redefinovalo dosud jen maskulinně chápaného muže a rozšiřovalo jeho genderové vymezení o čistě ženské jednání a cítění.

Drábek patří k předním současným autorům a jeho hry udávají směr nové dramatické, takže často vykazují souvislosti s díly jiných autorů a autorek mladé a střední generace. V konkrétních námětových (soukromé vztahy ovlivňované mediálností společnosti) a formálních (hra složená z více linií, parafrázování různých médií) ohledech mají *Akvabely* blízko ke hře Petra Zelenky *Očištění* (2007), za následovníka Drábkovy poetiky v další generaci lze považovat Petra Kolečka.

Ukázka

PAVEL: Je to fakt, jsme v křeči. A ty navíc ještě křečkuješ.

KAJETÁN: To bys mě naštvál, Pavle! Já na prachy kašlu. Klidně je rozfrcám po poli, vole!

PAVEL: A půlka lidstva zdechá hlady...

KAJETÁN: Jestli se všichni vejdou k nám do kuchyně, tak jsou vítány... Co tě žere pořád? Co se do mě v jednom kuse navážíš? Vadí ti ta televizní pakárna?

FILIP: Nehádejte se. (*Potopí se*)

PAVEL: Řekli jsme si, že s nima nikdy nebudeme kolaborovat.

KAJETÁN: S kým?

PAVEL: S nicotou.

KAJETÁN: Ty furt žiješ v Nekonečném příběhu, chlape. Probuď se. Komunisti jsou pryč.

PAVEL: Nejsou. Jsou v každém z nás. Jako rakovina.

KAJETÁN: Brzdí tě to. To se přehnal, ta vlna. Mám zahořknout a užírat se? Dyť je to kabaret. Hra. Nikdo nikoho neutlačuje. Přece si neotrávíš život kvůli tomu, že maj Češi špatnej vkus...

PAVEL: Já to takhle nechtěl. Je to vo konzumu. To nemá úroveň.

KAJETÁN: Tak si navleč triko s Che Guevarou, opásej se bombama, skoč v Kauflandu mezi regály s pracím práškem a očisti svět, tyvado!

PAVEL: Mám v sobě hroznej hněv. Zabíjel bych. To je hrůza.

Chvilka ticha.

KAJETÁN: (*sáhne do tašky*) Kvůli tobě jsem dotáhnul menorskej gin. Máš ho přece rád, že jo... pulzuje jalovcem.

PAVEL: Mám protivnou opici...

Vynoří se Filip. Přeleze hráz nádrže a pokračuje po čtyřech k záchodu.

KAJETÁN: Co blbneš?

FILIP: Jdu se vyčůrat.

KAJETÁN: Lezeš se vyčůrat.

PAVEL: Co je s tebou?

FILIP: Chci bejt vydra. (*Zmizí za dveřmi*)

KAJETÁN: Má ji jak z praku, co?

PAVEL: Skoro nic nevyopil.

KAJETÁN: (*zapálí si*) Taky mě prdí, že je teď svět tak plytkej a omyvatelnej... a navíc všude ty kamery, že jo... Ale co naděláme? Časy, kdy se i zemědělský manuály psaly ve verších, ty už jsou dávno pryč.

PAVEL: Filip se mi nelíbí.

Pavel a Kajetán sledují, kterak se Filip navrací, soustředěně a po čtyřech, do bazénu.

Proč jsi tu byl tolik dnů zavřenej?

FILIP: Už nechci marnit čas. (*Po chvíli*) Myslím, že máme právo se rozhodnout. (*Chroupe ořechy*) A já jsem se rozhodnul stáhnout se zpátky do vody.

(*Aby se Čechům ovary zachvěly*, s. 14–16)

Vydání

Akvabely, Svět a divadlo 2004, č. 4, s. 145–164.

Aby se Čechům ovary zachvěly – Hry 2003–2011 (*Akvabely, Žabikuch, Ještěři, Vykřičené domy, Náměstí Bratří Mašínů, Unisex, Koule, Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen, Chmýří, Jedlíci čokolády*), Akropolis, Praha 2011, s. 5–33.

Překlady

Polsky (2006): *Pływanie synchroniczne*, přel. Krystyna Krauzeová.

Německy (2006): *Kunstschwimmer*, přel. Henning Schlegel.

Rumunsky (2006): *Balerinele acvatice (Acuabele)*, přel. Lidia Nasincova.

Anglicky (2009): *Aquabelles (Synchronized Swimming)*, přel. Don Nixon.

Španělsky (2009): *El club de nado sincronizado*, přel. Ivan Gutierrez.

Rusky (2009): *Sinchronistki*, přel. Jelena Kolomijcevová.

Chorvatsky (2009): *Plesači na vodi*, přel. Katica Ivankovićová.

Slovinsky (2009): *Ples na vodi*, přel. Martina Mavrič Lazarová.

Slovensky (2013): *Akvabely*, přel. Ján Štrasser.

Uvedení

Premiéra 30. 4. 2005 – Klicperovo divadlo Hradec Králové, režie Vladimír Morávek.

Další uvedení:

11. 12. 2005 – Studio Marta, DIFA JAMU Brno, režie Marián Amsler.

10. 1. 2006 – Divadlo J. K. Tyla Plzeň, režie Vilém Dubníčka.

Zahraníční uvedení

20. 9. 2008 – Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, Polsko, režie Janusz Łagodziński.

12. 3. 2009 – Mestno gledališče ljubljansko, Slovinsko, režie Barbara Hieng Samoborová.

13. 11. 2009 – Lubuski Teatr w Zielonej Górze, Polsko, režie Braňo Mazúch.

14. 3. 2010 – Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Německo, režie Tilman Gersch.

Adaptace

2007 *Die Kunstschwimmer*, dramtizace, Rundfunk Berlin-Brandenburg, režie Robert Schoen, prem. 26. 1. 2007.

Ceny

Cena Alfréda Radoka, dramatická soutěž, 1. místo, 2003.

Cena Alfréda Radoka, Česká hra roku, 2005.

Reflexe

Není pochyb, že nápaditá ústřední metafora muže-akvabely na Drábkově textu fascinuje zdaleka nejvíc. Drábek tento obraz naplnil určitým životním pocitem a zároveň jej zasadil do té nejtriviálnější odrůdy českého mediálního prostředí – světa televizních soutěží, bulváru a snaživých celebrit. Stylisticky kombinuje nejen obecnou, mírně vulgární češtinu svých antihrdinů s deformovaným, primitivním jazykem televize, ale i nepřehlédnutelnou lyrickou obrazností, kterou trochu provokativně uplatnil zejména ve scénických poznámkách.

Zdeňka Brandejská: „My hoši, co spolu chodíme synchronizovaně plavat“, *Divadelní noviny* 2006, č. 3, s. 5.

Akvabely jsou v porovnání s předcházejícími Drábkovými hrami relativně kompaktnější; vzdor komediálnímu ladění a kuriózní základní situaci (trojice pánů se tajně věnuje cvičení v duchu akvabel) zde hrají prim témata zcela vážná, především krize středního věku, spojená s neúspěchem při hledání „svého“ vztahu ke světu.

Vladimír Mikulka: „Vladimír Morávek pojal Drábkovy Akvabely velkoryse“, *Mladá fronta Dnes* 25. 5. 2005, s. C9.

Tyto obrazy podivuhodně souznějí s Drábkovým těžkým snem o současném do sebe zhrouceném světě, z něhož by bylo nejlépe uniknout k tomu nejjednoduššímu, prvotnímu, zpět k prapodstatě žití – tedy kam jinam než do vody.

Josef Herman: „Akvabely“, *Divadelní noviny* 2005, č. 16, s. 6.

Celá inscenácia si ponechala „drabkovský“ šmrnc, ktorý nemožno jednoznačne zaškatuľkovať. Vyznačuje sa absurdnou trpkou komikou, kabaretom, fantáziou a grotesknosťou. Už len samotný holý námet hry – stretávanie troch kamarátov pri synchronizovanom plávaní, je námetom nezvyčajným, originálnym a odľahčením celej drámy. Za ich stretávaním stojí nielen blízke priateľstvo, ale aj akýsi vnútorný pocit očisty od svojich problémov. Môžeme tak teda zkonštatovať, že sme boli svedkami réžie modernej drámy, bez ukotveného žánrového vymedzenia.

Andrea Majerčíková: „Martinské Akvabely“, *Divá báze* 12. 7. 2013, online: <http://www.divabaze.cz/recenze/877-martinske-akvabely.html> [přístup 28. 11. 2013]

Slovo autora

Je to pro mě velmi křehká, autobiografická výpověď o vztahu k mým nejbližším dvěma kamarádům z Olomouce. Vždycky, když se uvádí, lekám se, aby v ní zůstala ta síla výpovědi o ubohém a nešťastném třicátnickém mužství, které si vlastní nejasnosti řeší krasoplavbou. Myslím, že má pravdu režisér Stanley Kubrick, který tvrdí, že autor potřebuje takových šest uzlových bodů, šest úchvatných obrazů, které propojí provazovými můstky. Musejí to být ale fascinující obrazy, které vás neopouštějí, jako tady představa mužských nohou zvedajících se nad hladinu. Když ty uzlové body máte, zbytek se vyplní a sroste do celistvého kusu.

„Mé hry jsou vtipné, ale ne veselé“ (rozhovor vedla Anna Balíčková), *A2* 2006, č. 16, s. 15.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: A. Dömeová, *Svět a divadlo* 2004, č. 4, s. 135–142; M. Velíšek, *Svět a divadlo* 2004, č. 4, s. 129–135; L. Jungmannová, in: *Dvě dekády demokracie*, Bohemica Olomucensia 2010, č. 4, s. 145–148; L. Jungmannová, in: *Drábek, David: Aby se Čechům ovary zachvěly*, Praha 2011, s. 321–325.

RECENZE: J. Kerbr, *Divadelní noviny* 2005, č. 11; Z. A. Tichý, *Reflex* 2005, č. 19; J. Herman, *Divadelní noviny* 2005, č. 16; J. Paterová, *Lidové noviny* 5. 5. 2005; P. Mareček, *Mladá fronta Dnes* 10. 5. 2005; V. Mikulka, *Mladá fronta Dnes* 25. 5. 2005; K. Král, *Svět a divadlo* 2005, č. 5; J. Trojan, *Právo* 16. 12. 2005; J. P. Kříž, *Právo* 23. 2. 2006; S. Sojitravlla, *Theater der Zeit* 2006, č. 9; Z. Brandejská, *Divadelní noviny* 2006, č. 3; J. Kerbr, *Divadelní noviny* 2006, č. 3; P. Kosová, *Mladá fronta Dnes* 16. 1. 2006, s. 5; M. Malčíková, *Studentský SAD* 2010, č. 5, online: http://www.svetadivadlo.cz/cz/s-sad-5-2010/malcikova_akvabely [přístup 20. 5. 2013]; A. Majerčíková, *Divá báze*, online: <http://www.divabaze.cz/recenze/877-martinske-akvabely.html> [přístup 28. 11. 2013].

Lenka Jungmannová

LENKA LAGRONOVÁ: NIKDY

(2003)



Lenka Lagronová (* 1963) učinila tématem, postavou i adresátem svého díla ženu. Do všech svých her však také vložila křesťanské poselství. *Nikdy* (prem. 2003) patří k jejím autobiograficky laděným hrám, v nichž zobrazuje osamělé hrdinky žijící ve svém vlastním světě zakonzervovaném v minulosti (v hrách jako *Království*, prem. 2006; *Pláč*, prem. 2009; *Křídlo*, prem. 2009; *Konec*, rkp. 2010, a *Smích*, rkp. 2011, líčí nenaplněné životy sester – „ztracených“ dcer). Druhý typ jejích dramát představují „portréty“ reálných ženských osobností, které zachycuje vždy v konfliktu s historickými či společenskými okolnostmi (hra o svatě Terezii z Lisieux

Tereška, prem. 1997, o Janě z Arku *Johanka*, čas. 2004, o nizozemské židovské mystičce *Etty Hillesum*, prem. 2006 či o Jane Austenové *Jane*, čas. 2012).

Drama *Nikdy* vzniklo přepracováním autorčiny původně rozhlasové hry *Vstaň, prosím tě* (rkp. 1999), kterou v roce 2001 uvedl český rozhlas a za niž poté získala dvě ocenění. Rozsahem se hra pohybuje na pomezí mezi aktovkou a celovečerní hrou, její realizační čas lze odhadnout zhruba na hodinu. Vzhledem k nevelké délce není dále členěna na menší strukturální oddíly. Hra s groteskními prvky inklinuje k tradiční poetice „vážného“ dramatu.

Podobně jako ve svých pozdějších hrách i zde Lagronová vystačila s jedinou dramatickou situací. Setkání sester-trojčat (narozených ve stejném roce jako autorka) situovala do vesnického domku se zahradou, z jehož oken je v dálce vidět hřbitov. K setkání dochází po osmnácti letech po odchodu jedné ze sester a odehrává se v neděli odpoledne na Boží hod velikonoční (připomínka Kristova vzkříšení je tu symbolem naděje i podnětem pro zárodek víry sester).

Autorka děj vystavěla do standardního pětifázového dramatického oblouku, ale konflikt umístila do předtextové minulosti. Dílo je totiž koncipováno podle modelu takzvaného analytického (ibsenovského) dramatu, a proto se v něm minulost postav stává klíčem k jejich přítomnosti, přičemž analýza historie má pro postavy i terapeutický efekt. V expozici očekávají sedmatřicetileté sestry Jola a Bohumila – neúspěšná spisovatelka a žena v domácnosti – příjezd sestry Věry, která odešla z domova v devatenácti a od té doby se neukázala ani na pohřbech rodičů. Domnívají se, že Věra si přijíždí pro útěchu po rozchodu, ale nakonec jsou to ony, kdo potřebuje povzbuzení.

V takto nastavené rodinné konstelaci se Věra, která se odlišuje charakterově, ale i tím, že odešla za svými sny, ocitá v roli iniciátorky a posuzovatelky jednání sester.

Už Věřin náhlý příchod odrazí míru jinakosti, v níž její sestry žijí – nestihly pro ni přijet k vlaku, neboť nezaregistrovaly změnu zimního času na letní. Stejně symbolicky jako čas, trvale zpožděný životem jakoby v minulosti, vypovídá o situaci i prostor. Rozhovor totiž probíhá ve špinavém, neuklizeném pokoji přeplněném nábytkem a harampádím, přičemž pietní udržování domu v původním stavu odráží stále trvající existenciální i existenční závislost jeho obyvatelek na rodičích (především na dominantním otci, jehož symbolizuje mohutný sekretář). O snaze se osamostatnit svědčí naopak zrušení bývalé zahrady, kterou otec miloval a již sestry po jeho smrti nechaly vybetonovat. Obývací pokoj, v němž se děj odehrává, reprezentuje též duševní zralost postav: zatímco Věře se zdá, že se zmenšil, neboť mezitím dospěla, její sestry považují místnost za zvětšující se, protože pokračujícím pobytem v ní pro ně narůstá tlak zastupující jejich rodiče.

Konflikt se odkrývá už od počátku – sestry totiž nevědí, co si povědět a jak se k sobě chovat, komunikační bariéry opadávají, teprve když Věra stočí řeč ke společnému dětství. Za kolizi lze považovat moment metaforického návratu do dětství, to když Věra podaruje sestry švihadly, které si jako malé přály, a ony přes ně začnou skákat. Vrchol (krizi), jakousi rekapitulaci i rehabilitaci prožitě minulosti, pak tvoří Věřino přiznání, že posledním důvodem pro útěk z domova, kde trpěla nedostatkem lásky, byl strach z nepovedeného skoku do dálky, když se jej učily ve škole. Na ně pak naváže její návrh, aby si nyní znovu přeměřily délku skoků. Paralelně s přípravami doskočistě Věra vypráví příběh své víry v Boha a vyklízí obsah jedné ze skříní, aby dokázala, že se lze odstříhnout i od nezdravé vazby k rodičům (na to Jola reaguje prohlášením: „*Budu bohatá, krásná, prsatá, odstěhuju se z tohohle baráku, budu mít velkou rodinu, šest dětí, hranatej stůl, nádhernýho manžela a jednou ho vykopnu z domu*“, 248). Obrat (peripetie) nastává ve chvíli, když sestry skákáním zdemolují zařízení pokoje, zástupně se tak osvobozující z područí rodičovského vlivu: „*Pokřičuje se. Rozbíhá se, odrazí se, odpadne. Rána. Všechno nejen poskočilo, ale jedna strana sekretáře celá upadla. Sekretář se naklonil, sklo se vysypalo, bar se otevřel, sklenice s alkoholem převrhly, všechno teče do koberců...*“ (252) Závěrečné očistné rozuzlení přichází spolu s malým zázrakem: náhle se totiž spustí údajně nefunkční televizor, v němž tajemný hlas promlouvá o symbolickém zasnoubení s Kristem. Po tomto zážitku sestry začnou Věře strkat věci po otci, které jí prve odmítaly dát, aby je předala potřebným, a nakonec jsou za toto otevření svých srdcí odměněny jakýmsi znovuzrozuujícím zapálením víry.

Anamnézu nefunkční rodiny, pokřivených vztahů, psychické nevyrovnanosti otce a jeho odtažitého vztahu k ženě a dětem zde navíc problematizuje fakt, že byl z politických důvodů vězněn. Současně je bilancování poměru k velitelskému otci a submisivní matce komplikováno skutečností, že Bohumila zdědila povahu po otci a hájí jeho postoje („*Aspoň jsme byly na vzduchu. A táta byl bezvadnej. Pořád*

si s náma hrál“ (225), zatímco Jola je přecitlivělá po matce a s otcem si – stejně jako ona – nerozuměla: „Všechno jsme dělaly špatně. Nic jsme neuměly, chodily pomalu. Byly tlustý, nebo hubený. Neměly prsa a byly jak paragraf.“ (225) Paradoxem je tu fakt, že citlivá Jola vyznívá jako mužatka – nezáleží jí na tom, že nemá prsa, odmítá zkrášlování, a rázná Bohumila naopak vystavuje na odív svoji ženskost, i když prohlašuje, že se nevdala z vlastního rozhodnutí. Sestry se tak stávají demonstrátorkami a pokračovatelkami, a zároveň žalobkyněmi nepříliš šťastného vztahu svých rodičů, který poznamenal i jejich vlastní – nenaplněné – životy. Je zase přeneseně zastupují panenky z dětství, které jako by předpověděly budoucnost: s Věřinou pannou si totiž často hrály na sebevraždu a o smrti pak ve skutečnosti uvažovala i Věra.

Na pozadí děje probíhá jakýsi souboj mezi duchovními a materiálními hodnotami, mezi „mít“ a „být“. Chorobné šetření a hromadění věcí, jímž rodinu terorizoval otec, který si z dovolené v NDR vozil nepoužité pytlíky čaje, ale zároveň jako skladník nepozorovaně kradl, jako by blokovalo možnost rodiny skutečně žít (kupříkladu ani bohatá výbava nezajistila dívkám ženichy). Po vzoru antické tragédie je i zde nešťastný osud spojován s chybami vzniklými ještě před příchodem postav na svět – sestry se narodily jako nechtěné a matka se potom kvůli nim prý nemohla dát rozvést.

Nespokojenost hrdinek odráží i vnější prostředí – po celý děj totiž nepřetržitě přší, což není jen aktuálním obrazem povodní v roce 2002, nýbrž také odkazem na biblickou potopu. Déšť ustane až ve chvíli, kdy se sestry osvobodí od rodinných pout a otevře se jim tak prostor pro víru v Boha: místo něj nastupuje nadějeplná duha. Ve hře se pracuje též se symbolikou vzkříšení (stává se impulsem pro uvěření sester) a symbolem ztraceného syna, respektive dcery (jíž se zprvu zdá být odrodilá Věra, ale pak se ukáže, že „ztracené“ jsou spíše sestry).

Sestry zde vystupují v symbolickém propojení i ve vzájemné konfrontaci – srovnávají své životní možnosti i fyzické předpoklady. Důležitou roli tu hraje tělesnost a fyzický zjev, jimž je věnováno hodně prostoru, symbolem osvobození se stává i svlékání sester před skákáním. Tím se Lagronová pokouší konstruovat pravdivý obraz ženy – demytizovat ženu jako pouhý objekt mužského zájmu. Skutečnost, že hrdinky ukazují jako nevyzrálé, nejisté a lidsky nenaplněné, však zároveň nekonzervuje feministické literatuře. Své feminní náměty pak autorka formuluje jazykem tíhnoucím k metaforičnosti, v němž klade váhu na každé slovo.

V kontextu klasické světové dramatiky se *Nikdy* vztahuje k Čechovovi, jak dokládá parafráze závěrečných replik ze *Strýčka Váni* (1899), respektive ze *Tří sester* (1900) („budeme žít, strejčku...“; „...ale zatím se musí žít, ...milé sestry, život ještě neskončil. Tak tedy budeme žít.“): „JOLA: Žije se dál, že? Jedeme dál... Trochu razantně...“ (257); i ohlas *Višňového sadu* (1900) – podobně jako Čechovův sad skončil rozparcelovaný na chaty, tak i zdejší zahrada končí jako parcely na garáže. V domácí tradici má dílo blízko k básnickému dramatu Josefa Topola a z jiné strany přísluší k ženské dramatice. V tom se hra nepojí jen s díly Ivy Klestilové (Volánkové), Markéty Bláhové (Bidlasové)

či Lenky Havlíkové (Kolihoové), ale i s díly autorek mladší generace – Radmily Adamové, Kateřiny Rudčenkové a Magdaleny Frydrych Gregorové. Parafraze Čechova vztahuje *Nikdy* konkrétně ke dramatu Ivy Klestilové (Volánkové) *3sestry2002.cz* (2003), ke hře Davida Drábka *Jedlíci čokolády* (prem. 2011) i ke hře Anny Saavedry *Kuřačky a spasitelky* (prem. 2012, pod titulem *Kuřačky*) a dalším.

Ukázka

JOLA: Tak já se flákám, jo? A co ty popsany papíry? Haldy! (*Zakopává vyčnívající papíry pod postel. Potom cosi hledá v sekretáři v zásuvce. Vytahuje tabletky, vylamuje jednu*) Víš, co to je za hrůzu? Papíry, na sobě jeho manšestráky, žádný prsa. (*Polyká prášek. Zapíjí ho mlékem z krabice*) Ale tomu ty nerozumíš. Tak se flákám. Mně je to jedno.

BOHUMILA: Haldy papíru! A co z toho? Ani hra. Ani chlap. Ani děcko. Kdybys to aspoň neslivovala.

JOLA: Prostě to nejde.

BOHUMILA: To nepůjde nikdy. Dokud nebudeš pořádně chtít.

JOLA: Já chci.

BOHUMILA: Málo.

JOLA: Chci hodně. Strašně. Ale nejde to.

BOHUMILA (*zavírá bar. Dívá se z okna*): A leje a leje a leje... To si člověk ani nic jiného už nepamatuje.

JOLA: Jenom bláto.

Jola i Bohumila se dívají z okna, za kterým prosvítají hřbitovní kříže.

Někde to už prý zaplavilo i hřbitov.

BOHUMILA: Blbost. Hřbitovy jsou svatý.

JOLA: Už ani kříže nejsou vidět.

BOHUMILA: Všechno se zbláznilo. Já jdu. Až bude prosit, tak budeme chvíli dělat drahoty. Ať ví, že nemůže všechno. Ale potom ji tady necháme. Je stejně naše, co naděláme. To je osud. Zatracenej. (*Pokouší zavřít stále se odevírající skříň. Skříň se opět otevře. Dívá se dovnitř, zastrkává vypadávající kus oděvu*) Všechno to tady nechala. Narvaná skříň. (*Otevírá tubu krému, čichá k ní*) A krém. Neridé. Proti akné. (*Nacpe i krém mezi oblečení. Rychle skříň zavře. Podloží dveře kouskem papíru. Dveře se jí podaří zavřít*)

(Hry, 215–216)

Vydání

Nikdy, Větrné mlýny, Brno 2003.

Hry (*Markýza, Tanečník, Antilopa, Terežka, Království, Nikdy, Miriam, Johanka, Ety Hillesum, Pláč, Křídlo*), Větrné mlýny, Brno 2010, s. 209–259.

Uvedení

Premiéra 7. 11. 2003 – Činoherní studio Ústí nad Labem, režie Kateřina Dušková.

Další uvedení:

26. 2. 2004 – Divadlo Mandragora Zlín, režie Martin Františák.

Adaptace

2001 *Vstaň, prosím tě*, dramatisace, Český rozhlas 3 Vltava, režie Otakar Kosek, prem. 31. 3. 2001.

Ceny

Cena za debut v soutěži o původní rozhlasovou hru rozhlasové stanice Vltava, 1999 (za předchůdce díla, rozhlasovou hru *Vstaň, prosím tě*).

Prix Bohemia Radio, čestné uznání, 2002 (též za urverzi díla).

Reflexe

To je také jeden z nejnápadnějších rozdílů mezi rozhlasovou verzí *Vstaň, prosím tě* a její divadelní úpravou *Nikdy*: přibýlo tu řízných poznámek a groteskních detailů – pytlík prášků na hlavu, 264 nakradených vodovodních kohoutků, zásobárna tátova „tlamolepu“ atd. Tyto i jiné detaily jakoby měly upomínat dokonce na bernhardovský styl, který nás také nechává v totální nejistotě, co je k smíchu, a co k pláči.

Václav Šebesta: „Hodí se žít“, *Svět a divadlo* 2004, č. 1, s. 99.

Hře, již téměř zcela zbavené bývalé básnivé obraznosti, však schází zásadní dramatický vývoj (ať už v ději, či v charakterech postav), Lagronová pracuje pouze s jednou, výchozí dramatickou situací, nabízí pouhý civilní „výsek ze života“ a její „východiska“, která v *Terezce* odpovídají řádu příběhu hry a v *Království* jsou alespoň částečně zabalena do řeči symbolů, zde, vyslečena do realismu, vyznívají až příliš proklamativně, ideologicky.

Martin J. Švejda: „Nikdy (východiska Lenky Lagronové)“, *Divadelní noviny* 2004, č. 1, s. 6.

Lenka Lagronová řeší námět na půdorysu tragikomedie všedních detailů. Drobné stereotypy, tvářící se jako řád a náplň života – například lpění na tom, kde bude stát cukr a mléko – vytvářejí až zoufale směšný mechanismus. Nekoná se rozkrývání minulosti s patosem osudovosti, ale vyšťourávání zahánivajícího z konečků prstů, dojetí nad vlaječkou z NDR a nemotorná odpuštění.

Martina Kinská: „Boj o duše v obýváku“, *Lidové noviny* 4. 12. 2003, s. 24.

Nad zvědavostí, kterou vzbuzuje pomalu rozkrývaná bolestná minulost rodiny, začíná převyšovat zvědavost jiná: Budou hrdinky schopny se se vzpomínkami rozloučit, odpoutat se a dospět? Podaří se Věře otevřít svým sestrám oči, aby prohlédly? Komorní, devadesátiminutové drama vzbudí mnoho otázek, které – což není pokaždé na jevišti pravidlem – nakonec nezůstanou bez odpovědi. Byť ne jednoznačné a už vůbec ne jednoduché.

Magdalena Čechlovská: „Komorní drama Nikdo se ústeckému Činohernímu studiu velmi vydařilo“, *Hospodářské noviny* 2. 12. 2003, s. 10.

Slovo autorky

Jedinou mou „metodou“ je zoufalství. Do tohoto bodu psaní každé mé hry dojde. Chvilce, kdy si přečtu hotovou verzi a cítím, že to je fůj a že opravdu nevím, co s tím. A kdyby jen to. Já samozřejmě prožívám ten tísnivý pocit, kteří mnozí znají, že jsem naprosto k ničemu..., atd. Potom rozhodování se, zda to vzdám, nebo zda to cosi překročím a zkusím to ještě jednou, je tak trochu rozhodováním, zda se odvážím znovu zabojet o život v sobě, či ne. Ne vždy, když to ještě jednou zkusím, z toho opravdu něco smysluplného je.

„Lenka Lagronová“ (rozhovor vedla Lenka Schlegelová), *Zprávy DILIA* 2005, s. 11.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 6, s. 98–100; Z. Sílová, *Disk* 2004, č. 7, s. 134–140; T. Dlasková, *Disk* 2005, č. 14, s. 60–77; L. Jungmannová, in: Bečková, M. – Kupcová, H. (eds.) *Labyrint ženského literárního světa*, Praha 2007, s. 135–139; L. Jungmannová, *Česká literatura 2008*, č. 1, s. 47–59; T. Marečková, in: Cindlerová, J. – Marečková, T. – Pácl, Š. – Ondruch, P. (eds.): *Slovo a obraz na scéně*, KANT 2010, s. 31–61.

RECENZE: M. Čechlovská, *Hospodářské noviny* 2. 12. 2003; M. Kinská, *Lidové noviny* 4. 12. 2003; J. Mlejnek, *Mladá fronta Dnes* 10. 12. 2003; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2004, č. 1; M. J. Švejda, *Divadelní noviny* 2004, č. 1.

Lenka Jungmannová

IVA VOLÁNKOVÁ: STÍSNĚNÁ 22

(2003)



Iva Volánková (nyní Klestilová; * 1964) se po roce 1989 jako jedna z prvních dramatiček soustředila na ženskou tematiku. Její rané hry vznikaly pod vlivem Arnošta Goldflama a poetiky HaDivadla, kde od poloviny osmdesátých let do roku 2004 působila jako herečka.

Autorka v dramatech traktuje poškozené rodinné vztahy, genderové stereotypy a sexistické chápání ženy. Její hrdinky se snaží vymanit z traumatického sevření rodiny (*Všichni svatí*, rkp. 1997; *Zisk slasti*, rkp. 1999, vyšlo 2001) nebo bez obav existují ve vykloubených vztazích (*Minach*, rkp. 2000, prem. 2002). Feministicky kritický model rodiny podala i ve variaci na Čechova *3sestry2002.cz* (rkp. 2002, vyšlo 2003, prem. 2005) a ve hře *Barbíny* (s Valerií Schulczovou, prem. 2005), kde upozorňuje na znetvořený mediální obraz ženy. Po roce 2000 se začala věnovat také politické satíře – pozornost vzbudila zejména trilogií *Má vlast* (prem. 2006), která glosovala mediální kauzy tehdejší české politické reprezentace.

Drama *Stísněná 22* bylo publikováno ve dvou variantách: první verzi s titulem *Stísnění* (z roku 2001) Volánková v roce 2003 přepracovala pro inscenaci Národního divadla a nazvala *Stísněná 22* (obě verze pak otiskla v programu). Jelikož ale druhá verze hry byla dále publikována a inscenována, lze ji považovat za oficiální.

Tříaktová hra je osobitě pojatým experimentem s tematikou partnerských vztahů, potažmo životního údělu člověka. Autorka rezignovala na tradiční strukturu a text pojala jako asociativní sled obrazů (byť formálně rozdělených na akty a scény), které se významově doplňují, ale někdy i vzdalují, čímž dílo vykazuje jistou nepevnost a nedourčenost. Syžet tvoří šest dějových linií, které se vzájemně proplétají a zrcadlí (jednotlivé hrdinky je tak možno chápat jako jedinou postavu v odlišných životních etapách) a jejichž konfrontací vzniká dramatické napětí (například o autonehodě se dovídáme pohledem oběti i viníka).

K prostorovému vymezení děje autorka využila antiiluzivních prostředků takzvaného epického dramatu, s čímž souvisí i pojetí času děje, který odpovídá času reálného provedení, ač osobní historie postav pokrývají delší časové úseky. Děj umístila na plochu tělocvičny, která – rozparcelována na jednotlivé „byty“ – imaginárně reprezentuje činžovní dům, jehož adresa je titulem hry (prostor byl mimo

jiné inspirován evakuacemi o povodních v létě 2002). Do těchto „kójí“ jsou pak situovány komorní příběhy obyvatel.

Rámec hry tvoří prolog a epilog. V prologu těhotná žena vypráví o tom, jak ji opustil partner a jak ji při jeho hledání srazilo auto. Ve vnitřním ději se pak protíná šest příběhů: mrtvá těhotná žena reflektuje rozchod s partnerem a chystá se porodit; žena, která sem přichází za milencem a vyslovuje rozčarování z nenaplněné lásky, zakusí odsouzení poměru okolím; ze staršího muže, který žije v nevyváženém vztahu s mladým přítelem, se vyklube svědomím trýzněný řidič, který způsobil nehodu; z doktora, který zde ordinuje a vykonává potraty, zase hrdinčin gynekolog; starší ženu a jejího muže, kteří žijí v bezdětném manželství upnutí na psa, stíhá ženin nápadník, který posléze ze žárlivosti psa sní a sám ho nahradí na vodítku. Do domu se na chvíli vrací i stará dáma, aby s hořkostí i nostalgií zavzpomínala na nenávratně uplynulou minulost („*Tohle století mě minulo. Nic na něm mi nepřipadá hezké*“, 94). V závěru postavy pozměňují své předchozí výpovědi a problematizují své činy a rozhodnutí: těhotná žena vypráví, že od muže odešla ona sama, její „vrah“ přiznává, že auto řídil poprvé v životě a podobně. Po této konfrontaci, která relativizuje pohledy na jednotlivé osudy, postavy odcházejí do světa „venku“. V epilogu se pak vracejí uzlové repliky hry jako ironické ballabile komentující uplynulé dění.

Koncentrace lidských osudů v zástupném a zvláštním časoprostoru, vytrženém z běžného života, vyznívá přímo existenciálně: postavy jsou vsazeny do umělého prostředí, v němž jako by se zastavil čas, a to je nutí k revizi postojů i k novým rozhodnutím a činům. „Náhodné“ shromáždění v odosobně tělocvičně působí jako katalyzátor vzájemných vztahů, v němž se společné (znovu)prožívání minulosti jeví jako důležitější než to, co se odehrává právě teď. Nejsilněji je význam retrospektivy patrný na těhotné mrtvé ženě – právě v jejím příběhu symbolizuje setkání v tělocvičně jakousi sumarizaci již nevratného.

Vedle prostředků epické dramatiky uplatnila Volánková také prostředky lyrické či prozaické, už tím, že dramatické situace zredukovala na jejich pouhá torza. Přestože tedy dějové roviny líčí konkrétní příběhy, jsou konstruovány jako spíše nesyžetové, chybí jim významová nedoslovenost událostí a jednání postav. Situace jsou totiž často jen naznačeny, někdy ani nejsou pevně ohraničeny a přelévají se mezi jednotlivými oddíly (scény nejsou strukturovány tradičně, tedy odchody a příchody postav, nýbrž problémově). Rovněž postavy nejsou vyjádřeny celistvě, poznáváme jen zlomky jejich postojů a motivací. Postavy jsou také označeny pouze obecnými jmény (muž, žena, starší žena, doktor atp.), jako by jejich charakteristikou byla jen rodová, případně věková (výjimečně profesní) příslušnost. Vzhledem k těmto ukazatelům se děj ve *Stísněné 22* rozpadá, takže jednotlivé motivy (motiv oběti a viníka, nedorozumění a odcizení mezi partnery, motiv podřízenosti a nadvlády ve vztahu ad.), potažmo smysl celého díla zůstávají nedourčené a interpretačně otevřené.

Volánková se totiž nesnaží předvést příběh, nýbrž znázorňuje ženský pocit ze života, tak jak vyvěrá zpoza vztahových problémů a společenských stereotypů. Na této její experimentální výpovědi se pak podílejí nejen zcizující prostředky (některé scény jsou navíc formulovány jako „hra ve hře“, kde postavy přehrávají své problémy ostatním, kteří je komentují), ale i míšení narativních postupů – do dialogů totiž autorka vložila prozaické vyprávění i lyrické promluvy. Jazyk hry je tak barvitou složeninou dramaticky vypjatých replik, na dřevě okleštěného vyprávění osobních historií a subjektivní básnické řeči.

Opozici vůči tradiční, kauzální dramatice představuje i experimentální podání smyslu díla. Drama totiž zobrazuje jakýsi mírně zamlžený problémový uzel, přičemž není důležité jeho závěrečné „rozmotání“, nýbrž jím prostupující demonstrace ženského versus mužského pohledu na svět. Příznačnou součástí tohoto modelu je zvláštní, lyrické vyjadřování patřící zde ženským postavám. Právě lyričnost ženského hlasu naplňuje ve hře atributy takzvaného ženského psaní, které teoretička feminismu Héléne Cixousová přirovnala ke „*zpěvu ženského těla*“. Lyrická výpověď se zde tedy stává zprávou o prožitku postavy a zračí mentální, sexuální, sociální i dějinnou opozici ženy vůči muži.

Velká pozornost je proto ve hře věnována jazyku, o němž vypovídá už stavba vět plná zámlk a nedokončení. Volánková používá krátké, jednoduché věty, téměř nepracuje s interpunkcí, takže text působí spíše jako záznam mluveného slova než psaná řeč, tak jak to konvenuje zmíněnému „ženskému psaní“ („*TĚHOTNÁ ŽENA: [...] Vypila jsem čas / Seděla a čekala / Celý den / Nepřišel / Nezavolal / Nenapsal / Dostala jsem strach, že zůstanu sama*“, 67). Graficky se hra blíží básni s volným veršem. Jazyk a komunikace se v díle také tematizují: mladík nutí staršího muže, aby nahlas vyprávěl autonehodu jako jakousi terapii; starší žena trvá na tom, aby si stále vykala s bývalým milencem; celkově dialogy všech postav vypovídají o nedorozumění a ztrátě výpovědní hodnoty řeči.

I jazyk je tak genderově odlišený. Muži jej používají pragmaticky, jejich výpovědi směřují ke sdělení jasných a praktických věcí, a proto je s nimi spojován takzvaně normální svět. Ženy naopak dělají bizarní věci, například své výpovědi na řadě míst nahrazují citací Baudelairových veršů (většinou v originále), čímž se ocitají v pozici jakýchsi ženských alter eg tohoto básníka. Francouzské básně jako by k ženám samy přicházely (například postava ženy se přiznává, že francouzsky neumí, ale nedokáže se úryvku zbavit), a staly se tak kódem, který je vystihuje a spojuje.

Světy mužů a žen se překrývají především motivem smrti, která se dotýká většiny postav (doktor je „zabijákem“ nenarozených dětí, starší muž nedopatřením vraždí, pán místo nenáviděného člověka zabije psa, těhotná žena odmítá přijmout svoji smrt, neboť jejím posláním je porodit dítě). Takováto skladba osudů sugeruje genderovou odlišnost mezi muži a ženami: zatímco muži jsou vnímáni jako agresori, ženy jsou vykresleny jako oběti. Smrt tu slouží jako jakýsi varovný apel pro to,

aby si postavy uvědomily opravdovost svého života a začaly se vážně zabývat tím, jak jej skutečně žít.

Nesyžetové zpracování ženské problematiky se v současné české dramatice kromě Ivy Volánkové objevuje také u Lenky Lagronové. Obě dramatičky totiž příznačně směřují k dekonstruktivistickému pojetí díla a k lyrizujícímu psaní, které v moderní literatuře reprezentují ženský pohled na svět. Snaha přivést do hry ženské téma činí z Volánkové jednu z nejvýznamnějších současných českých dramatiček, která se svým „žánrovým“ zaměřením může řadit k představitelkám současné evropské feministické dramatiky.

Ukázka

MUŽ: Tenhle den je idiot

Já nevím...

Koupil jsem tu desku...

Myslel jsem, že by tě to mohlo zajímat

Třeba...

ŽENA: Zajímá mě to...

MUŽ: Kecy

Všechno je jinak

Mám příšerný hlad

ŽENA: Tak něco sněž

MUŽ: Bolí mě hlava

ŽENA: Vem si prášek

MUŽ: Mám křeče...

ŽENA: Měl bys jít k doktorovi...

Třeba to jsou vředy

MUŽ: Vředy...!!!!??

Pane Bože, tak ke všemu ještě vředy

Vředy

Kolonoskopie

Víš, jak je to hnusný? To bych ti přál

Beztak to mám z tebe

Z tebe!!!

Sere se všechno

Hlasité zamyšlení Ženy.

ŽENA: Obejmi mě...

(80–81)

Vydání

Stísněná 22, in: Česká divadelní hra 90. let, Divadelní ústav, Praha 2003, s. 433–471.

Stísněná 22, Národní divadlo, Praha 2003. První verze, zde označená jako autorská z roku 2001 pod názvem *Stísnění*, s. 35–63; druhá, inscenační verze z roku 2003 pod názvem *Stísněná 22*, s. 66–100

Překlady

Anglicky (nedat.): *Encroachment*, přel. David Nykl.

Uvedení

Premiéra 13. 3. 2003 – Národní divadlo (Stavovské divadlo), režie Jiří Pokorný (pod názvem *Stísněná 22*).

Ceny

Cena Alfréda Radoka, dramatická soutěž, 2. místo, 2001.

Reflexe

Formulovat jednoznačné téma není možné, jde spíše o jakousi skladbu, snad fugu prolínajících se mikromotivů skládajících atmosféru celého domu, poznamenanou zvláštní melancholií, úzkostí – stísněností. Hra prozrazuje i zvláštní cit pro scénické poznámky, které zabírají velkou část textu, na rozdíl od jiných autorů jsou však psány s jemnou poetičností, smyslem pro detail a atmosféru, se smyslem pro stylovou jednotu skutečně celého textu.

David Drozd: „(Bez)nadějně nedotaženosti a promarněné možnosti“, *Svět a divadlo* 2002, č. 3, s. 21.

Verze *Stísnění* má velmi výrazné rysy autorského textu [...]. V textu nejsou ucelené příběhy, ale pouze jejich střípky. Podobně i postavy jsou spíše svými stíny, bez jasné minulosti a budoucnosti, bez vývoje. Nevytvářejí děj, jsou jen nositeli určitých motivů a témat jako mateřství, různé možné podoby ženy, násilí v podobě zabití a vraždy, smrt 19. století, absence poezie v současném životě.

Tereza Siegllová: „Stísnění ve Stísněné 22“, *Svět a divadlo* 2003, č. 4, s. 60–61.

Nemám tedy problém s tím, prohlásit toto drama výrazně ženské perspektivy za feministické, tj. zaujaté pro práva ženy a poukazující na zla a křivdy na nich páchané. A možná už proto by mohlo být předmětem i širšího společenského diskurzu na téma, které je u nás pořád ještě ochotněji vysmíváno než bráno vážně.

Milan Lukeš: „Dvě dcery Augusta Strindberga“, *Svět a divadlo* 2003, č. 4, s. 50.

Slovo autorky

Postavy v mých hrách mluví otevřeně o svém skeptickém postoji k životu i o tom, čím jsou svazovány. Oním provazem může být stejně dobře zaběhlý způsob života či obyčejný chemický

proces těla. Mé postavy mluví otevřeně o své sexualitě. To na nich nejvíc popuzuje, ale i přitahuje.

„Herectví je nešťastné povolání“ (rozhovor vedla Radka Prchalová),
Instinkt 2003, č. 17, s. 62.

Jaký máte dnes názor na své úplně první hry – Všichni svatí, Zisk slasti, Minach?

Dodnes jsem přesvědčená, že jsem začala psát intimní ženské hry, jako *Minach* a *Zisk slasti*, moc brzy. Neříkám dobře, ale brzy. Na to, co psaly jiné autorky v té době v zahraničí – myslím tím třeba Sarah Kaneová –, jsme se dívali jako na problémy žen tam, někde daleko. Ale to byly i naše problémy. Jsem žena a píšu o ženách. O jejich postavení nejen ve společnosti, ale i v rodině. O jejich sexualitě. Vášni. Touhách. Zklamáních. A nejsou to veselé hry. I když dnes píší jiný typ textů, „everyženy“ mi chybějí.

„Česká premiéra je světový pohřeb“ (rozhovor vedla Marta Ljubková),
A2 2006, č. 16, s. 14.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: M. Reslová, in: I. Volánková, *Stísněná 22*, Praha 2003, s. 28–33.

STUDIE: D. Drozd, *Svět a divadlo* 2002, č. 3, s. 17–21; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 2, s. 62–71.

T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; L. Jungmannová, *A2* 2009, č. 12, s. 14–15.

RECENZE: J. Škorpil, *Svět a divadlo* 2002, č. 3; M. Reslová, *Divadelní noviny* 2003, č. 9; I. Matějka, *Hospodářské noviny* 31. 3. 2003; R. Drkl, *Mladá fronta Dnes* 8. 4. 2003; týž, *Divadelní noviny* 2003, č. 14; J. Machalická, *Lidové noviny* 8. 4. 2003; B. Pražan, *Týdeník Rozhlas* 2003, č. 17; R. Hrdinová, *Právo* 11. 4. 2003; K. Bartošová, *Respekt* 2003, č. 23; br, *UNI* 2003, č. 2; M. Lukeš, *Svět a divadlo* 2003, č. 4; Z. Sündermannová, *Svět a divadlo* 2003, č. 4; J. Erml, *Svět a divadlo* 2003, č. 4; T. Siegllová, *Svět a divadlo* 2003, č. 4; T. Lazorčáková, *Tvar* 2004, č. 5.

Marta Ljubková, Lenka Jungmannová

LUBOŠ BALÁK: HVĚZDY NAD BALTIMORE

(2004)



Luboš Balák se v polovině devadesátých let, kdy debutoval na divadle, zařadil mezi přední dramatiky své generace. Žánrově se většinou pohybuje mezi černou groteskou a absurdním podobenstvím (např. *Fanouš a prostitutka*; *Smrt Huberta Perny*, obě prem. 1995, *Ed a Bo – dvě krysy*, prem. 1998, *Kvartet čili Malé dobrodružství Velké hudby aneb Komiks z Tišnovska*, prem. 2000, *Guma gumárum*, prem. 2001), o to víc se z jeho tvorby vymyká pokus o rekonstrukci životního pádu „krále komiků“ Vlasty Buriana.

Titul *Hvězdy nad Baltimore* (s podtitulem *Smrt a smích krále komiků Vlasty Buriana*) byl převzat z názvu skeče, v němž Burian roku 1941 po opakovaném nátlaku nacistických aktivistů vystoupil v rámci „zábavných“ propagandistických pořadů protektorátního rozhlasu v roli parodovaného Jana Masaryka. Právě tato účast, jakkoli ojedinělá a ve srovnání s jinými herci i zapomenutelná, totiž po válce posloužila jako hlavní důkaz jeho údajné kolaborace s režimem. Burianův boj s totalitou nacistickou i nastupující komunistickou v podobě tragické srážky talentu, jenž symbolizoval úspěch a slávu prvorepublikového podnikání, s „malou českou“ závistí, se stal východiskem hry.

Balák děj rozvrhl do pěti „kapitol“, respektive dějství, která jsou tvořena vždy několika (dvěma až pěti) výstupy většinou reálného, někdy i snového rázu. Dějový čas představuje úsek od roku 1937 do roku 1961 (v lednu 1962 Burian zemřel), přičemž poslední výstup je pouze jakýmsi epilogem – děj hry totiž prakticky končí soudním procesem v roce 1947. Výstupy ovšem nejsou uspořádány chronologicky, ale na přeskáčku formou pásma, na principu situačních i časoprostorových kontrastů. Časové a prostorové zasazení (divadlo, vyšetřovací kancelář, vězeňská cela, Burianova vila, soudní místnost aj.) je koncipováno jako autentické a v ději se mění „filmovým“ střihem.

Děj začíná v předvečer okupace, v den slavnostní premiéry filmu *Tři vejce do skla* (režie Martin Frič), která se konala 24. září 1937. V zákulisí Divadla Vlasty Buriana se scházejí zaměstnanci a komikovi přátelé k oslavě: vedle dobových hvězd jako Adina Mandlová, Lída Baarová, Jaroslav Marvan a Čeněk Šlégl však vystupují do popředí spíše neznámé postavy jako zneuznaný herec Poldr, který nepřímou uvádí do děje, komikův tenisový trenér, technik a přítel Síba, začínající herec Kovařík,

Burianův známý z vojny Pokorný, dvojice nespokojených kritiků Marie Pujmanová a Bedřich Radl nebo gestapácký plukovník von Hoop, jehož doprovází německý přídělenec pro film Wilhelm Söhnel. Již z prvního výstupu vysvítá obraz pokřivených vztahů, devótní poměr zaměstnanců k principálovi, rivalita mezi herci i nesoulad mezi komikem a kritiky. Velkolepá revuální expozice, o níž se postará sám Burian za klavírního doprovodu dávného přítele Dalibora Ptáka, záhy kontrastuje s výstupem až surreálného Burianova přijetí u T. G. Masaryka, které skončilo ostudou potě, co prezident nepochopil Burianův vtip.

Ve druhém aktu se děj náhle přesouvá do léta 1945, kdy je Burian vyšetřován v pankrácké věznicí. Dříve energický hrdina, právě týrán vyšetřovatelem a bachařem, stojí apaticky proti zdi a přidržuje nosem arch papíru. Lékaři, který konstatuje jeho psychické i fyzické zhroucení, oponuje nová lékařka, podle níž Burian svůj stav jen předstírá. Násilné praktiky postupně se rozrůstajícího komunistického bezpečnostního aparátu dokládá také konflikt demokraticky smýšlejícího vyšetřujícího soudce Kotýnka, jenž neshledává v komikově jednání žádné zločiny, a vyšetřovatele StB Pokorného (onoho známého z vojny), který bez ohledu na skutečnou vinu žádá přísné potrestání prominentních „kolaborantů“. Tato názorová i personální svévole, v níž je podstatné najít vhodného viníka, kterého lze předhodit masám, ilustruje mechanismus budoucích komunistických monstrprocesů.

Třetí kapitola představuje časový návrat do „osudové“ chvíle hercova selhání. Burianova tragédie se začíná odvíjet od primitivní zášti a závisti druhých vůči člověku, jenž má obdiv, slávu a peníze: mnoho lidí od něj zprvu očekává pomoc nebo přímo tyje z jeho slávy a titíž lidé jsou schopni ho v jiných poměrech zradit. V roce 1942 sílí nevráživost vůči Burianovi z české i německé strany a on se ocitá v jakémsi obklíčení – nacisté přicházejí do divadla naléhat, aby účinkoval v neetickém skeči, kolegové a přátelé zase chtějí využít jeho popularitu ve svůj prospěch, zatímco on musí vše zvládnout a navíc denně hrát (výstup *Závod kolem Velkoněmecké říše*), všem na očích „jako zvěšovací sklo“ (66). Za týden se na večírku v Burianově dejvicke vile (*Švajnfest*) opět schází společnost, avšak atmosféra už je jiná: von Hoppe se Söhnelem přemlouvají Burianovu manželku Ninu, aby herce přiměla ke spolupráci, ale když ten u nich poté požádá o intervenci za bratra pěvkyně Podvalové, je nacisty nařčen z pokusu o korupci. Následující odjezd na nahrávání výstupu *Hvězdy nad Baltimore* tedy lze chápat doslova jako zoufalý pokus o vlastní záchranu.

Ještě v témže dějství se děj přenesení do května 1945, před Burianovu vilu: „*Je slyšet vítězný chorál opilých občanů, hraje harmonika, opilci se takřka nemohou udržet na nohou.*“ (67) Vypjatý moment je představen srocním před Burianovou vilou během osvobození a demonstuje tak dobové „hony“ občanů na domnělé i skutečné kolaboranty. Neschopní herci Poldr a Kovařík oznamují, že divadlo přešlo pod kolektivní správu a přijalo název Divadlo kolektivní tvorby. Jako definitivní tečka za vším následuje Burianovo zatčení.

Ve čtvrtém aktu (*Soud – 1947*) poučují Pokorný s majorem Bouchalem soudního eléva Housku o „revolučních“ formách spravedlnosti. V krátké evokaci se objeví Lída Baarová, kterou Pokorný donutil, aby svědčila proti Burianovi, následuje dialogická simulace, při níž si vyšetřovatelé spolu zkoušejí, jak nelogičností mluvy rozloží hrdinovu obhajobu. Přesně podle nacvičenéhoustru pak probíhá i soud ve velkém sále Městské knihovny, v němž je hrdina odsouzen „*k trestu vězení / v trvání tří měsíců / peněžitě pokutě pět set tisíc korun / k veřejnému pokárání a zákazu veřejného vystupování!*“ (88).

V závěrečné kapitole (*Smrt – 1961*) se Burian ve svém bytě setkává se Síbou a po letech i s přítelem Daliborem Ptákem, když zkoušejí scénku *My deme na pivo*, která demonstruje komikovo tehdejší estrádní vystupování, upomíná na jeho nadějně mládí a předjímá i smrt: Pták u piána, Burian a jakýsi stařec – snad personifikace smrti – rozehrávají svůj poslední skeč.

Jak je patrné z vyličení děje, dramatik se poměrně věrně přidržel faktů, vycházejí především z historiografické rekonstrukce Burianova procesu, kterou zpracoval Vladimír Just (*Rehabilitace krále komiků*, 1991; *Vlasta Burian: mystérium smíchu*, 2001). Balák tedy dramaticky parafrázuje skutečné osoby (většina postav má reálné předobrazy: manželka Nina, kuchař Trejbal, přítel Síba, herci Marvan, Šlégl, Baarová, Mandlová, Němec Söhnel, žalobce JUDr. Václav Kotýnek aj.) a znázorňuje situace, které jsou historicky doloženy (např. komikovu výmluvu na laryngitidu, aby se vyhnul německému natáčení, kamuflovaný propad u zkoušky z němčiny ad.). Ve snaze vyostřit konflikt a zdůraznit komikovu jedinečnost však Balák vyloučil veškerou ambivalenci či pochybnost o Burianově morálním selhání. Vystavěl totiž děj jako zápas charakterově pokřivených, zistných a špatných (Kovařík, Poldr, Pokorný), slabošských a pokryteckých (Marvan, Šlégl, Söhnel, Kotýnek, Houska) či neutrálních osob (Síba, Nina, Pták) s jediným nesporným charakterem – Vlastou Burianem. Z dramatu vychází „král komiků“ jako typicky aristotelská tragická postava, jejíž osud se rázem zvrátil ze štěstí v neštěstí.

Dramatik měl ale i důvody k jistému nedodržování faktů, když potřeboval dosáhnout jednoznačného vyznění hrdiny a konfliktu (nesprávně datovaná návštěva u prezidenta či vznik příběhu o Pérákovi, posunutá chronologie událostí v protektorátu). Časová posloupnost při líčení politických událostí je nastavena tak, aby natáčení osudného skeče představovalo jakési vyvrcholení nacistické hrůzovlády.

Balákovy *Hvězdy nad Baltimore* jsou příspěvkem k literatuře tematizující paradoxy života v totalitních společnostech dvacátého století. Tato námětová linie se zaměřuje na „bílá místa“ moderních českých dějin a na společensko-politické otázky, jako byla kolaborace s nacisty, poválečné uplatňování kolektivní viny, odsun Němců a další, potažmo na problematiku individuální paměti a viny versus paměti a viny kolektivní, společenské. Právě v polovině prvního desetiletí nového milénia

se v české literatuře objevily pokusy zpracovat problém vyrovnání se s minulostí na divadle: vedle Baláka jde zejména o hru Miroslava Bambuška *Porta Apostolorum* (2004) či historické podobenství Barbory Vaculové *Žumpa* (2006), v nichž se také jedná o fikční rekonstrukci reálných událostí, konkrétně násilného odsunu Němců. Autoři zpravidla čerpají z literatury faktu či z dobových dokumentů a usilují o co nejvěrnější obraz skutečnosti, včetně charakterů jednotlivých aktérů. Hrdiny proto bývají reálné postavy zasazené do autentického kontextu.

Obdobím protektorátu a dramatickým soužitím s Němci za války se věnovali také prozaici (např. *Jozova Hanule* Květy Legátové, 2002; *Vyhánění Gerty Schnirch* Kateřiny Tučkové, 2009) a filmaři (*Krev zmizelého*, 2005; *Protektor*, 2009; *Habermannův mlýn*, 2010, *Alois Nebel*, 2011, *Lidice*, 2011). Na divadle se podobnou tematikou v této době zabývalo především životopisné drama o herečce Mandlové z pera Mileny Jelínkové *Adina* (prem. 2007), poté inscenace Divadla Komedie *Goebbels/Baarová* (prem. 2009), konfrontující paměti titulních hrdinů, ze starších her pak Daňkova zpodobění herce *Válka vypukne o přestávce* (prem. 1978).

Ukázka

SÖHNEL: Paní Burianová pane Buriane

(*Pauza.*)

Chtěl bych vám říct

že jsem se nijakým způsobem neangažoval

v té věci odvrácení vašeho kuchaře gestapem

Opravdu ne

(*podívá se na Buriana*)

Panebože pane Buriane

snad zase nemáte laryngitidu?

BURIAN (*vstane*): Nikoliv jsem připraven

SÖHNEL: Automobil stojí před domem

odveze vás do rozhlasu

SKATCH HVĚZDY NAD BALTIMORE

je opravdu vtipný

a vlastně paroduje

pouze jistý kladný vztah Jana Masaryka

k alkoholu

není to nijak útočné

a pro vás to bude lehoučké

Za půl hodiny bude po všem

trocha imitace a je to

(Burian se políbí s Ninou a odejde. Söhnel zůstane s Ninou, chvíli na ni hledí, potom si kapesníkem setře pot z čela, posadí se na Burianovo místo do křesla.)

Pardon

Musím si na chvíli sednout

Omlouvám se vám i vašemu muži

kdybyste věděli

jaké tlaky na mě byly

Spadl mi kámen ze srdce

Ale o panu Trejbalovi

skutečně nic nevím

Mohl bych se zeptat

snad...

Skeč není vůbec nijak závažný

NINA: To myslíte vy pane Söhnel

vám spadl kámen ze srdce

konal jste jen svou práci

Ale Árijský boj nebo Vlajka

jistě napíše pochvalnou recenzi

že i Král komiků konečně pochopil

na jaké straně je třeba stát

Vy nebudete nikde vidět

vás nebude z rozhlasu slyšet

o Vás nikdo psát nebude

A co bude dál?

Ostatní ho odsoudí

v cizině ho odsoudí

a pak po válce ho odsoudí všichni

Zvolí si ho za symbol zbabělce

a uspořádají na něj lov

Protože on je strašně vidět pane Söhnel

on je jako zvětšovací sklo

stojí v první řadě

úplně všem na očích

(65–66)

Vydání

Hvězdy nad Baltimore. Smrt a smích krále komiků Vlasty Buriana, Větrné mlýny, Brno, 2004.

Uvedení

Premiéra 8. 4. 2004 – Divadlo Husa na provázku Brno, režie J. A. Pitínský.

Reflexe

Pitínský s Balákem si všímají právě běsných poválečných let, která patřila v Burianově životě k nejtragičtějším. Prolog tvoří pochod zfanatizovaného dělnického davu. Tento nenávistný hon na Buriana se promění v manipulovaný proces, v němž (i přes dva předchozí osvobozující rozsudky) musí být veleúspěšný herec uštván. Balák se ponejvíce inspiroval rehabilitačními knihami Vladimíra Justy a Ondřeje Suchého, jeho scénář však komika nepardonuje. Jde spíše o portrét štvaného génia, jehož neblahý osud se scénáristicky rozpjíjí v dějinách masakrovaných fašisty a posléze komunisty.

Luboš Mareček: „Být komikem nemusí být legrace“, *Mladá fronta Dnes* 20. 4. 2004, s. C8.

Dramaturgie Husy na provázku se nevyš chvályhodně zaměřila na bolavé místo soudobých dějin, totiž na téma takzvaného účtování s minulostí v době těsně po druhé světové válce. Balákův text se ke svému prospěchu opřel o pronikavý, nelítostný a látkově úplný průzkum, který ve svých studiích věnovaných kauze Vlady Buriana uskutečnil Vladimír Just. Obraz prvních tří poválečných let, jak jej provázkovské představení podává, je zdrcující: nacistický teror jako by přímo předal své metody teroru komunistickému. Pavel Tigrid pro něj v té době razil označení komunofašismus, řeč bývala i o gestapismu. [...] Režisér ovšem mohl realizovat pouze to, co v textu našel. Zdá se mi, že měl dostat plastičtější předlohu. [...] I Boleslav Polívka je dnes schopen lidsky hlubšího záběru, než jaký mu umožňuje jeho part. Na to je Baláko-vo dílo příliš pásmem reportážně opřeným o materiálově bohaté knihy Justovy a příliš málo dramatem. [...] Chci tím říci, že by inscenaci prospělo, kdyby méně usilovala o rehabilitační a výkladový cíl, jímž jsou právem motivovány Justovy burianovské knihy, a vydala se cestou jevištního sporu. Jeho výsledek by byl tím přesvědčivější, čím plastičtěji by byla pojata jeho protiburianovská a neburianovská strana. Představení velkých, ba impozantních aspirací zůstalo totiž částečně vězet v plakátové poetice.

Milan Uhde: „Vlasta Burian Na provázku“, *Divadelní noviny* 2004, č. 10, s. 5.

Pitínského inscenace, tvrdě otevřená pochodem revolučních gard z roku 1945, je hořká, tragikomická a pod povrch jdoucí, nešetří nacisty, komunisty, tenisty, avantgardisty, publikum, ani samotného Buriana. Hladí mýtus proti srsti.

Vladimír Just: „Balák, Smolka a Havel. Úvahy postdivadelní“, *Literární noviny* 2004, č. 23, s. 12.

[...] Inscenace ani text nepostupují chronologicky. Začíná vyšetřováním, obžalobou, respektive obhajobou a teprve posléze se vrací „na místo činu“. Tento postup podtrhuje spornost, která se vznáší nad Burianem jakožto symbolem nikterak ojedinělého chování české elity v dobách nesvobody. Ostatně, nelze obecně říct, zda inscenace Buriana obžalovává nebo očišťuje. Ale jistě hledá pro obhajobu prostor. Nechronologický postup vyprávění nenechá diváka projít si spolu s postavou její kalvárii, tak, jak jsme zvyklí u hlavních postav tradičního dramatu. V takto

poskládaném scénáři se „příběh“ do jisté míry odděluje od postavy Buriana, který jakoby nemá možnost do něj vstoupit a ovlivňovat průběžně svůj osud. [...] Ani z dalšího pohledu nemusíme *Hvězdy nad Baltimore* chápat jen jako hru o Burianovi. Stejně historickými a provokativními postavami jsou i Lída Baarová nebo Jaroslav Marvan. Prvně jmenovaná reprezentuje osobnosti po válce zavržené, druhý prominentní. Ale objevují se i další: dnes často připomínaná Adina Mandlová, ale také třeba Čeněk Šlégl, rovněž herec Burianova divadla. Inscenace v souladu s historickými zkušenostmi zpochybňuje poválečnou spravedlnost, která neměřila podle skutků a rovným metrem. Přitom právě svědectví hereckých kolegů (v inscenaci intonovaná jako naučený text) pomohla Burianovým žalobcům sebrat důkazní materiál.

Tomáš Srovátka: „Smrt, smích a ticho nad hrobem“, *Svět a divadlo* 2004, č. 4, s. 7–8.

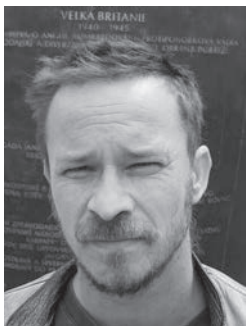
Bibliografie ohlasů

RECENZE: B. Dvořáková, *Sme* 13. 4. 2004; M. Porubjak, *Sme* 13. 4. 2004; S. Polcarová, *Rovnost* 14. 4. 2004; K. Bartošová, *Lidové noviny* 19. 4. 2004; L. Mareček, *Mladá fronta Dnes* 20. 4. 2004; J. P. Kříž, *Právo* 21. 4. 2004; D. Kroča, *Hospodářské noviny* 27. 4. 2004; V. Just, *Literární noviny* 2004, č. 23; M. Uhde, *Divadelní noviny* 2004, č. 10; V. Závodský, *Týdeník Rozhlas* 2004, č. 41; T. Srovátka, *Svět a divadlo* 2004, č. 4.

Libor Vodička

MIROSLAV BAMBUŠEK: PORTA APOSTOLORUM

(2004)



Dramatik a režisér Miroslav Bambušek (* 1975) zaujímá v českém divadle posledních dvaceti let zvláštní postavení. Nejenže píše „angažovaná“ dramata na pomezí lyricky rozvolněného textu a politického divadla, ale je autorem také operního libreta (oratorium *Herakles*, Multiprostor Louny 2002, hudba: Vladimír Franz, či nerealizovaný opus *Lenin*) a filmových i televizních scénářů (*Případ Postelberg*, 2008), které vesměs sám režíruje (*Lucifer*, 2007; *Efekt přihlížejícího*, 2008, režie s Radimem Špačkem; *Jan Hus – mše za tři mrtvé muže*, 2009, aj.). Specifickým znakem Bambuškových textů je, že slouží jako „libreta“ pro vlastní – autorské – insce-

nace. Jeho dramata tedy až na výjimky nefungují jako samostatné texty, nýbrž jsou již předem funkční součástí díla, které má být jejich mediální interpretací. Jedná se většinou o projekty s významným vztahem ke zvolenému prostoru (tzv. site specific) a se stejně výrazným občanským přesahem k historii a jejím neuralgickým bodům (např. *Cesty energie*, 2009–2013; *Uhlí – Zdař Bůh!*, Důl Michal, Ostrava 2009; *Do Židů*, industriální prostor Rarach, Praha–Bubeneč 2010). Společným námětovým jmenovatelem Bambuškových her i projektů je nezpracovaná, většinovou společností vytěšňovaná komunistická, případně protektorátní minulost, historie druhého i třetího odboje i zapomenuté příběhy dobových hrdinů i antihrdinů, které se zároveň vztahují k aktuální současnosti.

Několik Bambuškových dramát se pak zabývá problémem nedostatečného vyrovnání se s poválečnými masakry na Němcích: rozhlasová hra *Pryč!* (2005), již v roce 2006 nastudoval Český rozhlas Radio Praha (režie Julek Neumann) a *Útěcha polní cesty* (2005; uvedeno v rámci projektu *Perzekuce.cz* v roce 2006, La Fabrika, Praha, režie Miroslav Bambušek).

Porta Apostolorum, inspirovaná poválečným vražděním sudetských Němců, patří do hlavní linie Bambuškovy tvorby i vzhledem k tomu, že se uskutečnila v rámci jeho zatím nejvýznamnějšího divadelního projektu, cyklu *Perzekuce.cz* z let 2005–2006 (kromě *Předběžné zprávy Postoloprty 1945 no. 1 a 2* a inscenace *Porta Apostolorum* v režii Davida Czesanyho zahrnul též *Polemiku o vyvedení Němců z Brna 30. května 1945 no. 1*, prezentaci pramenů o divokém odsunu civilního německého obyvatelstva z Brna). Propojení s reálnými událostmi a snahu o vyrovnání s nimi naznačuje

i scénické čtení protokolů z jednání vyšetřovací komise, předcházející premiéře hry, beseda o nich a pochod po utajených, zarostlých a vzpomínkově neudržovaných místech největšího poválečného vraždění v Čechách v Lounech padesát let poté (v rámci scénického dokumentu *Předběžná zpráva Postoloprty 1945 no. 1*).

Titul hry, v překladu „apoštolská brána“, odkazuje ke stejnojmennému postoloprtskému benediktinskému klášteru z dvanáctého století, jehož zkomoleninou vznikl název obce Postoloprty (německy Postelberg). Záhlaví hry tvoří úřední dokument: „*Věc: Porevoluční události. Případ Postelberg – společná zpráva Ministerstva národní obrany a Ministerstva vnitra.*“ To i dvě níže uvedené zprávy o vyšetřování napovídají, že hra využívá reálné dokumenty, kterými byly protokoly Vyšetřovací komise bezpečnostního výboru Ústavodárného národního shromáždění, konkrétně ze 30. a 31. července 1947.

Přestože drama *Porta Apostolorum* vychází z úředních dokladů o reálné události, masakru přibližně 800 německých civilistů v Postoloprtech, Žatci a okolí, který se stal během května a června roku 1945, autorovi nejde pouze o dokumentární zachycení konkrétního příběhu té doby. Jak napovídá věnování hry („*na paměť zhovadilým ideologiím, jako jsou například komunismus či fašismus, které říkaly, že je třeba vymyslet nového člověka, jenž bude hrdý a silný a pracovitý a bude mít smysl pro vyšší spravedlnost a život v kolektivu*“, 1), hlavním tématem je obecná lidská situace, v níž se nachází individuum v totalitním režimu, vydané napospas jak účelové propagandě „shora“, tak nejnižším lidským pudům často blízkých sousedů, maskovaným vzletnými slovy o očistě a nové společnosti. Proto je také hra, inspirovaná skrytě připravovaným poválečným vražděním (starosta se vrací s pokyny z hlavního města), proložena výpověďmi o věznění, rafinovaných donucovacích metodách, mučení a vznešených lžích, které analogií s komunistickými či nacistickými metodami povyšují konkrétní případ do obecného, nadčasového modelu mechanismu násilí.

Událostí, jíž postupně prorůstá motiv pomsty a vraždění, je oslava narozenin syna bohaté německé rodiny během letního odpoledne zhruba měsíc po válce, zpočátku nesená ve zdánlivě přátelském a susedsky smířlivém duchu. Paralelně s ní se rozkrývá milostný trojúhelník (syn, jeho dívka a její rádoby nápadník). Násilí hrozící uprostřed poválečné revoluční euforie, jeho předtucha, skrytá příprava, naznačený průběh i dopad na členy rodiny je od začátku přítomno jako nevyslovené téma, a ačkoli není popsáno ve scénických poznámkách, lze ho z narážek vytušit a později už přímo zaznamenat. Syžet je tak postaven na „zástupném“ a obsahově paradoxním příběhu – skoro celou dobu se totiž jen oslavuje a vraždění se začíná objevovat až v posledním obraze. Struktura hry je navíc kolážovitá, což vypovídá o nezvyklé interpretační otevřenosti díla. Autor však pracoval také s postupy dekonstrukce, když vytvořil poměrně nesourodý syžet, složený ze dvou vzájemně se prolínajících dějových linií, které nakonec vyústí do roviny třetí (shrnující pohled na zápletku ze

současné perspektivy). Formu hry dále naplňují roztržité obrazy, situace i repliky, náhlé časoprostorové stříhy a vložené citáty z literatury.

Bambuškův zdánlivě vyfabulovaný text je do jisté míry „skrytým“ zápisem divadla faktu (tzv. docudrama), kde fikce je spoluvytvářena rovněž údaji z dokumentů, a to skrytě i zjevně. Reálný předobraz hry připomíná fakt, že autor postavám vložil do úst výpovědi viníků i obětí, jak byly zaprotokolovány vyšetřovací komisí (na divadle tzv. metoda verbatim). Některé z postav – Marek, starosta Zicha – navíc částečně nesou jména skutečných aktérů. Naproti tomu je text prokládán zcizujícími citacemi z filozofických, teologických, beletristických či politických děl a dokumentů, včetně obskurních příruček asociativně se vážících buď ke konkrétní dramatické situaci (surrealistický princip analogie), nebo ironicky k těsně předchozí či bezprostředně následující replice (opakovaně je tak citováno z *European Patrika Ouředníka*, dále kupříkladu ze *Zjevení svatého Jana Theologa*, Stalinovy dedikace z Leninova životopisu vydaného roku 1952, z letáku určeného Schörnerově armádě wehrmachtu v květnu 1945, z knih Jeana-Paula Sartra, Františka Hrubína, Sigmunda Freuda ad.).

Drama je strukturováno do pěti metaforicky pojmenovaných obrazů: *I. Víte co... Pojedme do lázní!*, *II. Noc otevírá své brány*, *III. V objetí*, *IV. No pasaran!* (Neprojdou! – heslo ze španělské občanské války), *V. The Rest is Silence* („Zbývá už jen ticho“ – Hamletova poslední slova před smrtí). Hra je pak už prosta dalších předělů – z jedné roviny dění se plynule přechází do druhé, pouze někdy je přechod označen poznámkou „stříh“. Namísto scénických poznámek používá autor grafické emotikony, tzv. smajlíky. Plynulý tok dialogu je tak kromě záhlaví jednotlivých oddílů přerušován pouze vloženými citáty (např. po otcově zjištění, že syn má žvýkačku, autor vložil tento historicky zkreslující úryvek: „*Žvýkačky vymyslel jeden americký lékárník a v Evropě se začaly prodávat v roce 1903, rozšířily se ale hlavně v padesátých a šedesátých letech. Žvýkali je většinou mladí lidé, kteří tím vyjadřovali svůj postoj ke společnosti a neměli ještě v ústech plomby. Časopis Pionýr. Praha, 1987*“, 5).

Centrem dění je domácnost německého majitele továrny na pletivo Otta, jehož žena Maria je v obci váženou lékařkou. Na oslavu osmnáctin jejich syna Fritze přicházejí bývalí spolužáci (Gloss a Jakob, svérázná obdoba Hamletových přátel Rosencrantze a Guildensterna), s nimiž se kvůli válce několik let neviděl. Maria všechny hostí koňskou polévkou i masem, Otto slivovicí. Nejdůležitějším hostem je přehnaně bodrý starosta Zicha, bývalý koncentráčník, který se právě vrátil ze schůze v Praze a nese prý samé dobré zprávy – tou nejradostnější je, že v rámci kompenzačních válečných strastí pojedou všichni do lázní (už z následného požadavku je zřejmá zruďnost takového návrhu – předtím se totiž musí všichni nechat ostříhat, podobně jako v koncentracích). Proto tyto informace autor záhy shazuje citátem z *European* o tom, jak se vězni v koncentráku o plynových komorách domnívali, že

jsou to lázně. Týž ironizující postup Bambušek použil i v případě informace o první genocidě ve dvacátém století, již zase odrazil motiv starostou pokrytecky vylučovaného odsunu německy mluvících obyvatel, z něhož má Maria obavy („*MARIA: Takže odsud nebudeme muset odejít? – K první genocidě ve dvacátém století došlo v Turecku v roce 1915. Vláda napřed pozatýkala a postřílela 600 arménských rodin, které žily v Cařihradu, a odzbrojila a postřílela vojáky arménského původu, kteří sloužili v turecké armádě. A všichni Arménci dostali rozkaz vyklidit města a vesnice do čtyřiaadvaceti hodin a turecká armáda zaujala pozice u městských bran, a když lidé vyšli ven, všechny muže postřílela a ženy a děti poslala do vyhnanství do pouštních oblastí Mezopotámie. A čtyřicet let potom se Turkové shodli, že arménská genocida nebyla opravdová genocida, a většina Židů si to myslela také. Ouředník, Patrik: Europeana, Nakladatelství Paseka, Praha 2001. / STAROSTA: Ale co vás nemá... už je přece po všem... náš nepřítel byl váš nepřítel... jsme přece sousedé, přátelé, tak jsme tady žili... a tak taky budeme žít dál... to vám garantuji...“*, s. 17). Podobně starostův motiv koncentračnického prožitku, a tím i motiv potenciální viny německé rodiny na něm samém, autor zcizuje zprávou o koncentracích jako nikoli německém, ale ruském vynálezu („*STAROSTA: To je dobrý nápad... Posadme se přece, lidi zlatý... Já jsem hrozně rád. Myslím to upřímně. Od té doby, co jsem se vrátil... – Koncentrační tábory vymysleli komunisté v roce 1918, aby uspíšili vítězství revoluce a upevnili diktaturu proletariátu... v sovětských koncentračních táborech zahynulo patnáct až dvacet milionů lidí, a v následujících pětatřiceti letech v něm strávil část života každý sedmý dospělý občan Sovětského svazu. Ouředník, Patrik: Europeana. Nakladatelství Paseka, Praha 2001. – Když jsem byl tam, víte? Přišel jsem o pár mně nejbližších lidí...“*, 9).

Na oslavu, která se stále více utápí v alkoholu a banální konverzaci, jež má zastřít pravý stav věcí, dorazí také Marek, primitivní, ale o to temperamentnější policista, který rád střílí a permanentně žvaní východoslovenským nářečím (literární stylizace jeho těžko srozumitelné, emotivně však výmluvné hatmatilky je svěbytným slovesným gestem dramatika): „*Ta to je paradne... pul jednej poobedze a nigdze ani noha... zabera to... zabera to ohromne... pred tyždňom tutok jakyši poskakovali s vlajkami a ďalši še schovavali v sklěpoch... – mezi nama – ešče pred tyždňom bulo myslim uplňe rozumne byc schovany v sklěpe... nigdy človek nežna, odkial na něho Němčur vyskoči, že ano?“* (11) Jako poslední přichází opilý puberták Pavel, který před tím bloudil tmou a který se postupně odhaluje jako vyšinutá postava s hrubým slovníkem i chováním, jejíž samomluvy vnášejí do dění také motiv poválečného rabování („*PAVEL: [...] Voni to dávaj do svetrů? No to je luxus... [...] ...teď vůbec nevím kde sem... to je v prdeli... budu se jim hrabat ve věcech... budu hledat věci... budu nacházet věci... vyseru se tady, pak uslyším zvuk... a vyseru se na to hovnama [...] Jedu dál... prorážím si cestu dál do dalších místností... věci... prachy... ... jídlo... chlast... Prosím, pane Pavel, vstupte! Až po vás, pane pulič-lupič-prcič ☺“*, 33).

Zpočátku hry se Pavel marně dožaduje milostné přízně u Káti, s níž se setkává v paralelním hracím plánu kdesi za vsí. Káti váhá, zda jít na oslavu svého milého, a raději bloumá u řeky (motiv vody jakožto předtuchy vlastní smrti postavu vztahuje k Shakespearově Ofélii). Láká ji sice Fritz, ale odpuzují ji ostatní hosté („KÁTI: Říkal mi, abych přišla... já vím, že teď tam nemůžu... nevím proč, ale já těm lidem tam nevěřím... dělají pořád strašnej hluk...“, 16). Kátino předchozí odmítnutí Pavla a potvrzení vztahu s Němcem povzbudí v tomto prototypu skína agresivní sklony a Káti v pozdější scéně zabije. Do hry se tak dostávají motivy vyřizování si osobních účtů a privátní zhrzenost jako další z možných příčin řetězové agrese.

Káti nejsilněji ze všech cítí přicházející tragédii, je nejen Ofélií, ale i Julií a Kassandrou celé hry (analogicky pak i celková rozpolcenost připodobňuje Fritze k Hamletovi). Zlému tušení se snaží čelit útěkem, k němuž neúspěšně přemlouvá i Fritze. Jejich noční setkání – paralelně prokládané večírkem u Otty – patří k nejlyričtějším místům hry, jakkoli je i tato pasáž shozena kontrastujícím citátem (po citátu: „*Lidé ve městech si do domácností pořizují psy a kočky a želvy a morčata a krysy, protože nemá tvář nezradí ani v odcizeném světě. A mají své salóny krásy, tělocvičny, márnice a hřbitovy.* Jurajda, Oldřich: Milujte svého miláčka. Nakladatelství Hnědý obzor, Jablonec nad Nisou 1989“; následuje dialog: „KÁTI: Miláčku / FRITZ: Miláčku / KÁTI: Musíme odjet“, 30).

Mezitím si starosta začíná s německou rodinou pohrávat jako kočka s myší, kupříkladu se mu podaří políbit znejistělou Mariu (aluze na autentickou výpověď jednoho z vrahů, zde pronesená Glossem: „GLOSS: Neříká se mi to dobře, ale chci říci pravdu – teď a tady – ...do jedné vězenkyně jsem se zamiloval... když jsme dokončili doznání, tak jsem se s ní pomiloval... byla úplně vyčerpaná... ráno zemřela...“, 55). Vnější příkrov bodrých řečí a zvrácených společenských her (starosta navrhuje hru „Na Adolfa...“, v níž mají zúčastnění předehrávat Hitlerovy názory a za ně se pak pomyslně střílet) symbolicky předjímá události. S přibývajícím alkoholem se navíc odhalují skutečné postoje a záměry hostů („STAROSTA: [...] Toto je okamžik, na který jsme my, teda náš národ, čekali tři sta let, nebo jak dlouho. Marně jste nevyšli ze sklepů... ☺“, s. 48), které ještě podpoří i starostovy vojenské povely („STAROSTA: [...] Uzavřeme město. Nikdo nesmí projít... Marku, budeme potřebovat sto lopat a sto motyk – zapiš si to“, s. 48). Nakonec starosta dodá obvyklé fráze o dějinné nutnosti různé čistky (jedním z jejich projevů je i požár Ottovy fabriky, který je vidět z okna). Stále častěji se pak – což děj přeneso do další časové roviny – v ústech aktérů násilí objevují autentické citáty z vyšetřovacích dokumentů nejen z těsně poválečné doby („JAKOB: Učili jsme se píchat injekce do polštářů, vyrábět vitamin C... Starali jsme se o vězně, aby vydrželi [...] Aby vydrželi mučení až do konce, aby se mohli přiznat. Vždyť naše revoluce byla vysoce humánní... nemohla odsuzovat nevinné...“ / PAVEL: Řekli mi – pamatuji si to jako dnes: přijď dnes večer na radnici, budeme tě potřebovat. Já tam nechtěl jít. Já jsem musel! A byla tam řada lidí z našeho města...“, 54).

Rozverný večírek v továrníkově vile se tak pozvolna mění ve vyslýchání a týrání, zvrhlé nejen svou skutkovou podstatou, nýbrž i minulostí účastníků. Během Mariina výslechu se ukáže, že synův spolužák Gloss, jeden z komanda vykonávajícího pomstu na Němcích, je sám bývalý esesák. Druhý pomocník vražedného komanda, rychlokvašený kněz Jakob, který Mariu posléze přinutí k sebevraždě, reprezentuje další z možných motivů násilí – pomstu za smrt blízkých, v tomto případě za smrt Jakobova otce – kněze umučeného nacisty. A je to právě Jakob, kdo v závěrečném obrazu přechází do aktuální časové roviny – do roviny pragmatické (ne)reflexe nepříjemné minulosti: „*JAKOB: [...] Udělali jste ze svého minulého trápení byznys... Běžte s tím k filmu... [...] A ne aby vás napadlo tady stavět pomníky. Jen by na tom někdo chtěl vydělat. Zkurvený naučný stezky, zkurvený cyklotrasy, parkoviště, hřiště – zkurvený bufíky!! [...] ...tlustá černá čára... Konec prcání se svou minulostí.*“ (60) Do pozdější časové perspektivy ovšem patří i výpovědi obětí, které v závěru naznačují, za jakou cenu lze přežít totalitní praktiky a násilí („*OTTO: Mučení trvalo hodiny, dny, týdny, měsíce. Když se jim tvé doznání nezamlouvalo, musel jsi ho napsat znovu... nechtěli... nemohli tě zabít jen tak... potřebovali toto, aby měli argument... pro ty hlupáky tam venku... a pak to všechno spolky plameny a v nich tajné účtování!*“, 53). Motiv současné reflexe minulosti (respektive její absence), stále silněji vystupující v závěrečných obrazech hry, je jedním z ústředních témat celé Bambuškovy – nejen dramatické a divadelní – tvorby.

Porta Apostolorum se odlišuje od přímočařejších autorových dramát většími nároky na recipienty i inscenátory, jimž se předkládá zdánlivě nehotové dílo a očekává se, že si jej interpretačně dotvoří. V souladu s fragmentární podobou dramatu je i skutečnost, že některé motivace, charakteristické rysy, ba dokonce i národnosti některých postav jsou nejasné, významově rozostřené nebo jen lehce naznačené. Hra tedy vykazuje vyšší míru náznakovosti, přetržitosti a enigmatičnosti, jimiž se autor záměrně vyhnul přímé rekonstrukci událostí a snažil se vystihnout námět básnickou metaforou, asociativností a technikou koláže. Těmito prostředky se mu také daří navodit hrůznou atmosféru iracionální, postupně se uvolňující lidské krutosti, atmosféru, jež dost možná provázela i skutečné historické události.

Textovými podklady Bambuškovy inscenace se staly esej Martina Heideggera *Útěcha polní cesty*, dokumentace o události a též hra současného německého autora Rainalda Goetze *Svatá válka*. Kromě Bambuška se dokumentárním přístupem k divadlu zabývá brněnské Divadlo Feste vedené Jiřím Honzírkem nebo autorský režisér Jiří Havelka (například v inscenaci o činech bratří Mašinů *Já, hrdina*, DAMU, Disk, 2012). Bambuškovy hry však traktují také současná témata – kritizují konzumní společnost a globalizaci. Obsahy i uměleckými postupy tak jeho hry okrajově spadají i do takzvané coolness dramatiky (reprezentované například dramatiky Jiřím Pokorným, Markem Horoščákem a zčásti i Romanem Sikorou), která černě-groteskními prvky zobrazuje syrovou a drsnou realitu, fyziologické a psychiatrické úchytky a jejich projevy, zhoubné závislosti a kontroverzní sexuální témata.

Ukázka

KÁTI: Už se s tebou nechci potkávat... už s tebou nechci nic mít.

PAVEL: A na to pozor... tohle si vysvětlíme, jo?

KÁTI: Už se stalo.

PAVEL: Jaký: *Už se stalo!*?

KÁTI: Odjedu odsud... nebudu tady... nechci tady už žít.

PAVEL: Ha, ha, ha...

KÁTI: Běž!!!

PAVEL: No, tak teda dobře. Pamatuj, že tohle si ještě vysvětlíme, ano?

KÁTI: Běž pryč.

MAREK: Ta či som krásne vyfiňteny. Ano. Ano. Ano. Tak je to v kľuďe. Som predsik stražca poriadku... ta nech tak i vyžeram... Někako še mi tam nekce... znova še pred kymši pretvarovať... dofrasa, jak ja to neznašam... tam mam ja vobec tu pozvaňku? Do rici, ja som ju hadam stratil [...] A dobra nalada je v rici-to som ja poriaaadne hovenoo... ta ešče šebe vyzradim... dneška, keď je všicko tak nadherne naaranžovane... Fúj!!! To som še zľakol... Ááá – tutok je – hurááa – pozvanku mam – ta možem šebe isc...

PAVEL: Tý volé...tak vona na mě takhle?!!! Počkej, až budu mít tu bouchačku... počkej... ..ještě tě příležeš... ještě se ukáže... nenecháme to jen tak... kdy říkali, že tam mám přijít? V podvečer – až se setmí – tak, jdu se pořádně vyspat... mám pocit, že to budu asi potřebovat... ať tak nebo tak – ta mi dala – tohle fakt musím zaspát. Kurva to je piča blbá!!! Káti?!!! TY! STEJNĚ JSI BLÁZEN... DEBIL... VŠICHNI TO O TOBĚ ŘÍKAJÍ... POBOŽNEJ MISTNÍ BLÁZEN PO SVOJÍ BÁBĚ ZASRANÝ!

VŠICHNI: Ko, ko, ko, ko, ko, ko, ko, ko, ko, ko... kóóóóninááá – jak se ta lodička pohupuje... ko, ko, ko, ko, ko, ko, ko, ko, ko... kóóóónináááá – jak se ta lodička houpá...

STAROSTA: Já nevím...já už jsem šest let nezažil takovouhle euforii...nepamatuji se, kdy jsem měl z jídla takovou euforii... bože, mně je tak dobře...

OTTO: To jsme rádi.

STAROSTA: Jo? No, tak to je fajn, co říkáte...? Já jsem normálně opilý.

GLOSS: No, já musím říct, že se mnou to taky pěkně hnulo... a to už jsem stihl ledacos sežrat...

JAKOB: (*řihne si*) Pardon... já se úplně stydím, jak je mi dobře... co, červenám se...?

FRITZ: Nezapomeňte si utřít pusy...

(14–15)

Vydání

Porta Apostolorum, 2004.

Překlady

Německy (2004): *Porta Apostolorum*, přel. Katka Raeberová; (2008): přel. Katharina Schmi-dová.

Uvedení

Premiéra 25. 9. 2005 – La Fabrika, Praha, režie David Czesany.

Adaptace

2006 *Pryč!*, dramaturgie, Český rozhlas 7 Radio Praha, režie Julek Neumann, prem. září 2006.

Ceny

Cena Alfréda Radoka, dramatická soutěž, 2. místo, 2004.

Cena Sazky a Divadelních novin v oboru alternativního divadla (za projekt Perzekuce.cz), 2006.

Cena Nadace RWE a Barrandov studio za filmovou verzi hry – scénář *Případ Postelberg*, 2008.

Reflexe

První část několikadílného projektu vychází z jeho divadelní hry *Posta Apostolorum*, která letos získala Cenu Alfréda Radoka. Jejím tématem je jedno z bolavých míst novodobé české historie – na přelomu května a června 1945 bylo během několika dnů v Postoloprtech pobito téměř osm set Němců, většinou civilního obyvatelstva. Miroslav Bambušek se pokouší strhnout z rány strup a vymýt ji – pohledem, který ani nezačíná, ani nekončí v několika dnech před šedesáti lety.

Vladimír Lábus Drápal: „Nechci se propadnout do nějaké díry po minulosti“, *Právo* 26. 5. 2005 (příl. *Salon*, s. 1).

Špinavé stěny, hromada písku, staré vyřazené pneumatiky, na něž jsou postupně jako odpad dějin odkládány mrtvolky obětí [...] – to všechno organicky vyrůstá právě z tohoto drsného prostoru. Inscenátoři [...] rozehráli, nasvítili a „vyloupili“ z šera fabriky každičký detail, hrají nejen u stropu, ale i pod pódiem, doslova pár centimetrů pod vašim zadkem (hulvátské ataky Pavla, agresivního českého „skina“ tohoto příběhu). Nehrají se tentokrát dokumentární „velké“ dějiny, hrají se malé a nejmenší dějiny, nevinný mejdan jedné rodiny koncem války – oslava narozenin mladého Fritze (tragického Romea tohoto příběhu, jehož Julií je Káti a Tybaltem Pavel). Na mejdan se dostaví, vrátiv se právě i s pokyny z hlavního města, nesnesitelně boдрý místní funkcionář, Starosta. Hraje si s rodinkou jako kočka s myší, a dokonce ještě svede Marii. Kdepak, nikdo vás odtud nevyhodí, přátelsky utěšuje německy mluvící rodinku, mám pro vás naopak překvapení: pojedete do lázní! (I nacisté, jak známo, oznamovali Židům plynové komory touto cynickou metaforou). Zbytek už známe – z prvního dílu projektu. Vraždičí bestii – opět nešlo o náhodu – je tu nakonec i bývalý esesák (snad jen to vyetované předloktí nebylo právě pro tuto identifikaci zvoleno šťastně). [...] Vizualně strhující inscenaci bych snad vytkl jedině zbytečné potlačení probleskujících historizujících reálií a orientujících identifikačních znaků jednotlivých postav. Od počátku mnohdy tápeme, kdo jsou Češi a kdo Němci.

Vladimír Just: „Divadelní zápisník (I): Perzekuce.cz – Případ Postelberg“, *A2* 2005, č. 3, s. 10.

Hra se zaměřuje na divoké vysídlování Němců těsně po válce, při kterém došlo k masovým popravám v Žatci a Postoloprtech, jsou tam dokonce tři skutečná jména, která se vážou k těmto událostem. A protože příběh je ve svém vyznění neradostný, syrový, tak proto pro něj byla vhodná holešovická fabrika [...]. Ten industriální prostor si uchoval jakousi tovární špinavost a autenticitu, nějaká zařízení tam zůstala a dalo se to dobře do té inscenace dát. Já jsem si ten útvar pojmenoval jako dramatickou báseň a to znamená, že v tom textu jsou zkratky, stříhy, i to vyjádření jsme se snažili říkat znakem, případně v metafoře. Třeba celá úvodní scéna se odehrává frontálně proti divákovi. Ti lidé se prakticky nedívají jeden na druhého, ale stojí vedle sebe v řadě...

David Czesany: „Porta Apostolorum – báseň ve špinavé továrně“
(rozhovor vedl Vilém Faltýnek), Neděle s Rádiem Praha, Český rozhlas 7, 18. 12. 2005,
online: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/nedele/porta-apostolorum-basen-ve-spinave-tovarne> [přístup 6. 6. 2013]

Autor Miroslav Bambušek zve diváky na skromný večírek v malém městě. Fritz slaví narozeniny, gratulovat přicházejí jeho bývalí spolužáci, objevuje se pan starosta, policajt a další. Maminka všechny hostí koninou, připíjejí si na zdraví a čekají, až zapnou elektřinu. Vše probíhá ve třech časových rovinách, které se prolínají. Aktéři hry nás zavádějí do poválečné doby – návrat z koncentračního tábora, dále do let padesátých až do současnosti, kdy probíhá zúčtování aktérů. Postupně odkrývají své svědomí [...]. Projekt inscenace *Porta Apostolorum* se řadí mezi velmi zajímavé [...] svou groteskní děsivostí. Věřte, zamrazí vás, i když budete sedět na teplé přikrývce, posilníte se grogem a případně se zabalíte do deky.

Josef Meszáros: „Děsivá groteska v bývalé slévárně“, *Scéna.cz. – 1.kulturní portál*,
online: <http://casopis.scena.cz/index.php?o=1&c=5417&r=10> [přístup 6. 6. 2013]

Slovo autora

Řešil jsem Balkán, ale co bylo za humny, jsem v podstatě nevěděl. To mě nakoplo a moje cesta k zpracování materiálu šla už jistým směrem – začal jsem se pít po dokumentech a zjistil, že to je ono. Rodil se dramatický text a s ním přišlo i téma celého projektu: Perzekuce 1939–1945.

„Nechci se propadnout do nějaké díry po minulosti“ (rozhovor vedl Vladimír Drápal),
Právo 20. května 2005 (přil. *Salon*, s. 1).

Politické divadlo nechápu jako divadlo, které pojednává o přiblblých komunistech či jiných zajeбанých fašistech někde mimo čas a prostor. Politické divadlo je pro mne divadlo, které reflektuje běžné bolesti obce, kde se nachází, kde žije, kde dýchá. Když rezonuje s tím, co se právě děje kolem něj. A je jedno, jestli tou obcí je Praha, Brno, Ostrava, Kladno, Kokovice, Novgorod nebo rezervace kanadských indiánů. Politické umění má působit jako kulturně sociální komunikační kanál společnosti či komunity [...]. Takové divadlo má obrovský a vskutku léčivý smysl. U nás – pokud vůbec je – se potácí v úplných zárodcích.

„Pohřběme zkostnatělé české divadlo“, *Divadelní noviny* 2010, č. 5, s. 2.

Bibliografie odkazů

RECENZE: J. Machalická, *Lidové noviny* 26. 10. 2005; R. Hrdinová, *Právo* 7. 11. 2005; V. Just, *A 2* 19. 10. 2005; O. Vlčková, *Reflex* 2005, č. 42; J. Meszáros, *Scéna.cz – 1. kulturní portál*, online: <http://casopis.scena.cz/mesh/print.php?id=5417&t=1> [přístup 6. 6. 2013]; J. Bohutínská, *Divadelní noviny* 2005, č. 18; V. Just, *Literární noviny* 2010, č. 18; V. Hulec, *iDNES* 8. 9. 2010, online: <http://www.divadelni-noviny.cz/miroslav-bambusek-v-dobe-miru-mysli-na-vaiku-doplnek-rozhovoru> [přístup 6. 6. 2013].

Vladimír Just

MAGDALENA FRYDRYCHOVÁ: PANENKA Z PORCELÁNU

(2004)



Panenka z porcelánu je první hra Magdaleny Frydrychové (provdané Frydrych Gregorové), kterou napsala ještě v době studia divadelní dramaturgie na pražské DAMU (dosud nebyla na divadle neuvедena, proběhla pouze dvě scénická čtení). Hra o naději a lásce dvou mladých lidí, již se nikoli vlastní vinou ocitli v těžkých sociálních podmínkách, je chmurnou výpovědí o nelehké existenci člověka v současném světě. Již v této prvotině se objevují všechny stěžejní motivy (dospívání mladé dívky, mrtvý otec, dysfunkční rodina, opuštěnost, smutek, útek, život ve vydlidněné vesnici, beznadějně životní vyhlídka, tělesné postižení, alkoholismus, tragická

smrt apod.), které charakterizují celou dosavadní dramatickou tvorbu autorky, již prostupuje atmosféra smutku a zmařených nadějí (*Dorotka*, rkp. 2006, prem. 2008; *Hřiště*, prem. 2007; *Vltavínky*, prem. 2009; *Ulity*, prem. 2011; *Sedm životů*, prem. 2012). Postavami jejích her jsou obvykle mladí vydědenci a sociální outsideři, kteří museli předčasně dospět. Jejich postavení ve společnosti však Frydrychová nezobrazuje realisticky: svět, v němž žijí, má parametry jakési modelové reality prostoupené specifickým básnickým viděním.

Analytické drama mířící k žánru sociální balady, složené z prologu, čtrnácti krátkých obrazů a doslovu, je zasazeno do blíže nespecifikovaného prostoru současné vesnice, v níž stojí dětský domov poeticky nazvaný Květinový dům. V něm žije jednonohý šestnáctiletý chlapec přezdívaný Vojáček, právě prožívající první lásku s třináctiletou Panenkou (Líbou), která bydlí společně s unavenou a věčně starostlivou matkou a s mladším bratrem Ohryzkem ve vesnici.

Syžet dramatu je zhuštěn do několika klíčových situací, které jsou koncentrovaným výsekem z mnohem širšího časového rámce. Z milostného příběhu Vojáčka a Panenky (jakýchsi současných Romea a Julie), jejichž první setkání hru otevírá, autorka zobrazuje pouze fragmenty. Oba hrdiny spojuje silný pocit vykořeněnosti a citové frustrace způsobené prostředím, v němž vyrůstají. Absence otcovské autority a v případě Vojáčka vlastně jakéhokoli rodinného zázemí se postupně začíná negativně projevovat také v jejich vlastním jednání. Vojáček se bouří proti řediteli domova, s nímž vede permanentní válku, mimo jiné proto, že Vojáčka podezírá z šikany mladších chlapců. („KRYSA: stůj rovně vojáčku – kdo ubližuje

mladším chlapcům – co o tom víš / VOJÁČEK: nic / KRYSA: kdo jim to dělá – / VOJÁČEK: nevím – nikdo / KRYSA: v noci pláčou ve sprše – neřeknou nic – bojí se – ale čeho – tak mluv“, 178). Panenka zase vyrůstá v neúplné rodině, kde po smrti otce schází mužský element, jenž by usměrňoval výchovu dospívající dívky a jejího sedmiletého bratra. Matka, již Panenka navíc podezírá z vraždy otce (otrávil se houbami), žije na pokraji fyzického a psychického zhroutení a naprosto nechápe potřeby svých dětí („*MATKA: pusť si televizi – podívám se – co dávaj – vida – kočkoslona / OHRYZEK: co to je – nějaká blbost – na to koukat nebudu / MATKA: to je kreslená pohádka pro děti – to si pusť / OHRYZEK: nechci na to koukat – to je nějakej mutant / MATKA: nemotej se tady – nevidíš že vařím – mám hodně práce – pak musím žehlit – sedni si a koukej na televizi“*, 181). Obává se ztráty špatně placeného zaměstnání na poště a k tomu ještě musí čelit milostným návrhům svého švagra Rudolfa. Strýc Rudolf je přitom ve hře vykreslen jako tragikomická postava alkoholika, jenž by chtěl změnit svůj dosavadní život (chce skončit s pitím, složit mysliveckou zkoušku a oženit se), ale závislost na alkoholu ho nakonec přivede do ještě větších problémů a ještě větší deziluze. Pocit opuštěnosti a ztracenosti je příznačný také pro matčinu dlouholetou přítelkyni Máry. Ta dlouhodobě usiluje o Vojáčkovu adopci, již Vojáček s Panenkou nevědomky zhatí svým útekem z domova. Poslední obrazy hry pak znázorňují bloudění dětí v lese, které lze chápat i symbolicky. Útěk ústředních hrdinů však dopadne tragicky, když Vojáček v zoufalství z návratu do dětského domova a náhlého strachu z opuštění a samoty Panenku, která se rozhodla vrátit zpět domů k matce, zastřelí.

Tragická vražda dívky je vyostřenou a záměrně šokující hyperbolou bezvýchodného života všech postav. Obyvatelé fikčního světa hry, uvnitř velmi křehcí a zranitelní (tato křehkost je vyjádřena již v samotném názvu hry), jsou neustále zmítáni nenaplněnými sny a představami o lepším životě. Stále tápou a hledají své místo ve světě, přičemž se touží vymanit z vlastního postavení, do něhož se vlivem vnějších okolností dostali. Svůj život chtějí prožívat autenticky a naplno, až na dřev. („*RUDOLF: nic se nemá dělat polovičatě – když milovat – tak k smrti – když láska – tak až za hrob – do krve se maj dělat věci – ty blbečku malej“*, 181). Zoufalý boj se sociální a v jistém smyslu až osudovou předurčeností však prohrávají. Hrdinové tak, podobně jako v řecké tragédii, nakonec upadají do ještě většího neštěstí, než v jakém se ocitli na začátku příběhu. Máry zůstane i nadále opuštěná, Rudolf se nestane náhradním otcem ani se nezbaví své závislosti na alkoholu, matka přijde o jedno ze svých dětí, Vojáček nenajde svého otce, k němuž se celou dobu upínaly jeho naděje, a místo toho skončí pravděpodobně v nějakém výchovném zařízení pro mladistvé delikventy. Jediným „vítězem“ je tak paradoxně veskrze odpudivá postava ředitele Krysy, jemuž se konečně podařilo se zbavit nepohodlného svěřence.

Autorčina dramatická výpověď je subjektivizována napojením na perspektivu jedné z postav. Provázanost významové výstavby s Vojáčkovým viděním světa určuje

i pojmenování dalších postav (Panenka, Krysa) a Frydrychové rovněž umožňuje odsouvat a do poslední chvíle zpochybňovat některá dějová fakta a verifikovat je až v samotném závěru. Teprve v posledních obrazech hry tak vyjde definitivně najevo, že to byl opravdu Vojáček, kdo dlouhodobě šikanoval mladší chlapce a způsobil požár v domově. Vojáček je tak nositelem jednoho z centrálních témat hry, v níž autorka obnažuje negativní působení společnosti na výchovu a zraní sociálně vyloučené mládeže. Je totiž donucen přizpůsobit se roli, do níž ho okolí, v tomto případě především vychovatel v dětském domově, předem obsadilo. (KRYSA: *vojáčku / VOJÁČEK: ano / KRYSA: ano prosím – / VOJÁČEK: ano prosím / KRYSA: jediný – kdo tady vždycky dělá problémy – si ty – máš to v krvi – jako tvůj otec – chceš taky skončit v base“*, 178).

I když je kompozice hry složena z volně navazujících obrazů, její významová výstavba je úzce sevřená. Motivy jsou zde velmi přísně vedeny a vzájemně propojeny podle pravidel známých především z Čechovových her. Například puška, která se nejprve objevuje v držení strýce Rudolfa, se posléze zdvojuje v podobě hračky pro Ohryzka a následně se stává nástrojem Rudolfova fatálního zesměšnění (zastřelení berana místo srnce), aby se ve Vojáčkových rukou nakonec stala vražednou zbraní. V závěru exponovaný motiv smrti je pak celou dobu ve hře anticipován jak volbou jména jedné z postav (Máry), tak také motivem hub (Panenka do lesa utíká pod záminkou sběru hub, jimiž se otrávil její otec).

Hry Magdaleny Frydrychové jsou určeny důrazem na mluvený dialog, což je pravděpodobně jedna z hlavních příčin, proč jsou také častěji než na divadle uváděny v rozhlase. Autorka jednotlivé repliky segmentuje do kratších promluvových úseků, jejichž hranice nekopírují hranice větného celku, ale vytvářejí vlastní významové jednotky. Takto text přímo vyznačuje pauzy mezi jednotlivými promluvami a určuje způsob frázování řeči postav své potenciální inscenace. Navíc rezignuje na interpunkční pravidla či psaní velkých písmen (jak na začátku promluvových celků, tak u jmen postav či místních názvů), čímž hra získává nádech nezprostředkované autentické výpovědi. Na druhou stranu jsou však repliky nesený a zprůzračněny lyrickou obrazností, jež kontrastuje s jejich drsným a obhroublým slovníkem („*RUDOLF: nebudu – uvidíš – já se na všechno vyseru – polepším se – budu zase počestnej chlap – chlastat nebudu – aby sis mě vážila – jako máho bratra – sirotky tady nechal – nebohý děti – taky mě budeš milovat – slivovice – slivovice – z těch švestek je mi úzko na srdci“*, 181).

Specifické užití jazyka i téma sociálně vyloučených jedinců žijících na hranici chudoby na samotném společenském dně (matka dětem nemůže koupit ani brusle či dát Panence peníze na lístek do kina) tak napomáhá aktualizovat žánr sociální balady. Pro ni je charakteristická mezerovitost, vyostřená emotivnost a zhuštěnost uměleckého sdělení a děj, jenž spěje k neodvratnému tragickému vyústění. V textu se objevuje také celá řada typických a tradičních baladických motivů, jako napří-

klad motiv sirot a vdovy, opilého strýce/myslivce, který bloumá po nocích a klepe na okénko své vyvolené, motiv smrti a podobně. *Panenka z porcelánu* zároveň aktualizuje pohádky *O perníkové chaloupce* a *O Sněhurce*, ale především Andersenova *Statečného cínového vojáčka*, což hře dodává specifický nadreálný rámec. Zjevná a přímo tematizovaná je návaznost na Andersenovu pohádku, a to především na úrovni jednotlivých postav (v obou vystupuje postava jednoohého Vojáčka a zákeřné Křesy, Panenka, která se chce stát krasobruslačkou, má pak předobraz v tanečnici, která předčasně zemře). Z obou děl na čtenáře dýchá podobně tklivá, až depresivní nálada, v níž dominuje smutek a neštěstí z nepřízně osudu.

Tvorba Magdaleny Frydrychové se řadí do proudu současné ženské dramatiky. Podobně jako v dramatech Lenky Lagronové či Lenky Havlíkové (Kolihoové) v ní vystupují mladé dospívající hrdinky, které se snaží vyrovnat s komplikovanými mezilidskými vztahy, ale také s probouzející se sexualitou či s vlastní rodinou. Její hry obvykle zobrazují prostředí současné české vesnice, z níž postupně vyprchává tradiční způsob života i po staletí přítomná religiozita, což je řadí do bezprostřední blízkosti dramatické tvorby Martina Františáka. Lyrický pocit podpořený symbolickým rámcem její hry zase přibližuje poetice dramatu Josefa Topola.

Ukázka

Obraz 6. Někde v přírodě.

PANENKA: jak se ti stalo – že nemáš jednu nohu

VOJÁČEK: stala se nehoda

PANENKA: já bych si přála – abych byla krasobruslačka

VOJÁČEK: půjdeme v zimě na led

PANENKA: nemám brusle

VOJÁČEK: já zas nohu – půjdeme jinam – máš nějakého milence

PANENKA: jo – a ty máš milenku –

VOJÁČEK: ne

PANENKA: ťuká mi v noci na okýnko a říká – že mě bude milovat – že jeho srdce je temné jako noc – když se mnou není – hlasitě vzdychá

VOJÁČEK: to se ti líbí –

PANENKA: vlastně ne

VOJÁČEK: a co ještě dělá –

PANENKA: to – co milenci dělají

VOJÁČEK: aha

PANENKA: nechce se mi teď o něm mluvit – s tebou – můj táta chodil rybařit

VOJÁČEK: už nechodí –

PANENKA: umřel

VOJÁČEK: můj táta je v base

PANENKA: zabil někoho –

VOJÁČEK: to ne – napsal mi dopis – že není žádné zločinec – abych si nemyslel – že ho to všecko mrzí – s tou nehodou

PANENKA: můj táta mi žádné dopis nenapsal – ale bral mě na ryby – dělal pstruha na másle a o vánocích smažil kapra

(180)

Vydání

Panenka z porcelánu, Disk 2005, č. 12, s. 178–187.

Adaptace

2006 *Panenka z porcelánu*, dramaturgie, Český rozhlas 3 Vltava, r. Dmitrij Dudík, prem. 6. 10. 2006.

Reflexe

Není to náhoda, ani náhlé rozhodnutí, ale vyžádala si to samotná hra, pestrá v tónech i barvách. V hořko-směšném příběhu z venkovského prostředí se křehkost snoubí s tvrdostí a od všední reality není daleko k pohádkovým snům. Autorka dobře ví, o čem píše, prostředí vesnice je jí blízké tím, že se zde události skutečné a mytologické rafinovaně mísí a po jistém čase není snadné rozlišit, co je pravda a co výmysl. Totéž se týká postav, které, ačkoli typově pevně ukotvené, nemají povahu jednoduchou. Třebaže jde o lidi navenek jasných kontur, uvnitř vykazují bohatství pocitů a nálad. Celkový dojem není jednoznačný, všudypřítomný rozpor, ta křehká schizofrenie dětí i dospělých v kuchyňských i přírodních kulisách, jazyk, forma, styl, to jsou kvality *Panenky z porcelánu*. A navíc, když byla Magda Frydrychová malá, chtěla být – stejně jako Panenka – krasobruslařkou.

Program Divadla Letí, online: <http://www.divadlo-leti.cz/page.php?kam=8a86sekce=info&ID=19&podsekce=archiv> [přístup 20. 12. 2011]

Slovo autorky

Jaký byl tvůj vůbec první kontakt s rozhlasem?

Abych pravdu řekla, tak jsem nepsala a priori pro rozhlas. Vždy to byly texty – až na jednu výjimku – psané pro divadlo s vizí scénického provedení. Nicméně určitým zapříčiněním vzbudily mé hry zájem rozhlasu. Konkrétně pan Jan Vedral poslal texty hry *Panenka z porcelánu* dramaturgovi Hynku Pekárkovi, který mi k mému překvapení sdělil, že je to typicky rozhlasová hra. Jak jsem řekla, překvapilo mne to, protože jsem předtím s rozhlasem žádnou zkušenost neměla.

Ani coby posluchačka rozhlasu?

Tak to ano. Ale určitě ne od dětství. K rozhlasovým hrám jsem se dostala až na DAMU v rámci semináře, který vedl pan Vedral.

Český rozhlas adaptoval zatím tři tvé hry. Každou z těch her točil jiný režisér. Mohla bys popovídat o tom, jak k textům jednotliví režiséři přistupovali?

První hrou byla již zmíněná *Panenka z porcelánu*, kterou natočil Dimitrij Dudík. Tady mi přišlo, že se snaží být věrný původnímu textu. Já jsem si tenkrát vybojovala svolení být přítomna samotnému natáčení, což nebývá často zvykem, s příslibem, že nebudu do natáčení nijak zasahovat. Jeho realizace byla – řekla bych – velmi realistická. Např. *Panence* je zhruba 13 let, má mladšího sedmiletého bratra Ohryzka a Dimitrij opravdu do těchto rolí obsadil děti odpovídající věkem postavám hry.

„Magdalena Frydrychová v rozhovoru s Jakubem Kamberským“, *Panáček v říší mluveného slova*, 12. 3. 2008, online <http://mluveny.panacek.com/rozhovory/10038-magdalena-frydrychova-v-rozhovoru-s-jaku.html> [přístup 20. 12. 2011]

Aleš Merenus

IVA PEŘINOVÁ: KRÁSNÝ NADHASIČ ANEB POŽÁR NÁRODNÍHO DIVADLA

(2004)



Iva Peřinová (1944–2009) byla nazývána první dámou české loutkové hry. Její tvorba je spjata především s Naivním divadlem Liberec, kde v sedmdesátých letech začínala jako herečka a postupně se stala kmenovou autorkou souboru. Její hry jsou určené především pro loutkové divadlo: už struktura jejích dramát i charakter dialogů jsou vytvářeny s ohledem na loutkovou – nejčastěji marionetovou – realizaci. Proslula zejména jako autorka pohádkových her pro děti. Její tvorba pro dospělé variuje tradiční loutkářské náměty (například *Bezhlavý rytíř*, prem. 1993), přepracovává staré hry (*Alína aneb Petřín v jiném dílu světa* podle

hry Jana Nepomuka Štěpánka, prem. 1996, ad.) nebo groteskně stylizuje „momenty“ z české historie (*Jeminkote, Psohlavci*, prem. 1999) – sem spadá také *Krásný nadhasič* (rkp. 2004, prem. 2005). V kontextu české dramatiky představuje Iva Peřinová solitéra tím spíš, že se její tvorba jako jedné z mála stala trvalou součástí loutkářského dramaturgického fondu.

Hra *Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla*, v podtitulu charakterizovaná jako „loutková hra o národním neštěstí“, popisuje okolnosti výstavby a následnou zkázu Národního divadla v letech 1871–1881 a zároveň vypráví příběh nadhasiče Čeňka. Na první – společenské – úrovni drama zobrazuje třenicemi mezi staročechy a mladočechy, jejichž malicherné spory výstavbu zbytečně protahovaly, zmiňuje potíže s financováním stavby, líčí nesnáze architekta Zítka, který neustále narážel na komplikace ze strany zadavatelů a plnil jejich požadavky navzdory vlastnímu přesvědčení, i návštěvu korunního prince Rudolfa, který byl spolu s místní honorací pozván do předčasně otevřeného divadla, kde se nedodělky v interiéru skrývaly za drapériemi a květinovou výzdobou. Tento plán hry končí požárem, jehož nezvládnuté hašení má rovněž oporu v dějinách (hasiči totiž zkušečně rozebrali novou stříkačku, čímž způsobili její opožděné nasazení do akce, protipožární opona byla zamčená, takže ji nešlo spustit, požární hlásiče nefungovaly a shodou okolností za divadlem probíhala oprava potrubí, čímž se ve vodojemu nedostávalo vody ani potřebného tlaku), a zmínkou o sbírce a stavbě druhého Národního divadla. Drama důsledně dodržuje chronologii událostí (s malou retrospektivní vsuvkou o manifestaci u příležitosti položení základního kamene, na niž se vzpo-

míná jako na „*překrásné jaro v Praze v osmašedesátém*“ s jasným odkazem na události o sto let mladší).

Tato víceméně faktografická linie „velkých dějin“ se ve hře prolíná s linií soukromou, kterou reprezentuje osobní tragédie rovněž historicky doložené postavy – nadhasiče Čeňka Diviše. Toho rozchod s partnerkou, s níž měl několik dětí, a konflikt s milenkou, která o tom neměla ani potuchy, dohnaly k sebevraždě, přičemž jeho nečekaně dlouhý pohřeb také zásadně zkomplikoval hašení divadla.

Autorka, která se snažila o historickou věrnost děje (faktograficky čerpala z populárně historické publikace Petra Hory-Hořejše *Toulky českou minulostí*), neakcentovala příliš napětí mezi českým a německým živlem, které se v Praze vystupňovalo zejména v osudném roce 1881. Ve hře tak zastupuje německou menšinu pouze postava Němce (oslovení Franc je v loutkářské literatuře jménem pro Němce, potažmo odrodilce), který zde přímo i nepřímo glosuje vzájemnou českou nevráživost a devótnost vůči šlechtě: „*STAROČECH 2: Jsme nešťastni, Franci, hluboce nešťastni. Od jara Prahu šperkujeme, slavobrány stavíme, uvítací řeči secvičujeme... / NĚMEC: A proč vy to delala? / STAROČECH: Tak, tak! Proč my to dělala!*“ (141) Autorčiným cílem ovšem nebylo napsat dokumentární drama. *Krásný nadhasič* je hořce vtipná komedie proscená černým humorem, o to trpčím, že má reálný základ.

Vedlejší rovina textu, tedy scénické poznámky, podrobně předjímá loutkové provedení hry, jak o tom svědčí například tyto autorčiny požadavky: „*Zdivo vyleze ze země*“ (130), nebo „*Chumel lidiček se valí přes sebe a mizí dolů*“ (141). Peřinová své hry přizpůsobovala danému ansámblu a jejich podobu korigovala i během práce na inscenaci. Její díla tak jsou do jisté míry také režijními knihami.

Struktura hry *Krásný nadhasič* je „klipová“ – krátké výstupy ze dvou základních dějových prostředí („V hospodě“ a v bytě „U Marjánky“, Čeňkovy družky a matky jeho dětí) se plynule střídají s dalšími dějišti: ateliérem Vojtěcha Hynaise, u něhož je modelem Čeňkova múza a posléze milenka Líza, jejím budoárem a interiérem divadla. Časoprostor hry autorka rozdělila na obrazy interiérové, v nichž se zpravidla odehrává Čeňkův příběh, a krátké obrazy exteriérové – motivované scénickými přestavbami, které ilustrují postup stavby. U těchto výstupů, odehrávajících se v místech divadla „na nábřeží“, předepisuje použití „miniaturních loutček“, tedy loutek menších než loutky hrdinů. Postavy-lidičky – typická kolektivní postava v dramatu, zvláště loutkovém – tvoří jakýsi lidový chór hry, který má úsporné, zhusta se opakující promluvy plné zdrobnělin (typu: „*Lidičky, lidičky! Přispějte do naší kasičky!*“, 133, 145), a také ukazuje plynutí času. Jindy „nekonečnou stavbu“ demonstrují anekdotické výjevy pragmatických lešenářů Pepků („2. *PEPEK: A my abysme šli zase makat. / MLADOČECH: /směje se / Ale neříkejte! / 2. PEPEK: Malinko, pane, jen kapánek...*“, 134).

Epickou, někdy až dokumentární formu hry, jejíž mírné zcizení je apriori dáno už požadovanou interpretací prostředky loutkového divadla, podtrhují nejen písně, nýbrž

i předepsaná projekce titulků z dobového tisku a ke konci hry také filmové projekce z pohřbu a z požáru (společně se slovním komentářem, jako je tomu u dokumentů), které podávají informace o širším společenském kontextu, pomáhají posouvat čas a někdy i komentují děj („*Tisk 1881, březen: Vystavěné už slavobrány netřeba bourat! Vznešený pár svou cestu do Prahy pouze odkládá na měsíc duben! / duben: Vystavěné už slavobrány netřeba bourat! Vznešený pár svou cestu do Prahy pouze odkládá na měsíc květen! / květen: Zašlé a poničené slavobrány je třeba zbourat a znovu vybudovat. Veličenstva přijedou pravděpodobně v červnu*“, 140).

Peřinová přesně pointuje situace v drobných skečích a efektně střídá melodramatickou linii o krásném Čeňkovi, jež si nezádá s kramářským morytátem, s výstupy v hospodě, kde se malicherně handrkuje staročech s mladočechy: („*STAROČECH/nad novinami/: A vida! Tak už je to tady! Peníze na stavbu opět nestačí. / MLADOČECH: Však teď už to bude lepší. / STAROČECH: Ano, ano. Je to zde psáno. Půjčka. / MLADOČECH 2: Půjčka u České spořitelny. No a? / STAROČECH: No a?! [...] Vy se mne nestydíte takto zeptat? Pak vám odpovím: Jste zrádci! Zrádci národa! Anka! Pověz jim! Cože je to ta Česká spořitelna? / ANKA: Ale to ví přece každéj, vašnosto. Česká spořitelna je banka německá... / STAROČECH: Tak to vidíš, Anka. Mladočeši chtěli stavět divadlo bez naší české šlechty a teď se nestydí žebrot u Němců! Tfu!*“, 133). A tak se jeví jako vcelku příznačné, že jeden z mladočechů převlékne kabát a stane se staročechem (když se tito dostanou do vedení Sboru pro zřízení Národního divadla).

Nepočtený, zato pro dění zásadní ženský element ve hře zastupují naivní Marjánka, která poněkud hloupému a samolibému Čeňkovi rodí jedno dítě za druhým, nadhasičova milenka Liza, hospodská Anka a bláznivá Háta, která předpoví zkázu divadla (její vidiny připomínají Libušino proroctví, zvláště v souvislosti se slavnostním otevřením divadla Smetanovou *Libuší* i vystoupením samotného skladatele). Tyto postavy sice nevstupují aktivně do dějové linie týkající se politického života (v souladu se společenským postavením žen v devatenáctém století), ale jsou hnačím motorem celé hry. Je to právě roztržka dvou sokyň, která dovede nadhasiče k sebevraždě a zásadně zkomplikuje likvidaci požáru.

Jako zkušená divadelnice měla Peřinová cit pro výstavbu a rytmus dialogu. V případě *Krásného nadhasiče* použila krátké repliky, které se rychle střídají, a důsledně dbala na to, aby vyjadřovací styl i na malé ploše plně charakterizoval postavy (například repliky Pepků jsou žoviální a lidově bodré, Němcova čeština má přízvuk a mísí se s němčinou: „*NĚMEC: (vejde s novinami) Guten Tag. / MLADOČECH: Tak co nám to ten Franc nese za smutnou novinu? / NĚMEC: Ne smutná! Nemecká novina! (směje se) Ftypná, ftypná! (čte) Tschechen haben ihre Losung, Das Volk für sich in, Das Volk gegen sich geändert*“, 133). Mluva je mírně archaická a plná jemného starosvětského humoru (viz například škorpení mladočechů se staročechem „*ANKA: Jé! Teď jsem na nich ale kápla, vašnosto. / STAROČECH: Kdyby kápla! Polilas mě! / MLADOČEŠI: Staročech, staročech, ten má ale pech... / ANKA: Ráčeť prominout, já*

nechtěla... / STAROČECH: To vím taky, že ty ne. To tihle... / MLADOČECH: Ten kdo myslí postaru... / MLADOČECH 2: ...mívá mokrou čamaru!“, 131).

Hra Ivy Peřinové o známé události z devatenáctého století kritizuje nešvary, které v české kotlině přetrvávají dodnes – malichernost a neutuchající hádky politických stran, řemeslnickou ledabylost, českou malost a devótnost vůči mocným, čímž se stává dílem nadčasovým („*Jsmo věrni, věrni, zůstaneme věrni / My jsme těm Habsburkům pořád věrni / I když jsme nevěrni, zůstaneme věrni / I zcela nevěrni umíme být věrni / Až do skonání tím věrni sobě*“, 141, zpívá se v jedné písni, která parafrázuje slavnou árii z *Prodané nevěsty*).

Tvorba Ivy Peřinové, psaná primárně pro loutková jeviště, je v kontextu soudobé české dramatiky jedinečná. Do jisté míry se jí blíží pouze hry Víta Peřiny, který na dílo své matky navazuje. *Krásnému nadhasiči* se tak co do práce s reáliemi, tematickým návratem do devatenáctého století i tragikomickým laděním podobá jeho loutková hra *U kanónu stál aneb Bitva u Hradce Králové* (prem. 2011) rozvíjející motivy lidové písně o kanonýru Jabůrkovi, účastníkovi bitvy u Sadové (1866).

Ukázka

V DIVADELNÍ LÓŽI

Arcivévoda je v lóži při hudbě (nebo i zpěvu) sám. Má tam už kytku od staročechů. Pak vstoupí Němec a přivádí Skladatele.

NĚMEC: (na Arcivévodu) Sie haben gewünscht, Herr Erzherzog... herbeizuführen... (na Skladatele) Ech, entschuldigen Sie, ich habe den Namen vergessen...

(Skladatel se mlčky ukloní, posadí se a dívá se už jen dopředu – tedy na operu. Němec na Skladatele:) Nedelala, že nerozumí, pane! Já jen sapomnela vaše jméno! No nevim! Cestou sapomnela, no! Tak představte se, prosím!

(Skladatel mlčí.)

ARCIVÉVODA: Warum schweigt er?

NĚMEC: Slyšíte? Jeho Výsost ptala, proč vy mlčíte.

(Skladatel mlčí.)

Flastenec, ja? Flastenec, co nechce nemecky any slyšet, ja?

(Skladatel mlčí.)

Any vstuppenku vám ty flastenecove nedali! Nechteli vás tu! A nepozvali! Do dyvadla vy dostal se jinym vchodem a krčil v koutu!

(Skladatel mlčí.)

Jeho Výsost pšála si poznat komponista. Kratulovat chtěla k muzice! A já chledal, chledal, a já našel vás! A vy tak? A vy tak?

(Skladatel mlčí.)

Ale to je chamba! Chamba! (vztekle s ním zatřepe) Slyšíte?!

SKLADATEL: Neslyším...

(141–142)

V HOSPODĚ

ANKA: Povídá se, že pan arcivévoda tu operu vůbec nedokoukal. A Franc že mu už nemohl ani přeložit nějakou věštbu či co...

1. PEPEK: (volá) Jen jestli tím Habsburk vo něco zásadního nepřišel...!

STAROČECH 2: No, no, no... Jen stále nevěšme hlavy, mládenci! Vždyť do konce sezony bude ještě dvanáct představení! Národní divadlo se otevře i pro lid!

2. PEPEK: A cože sis to tenkrát na to slavný zahájení pořídil, Pepku?

1. PEPEK: Kravatu, Pepku, kravatu... Jo. A teď se mě zeptej, kde je ta kravata.

2. PEPEK: A kde je ta kravata, Pepku?

1. PEPEK: Moli ji sežrali. Jo. A hele, Pepku. A teď se mně zeptej, kde jsou ty moli.

2. PEPEK: Tak ty už z nás asi smíchy pochcípali. No ne?

(142)

Vydání

Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla, Svět a divadlo 2005, č. 2, s. 129–146.

Uvedení

Premiéra 19. 2. 2005 – Naivní divadlo Liberec, režie Tomáš Dvořák

Adaptace

2005 *Krásný nadhasič*, záznam inscenace, Česká televize, divadelní režie Tomáš Dvořák, televizní režie Aleš Kísil.

2007 *Krásný nadhasič*, dramtizace, Český rozhlas 3 Vltava, režie Dmitrij Dudík.

Ceny

Výroční ceny Nadace Český literární fond za rok 2005, divadelní tvorba, 2006.

Cena festivalu Skupova Plzeň, 2006.

Reflexe

Se zvědavostí byla očekávána premiéra *Krásného nadhasiče* v únoru 2005. Inspiraci k této hře, zachycující události kolem příprav, stavby a konečně i požáru českého Národního divadla, čerpala Iva Peřinová ze studia pramenů i odborné literatury. Na základě důkladného studia vznikl text, který není „veselou pohádečkou“ ani historizující hrou s ambicí o přesné vyličení událostí, byť mnoho scén zachycuje doložené historické skutečnosti. A jak sama autorka zdůraznila, navzdory názvu to není ani hra o hasičích. Podobně jako v textu *Jeminkote, Psohlavci* i zde jde o chytře ironizující pohled na některé vžitě národní legendy.

Jana Rezková: „Iva Peřinová – Hry s ohněm aneb Česká otázka v loutkovém divadle“, *Loutkář* 2010, č. 1, s. 31–32.

Komedie *Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla* patří k nejlepším textům z dramatického díla Ivy Peřinové a její inscenace v režii Tomáše Dvořáka (Naivní divadlo, 2005) se navíc přiřadila k tomu nejzdařilejšímu, čemu mohli diváci na českých (nejen loutkových) scénách v posledních sezónách tleskat. Navíc jde ovšem o titul, který je výjimečný i v kontextu světové dramatiky – a to především volbou a zpracováním tématu.

Zdeněk A. Tichý: „Jak se zrodila loutková true story“, in: Klíma, M. (ed.): *Divadlo a interakce III.*, Praha 2008, s. 59.

Textem *Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla* se Iva Peřinová obrátila znovu do české historie, aby se (podobně jako v případě *Psohlavců* nebo *Alíny*) z „loutkové“ perspektivy podívala na naši národní ikonografii. S naivitou (která sluší žánru i látce) a po svém – s láskou, humorem i hořkou ironií. [...] Okolnosti stavby „zlaté kapličky“ a jejího následného požáru v sobě nesou snad všechny typické znaky „češství“, od obrozenského budovatelského nadšení, přes banalitu hospodských komentářů, politickou rozhádanost a nešikovnost až po iracionální šlendrián. Veškerá k smíchu dráždící bizarnost, která děj provází, je ale v důsledku paradoxně smutná, ne-li přímo „lehce“ tragická.

Marie Reslová: „Mezi novinami, hospodou, čápem a národní tragédií“, *Loutkář* 2005, č. 2, s. 70.

V tom všem jsme takřikajíc doma (a nemyslím tím v Čechách, „doma“ je slovo moc a moc intimní), není to „národní“, ale člověčensky naše. Ve způsobu, jak se věci vyjevují, se ozývá silné vědomí pomíjivosti času i punc věčnosti, loutky se snáze než živý člověk pohybují plynuce od kolébky až po rakvárnou. Jednající postavy se projevují jako silně typizované a přitom zůstávají obdarovány kouzlem neskutečnosti, vydolují v sobě tolik plnokrevné životnosti, kolik divadelnosti. Libé splynutí paradoxů.

Tomáš Syrovátka: „Óhéň!“, *Svět a divadlo* 2005, č. 2, s. 128.

Slovo autorky

Můj muž, který nikdy neví, co mi má koupit k Vánocům nebo k narozeninám, vždycky kouká, kdy už sakra napíše ten Petr Hora-Hořejš nějaký další díl svých *Toulek českou minulostí*. A tak už mám od něj 10 dílů a téměř všechny časem poctivě přelouskávám. No, a to Národní divadlo v 8. dílu mě hodně vzalo. Takže jsem si ještě honem půjčila knížku Miroslava Ivanova *Požár ND aneb Příliš mnoho náhod*, a bylo to najednou celkem nabíledni.

[...]

Proboha, já jsem přece žádnou fantazii nepoužívala, vždyť já jí mám v podstatě poskrovnu! A jestli mi nějaká zbývá, musím si ji šetřit pro pohádky! Jenom ta Marjánka z *Nadhasiče* se možná jmenovala jinak a ta Líza asi taky jinak. A moje Líza byla ve skutečnosti herečka a ne Hynaisův model. A Čeněk ve skutečnosti neměl tři, nýbrž čtyři nemanželské děti, což už by bylo pro Tomáše Dvořáka jistě neúnosné veledrama. Akorát ta bláznivá Háta, tu jsem si možná

malinko vymyslela. A taky Čeňkovu povahu, jeho charakter, a proto – čistě alibisticky – jeho příjmení ve hře radši nepoužívám. Jinak už nevím...

Zdeněk A. Tichý: „Jak se zrodila loutková true story“,
in: Klíma, M. (ed.): *Divadlo a interakce III.*, Praha 2008, s. 60 a 63.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Rezková, *Loutkář* 2010, č. 1, s. 30–33; Z. A. Tichý, in: Klíma, M. (ed.): *Divadlo a interakce III.*, Praha 2008, s. 59–67.

RECENZE: R. Hrdinová, *Právo* 23. 2. 2005; M. Reslová, *Loutkář* 2005, č. 2; T. Syrovátka, *Svět a divadlo* 2005, č. 2; Z. A. Tichý, *Divadelní noviny* 5. 4. 2005; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 8. 3. 2005.

Kateřina Lešková Dolenská

RADMILA ADAMOVÁ: HOLKY ELKY

(2005)



Témata mezilidského odcizení, honby za krásou, mediální slávou, penězi a zároveň zoufalé volání po lásce (často lesbické) ve svých hrách zpracovává Radmila Adamová (* 1975). Jejími hrdinkami bývají ženy, které se ocitají ve zvrácených situacích, vystaveny nelítostným zkouškám a konfrontaci s běžným životem, čímž autorka demaskuje zrůdnost takové existence. Zpravidla jsou oběťmi přetechizované a eticky vyprázdněné společnosti a v klíčových okamžicích selhávají: zvrácená se jeví účastnice reality show Anna ve hře *Little Sister* (prem. 2008), která soutěž neopustí ani kvůli sestřině pohřbu. Hrůzu vyvolávají také hrdinky lehce hororové hry

České kuchty – super buchty (prem. 2010), které během benefičního pečení navštíví přízrak kamarádky zabitě vlastním manželem.

Adamové nejuváděnější hra *Holky Elky* je zasazena do prostředí povrchního a tvrdého světa současného modelingu. Autorka text rozdělila na dvě relativně samostatné části, přičemž druhá část rozvíjí příběh jedné z postav části první. Hra má poměrně pevné časové určení, první díl se odehrává dopoledne, druhý večer. V „dopoledním“ dějství v ateliéru vystupují tři modelky označené jako E1, E2, E3 a fotografka, „večerní“ dějství popisuje setkání E3 s nemohoucí matkou a její ošetřovatelkou, poté s agentkou, na níž je E3 psychicky i materiálně závislá.

Na začátku prvního dějství modelky E1 a E2 během neustále prodlužovaného čekání na fotografku zapředou hovor o banalitách, v němž vše využívají ke konkurenčnímu boji a umělému dokazování vlastní profesionality a „neprofesionality“ okolí. Latentní konflikt postupně přerůstá v otevřenou hádku, kterou přeruší příchod třetí adeptky, zdánlivě nejsebevědomější a nejotevřenější – E3. V následné debatě se vyjevuje povrchní vnímání světa, který určují věčné týrání těla, čekání a nejistota, světa, jenž je závislý na „vlivných“ kontaktech a bezohledné honbě za úspěchem. Konkurenční chování se projevuje i tím, že dívky odmítají odhalit pravou identitu a navzájem se sobě představují stejným jménem Ela. Jejich názory a chování reprezentují svět zcela zvrácených hodnot. Zatímco jedna z modelek považuje interrupci za formalitu, již je možno podstoupit o polední přestávce, pro druhou znamenají zásadní problém pupínky na obličeji, kvůli nimž může ztratit zakázku. Závěr první části hry pak kriticky odhaluje naprostou nesmyslnost všech

dívčích nadějí, sporů i malicherných bojů: když se konečně přistoupí k tvorbě snímků, fotografa dívky paradoxně oblékne do bílých kombinéz s kapucou, které zakrývají tělo i tvář.

Ve druhé části se autorka zaměřila na soukromý život jedné z modelek, který situovala do její garsonky. Zatímco E3 šňupající kokain v úboru dominy očekává svou agentku, ošetřovatelka nečekaně přiváží dívčinu matku, upoutanou na invalidní vozík, která se touží s dcerou po letech setkat. Hrdinka však nejeví zájem, nejen proto, že nežije šťastným rodinným životem, jak matce líčila v dopisech, nýbrž i proto, že to byla právě matka, která ji v dětství obětovala modelingovému průmyslu. Symbolem jejího dětského traumatu se stávají lentilky, které jako dítě propagovala, ale nesměla jíst, a jimiž nyní hystericky zasypává sebe i téměř bezvládnou matku. Agentka, jež je zároveň její milenkou, „pasákem“ i jakousi náhradní matkou, posléze nachází E3 psychicky vyčerpanou, zfetovanou a téměř udávenou lentilkami a musí ji donutit k poslušnosti výhrůžkami i násilím. E3 se tedy zklidní a připravuje se na „zakázku“, v níž má sloužit spíše jako prostitutka. Matky se zcela zřekne a s její ošetřovatelkou je prohlásí za vtíravé bezdomovkyně. Hru uzavírá scéna, v níž ošetřovatelka drží mrtvou matku v náručí mezi dveřmi, jimiž chce E3 s profesionálním úsměvem odejít z bytu, aby opět nastartovala svou kariéru.

Každý oddíl hry je situován do jiného časoprostoru a dílo lze svým způsobem vnímat i jako konvolut dvou aktovek. „Dopolední“ část se odehrává v neurčitém bílém ateliéru (bílá je předepsána jako základní barva včetně rekvizit, v závěru ji poruší jen černý nápis „ele“: „přepis“ francouzského zájmena „elle“ – ona, ale také název známého módního časopisu). Existenciální neurčitost prostředí zesiluje i postupně narůstající nejistota postav – co se zprvu jeví jako obligátní modelingová práce, ukazuje se čím dál víc jako nekonkrétní a možná i nedostupný úkol. Z chování dívek lze vysoudit pokřivený postoj k životu, který vyplývá z popření identity (dokládá to nejen zatajování jmen, ale i vymyšlení falešných skutečností). Tři dívky v izolované místnosti představují tři konkurentky, jejichž jednání vyjadřuje příznačný způsob boje o pozice a přelévání sil tvorbou nejrůznějších koalic a aliancí, symbolicky tři životy vržené na svět, v němž se absolutně nedokázaly zabydlet. Zpočátku se autorka pokouší odlišit postavy charakterově, posléze je všechny navzájem připodobní, jako by svět, do něhož patří, specifika vylučoval. Dramatický časoprostor hry i charakteristiky postav se tak stávají znakem dnešního vyprázdněného a spotřebního života a obrazem lidí zbavených identity.

Přestože zde modelka představuje esenci ženské krásy bez schopnosti myslet a skutečně žít (tedy jen jakýsi derivát ženy či člověka), ve druhé části hry autorka dává hrdince možnost znovu nalézt svou identitu, „polidštit“ se setkáním s matkou. Matčina přítomnost se však naopak stane spouštěčem dívčiny šířící retrospektivy, neboť matka přehnanými ambicemi zničila její dětství. Stávající modelčin život ve lži, život beze smyslu a všestranná krutost, jíž je vystavena

(a kterou autorka jen výjimečně ředí humornými okamžiky), ovšem relativizuje viníka a oběť a uzavírá téma hry nekompromisně do jakéhosi kruhu – konzumenti svými potřebami udržují v chodu moc reklamního průmyslu, který v nich stejné potřeby znovu probouzí.

I přes odlišná prostředí a komunikační situace v obou dějstvích hra působí kompaktním dojmem. Nahlíží totiž konkrétní osud nejprve v jeho veřejné prezentaci, poté v soukromém prostředí. Adamová tak konfrontuje jakousi vnější, veřejnou, „denní“ identitu dívky, která je uměle krásná, vynuceně úspěšná a otrocky připravená obětovat se kariéře (včetně chladnokrevné schopnosti likvidovat konkurentky), s její podobou „večerní“, tedy soukromou, vnitřní. Tato odvrácená poloha modelčina života je zobrazena ještě hrůzněji: dívka působí jako poloviční prostitutka oddaná své sadomasochistické agentce a jako těžce narušená osobnost, která není schopna promluvit s vlastní matkou. Zcela tak popírá možnost mezilidského vztahu a citu, který by určovaly jiné než přísně obchodní a odcizené vztahy.

Fakt, že modelky jsou vystaveny neustálému čekání, zde nastavuje určitou paralelu s absurdním divadlem, kde čekání symbolizuje existenciální úzkost ze života (především s Beckettovým *Čekáním na Godota*). Podobně i zde hra s časem představuje jeden z motivů, přítomný spíše latentně: čas totiž znamená žití, tedy stárnutí a umírání, což je veličina, kterou uměle úspěšný člověk nemá a neuznává („*Nerozhoduj o svém čase... asi nikdo z nás,*“ říká agentka, 46). Čekání tu slouží také jako katalyzátor povah. Dívky postupně odhalují, že jsou schopny v boji o práci použít i výhrůžku smrtí: E1 se obává, že ji kolegyně otrávil; E2 plánuje vraždu, když se chystá na potrat – lidský život je tak v tomto světě už od zárodku považován za překážku na cestě za štěstím, kterého lze dosáhnout jen vyděláváním peněz a trvalou koupěschopností člověka. Všechno toto jednání symbolizuje neživé, zmrtnělé životy žen v módním průmyslu, přeneseně i lidí v postmoderním světě.

Paradoxně i focení samé, které pro modelky představuje doklad kariérního úspěchu a kvůli němuž byly schopny všeho, jakýsi vysněný ráj „hvězd“, se ve výsledku obrátí ve svůj protiklad – modelky jsou vyfotografovány zcela zahalené, což jízlivě podtrhuje jejich odlidštění, unifikaci a vzájemnou zaměnitelnost. Neosobnost postav zdůrazňuje i nenormální, nevyvážený jazyk modelek, který kontrastně kombinuje naivní, přihlouplé vyjadřování s mluvou poznamenanou těžkými psychickými propady a ostrými, nenávisťnými odsudky okolí.

V dramatech Radmily Adamové je práce, kariéra a věrnost firmě vždy dovedena ad absurdum. Zapojení do nějakého obchodního vztahu se rovná masochistické praxi, již se hrdinky také někdy oddávají: ve druhé části se tak zásadně mění pohled na E3, která je ukázána jako troska frustrovaná hladem a samotou, zcela závislá na agentce („investorce“) a droze. Autorka pohlíží na tyto ženy jako na oběti kultu krásy a dokonalosti – hrdinky se snaží naplnit představy někoho jiného a ztrácejí svou osobnost, neustále někým ovládaný, pracovně i soukromě. Až na výjimečné

záblesky sebereflexe („E3: *Nemáš pravdu, mamka by mě nikdy... / E2: Nedělej, že nevíš, jak se drezurují zvířata v cirkuse. Metoda cukr a bič*“, 14) jsou hrdinky zcela podřízené a jakoby mentálně otupělé. Přichází-li od některé z nich revolta, potlačuje ji rebelující téměř vzápětí sama. Postavy modelek Adamová konstruuje jako svého druhu loutky bez vlastní identity. Na druhý pól pak staví ambiciózní matky, ženy-vykořisťovatelky a obchodnice bez duše, které své „objekty“ pouze využívají (agentka zaplatila E3 plastické operace, a tím z ní učinila svůj výrobní prostředek). Žena v jejím podání tak zobrazuje ohrožený druh, jenž jako by usiloval o vyhubení sama sebe.

Szíravou kritikou submisivního pojetí ženy se hra přiřazuje do ranku feministické dramatiky, která obligátně reflektuje motivy spjaté s modelingem a reklamou, sociální degradaci ženy a její společensko-ekonomické ponižování (diety, tělesný vzhled, bytí jako pouhá vnějšková prezentace, nakupování, žena jako objekt reklamy). V českém prostředí se obrazem ženy v mediálním světě zabývají například *Barbíny* (2005) Ivy Klestilové (Volánkové) a Valerie Schulczové, okrajově i hry Lenky Lagronové. Zobrazováním syrové a zvrácené reality hra částečně spadá i do širšího okruhu tzv. coolness dramatiky, která využívá prvky násilí, hnusu a společensky podrývací nekonformnosti.

Ukázka

E3: Obojek nosím kvůli tobě.

AGENTKA: No dobře, ale to je přece něco jiného... Tak máš obojek. Ti sluší, no, tak co mám dělat, že se mi tak líbíš... ale to je všechno, slyšíš, to je všechno... já tě mám ráda... chci pro tebe jen nejlepší... jednou pochopíš, jednou mi budeš vděčná!

E3: Ano, mám obojek... ano, budu vděčná. Cha.

AGENTKA: Nikdy jsem tě neuhodila.

E3 *pojídá lentilky z podlahy.*

AGENTKA (*bije ji*): A přestaň se cpát tou čokoládou! Nežer! Slyšíš! Nežer!

E3: Nemáte právo!

AGENTKA: Nemám právo? Nemám právo? Podívej se, já ti teď řeknu následující bez obalu. Pořád kolem tebe chodím po špičkách. Čekám, až princezně docvakne samo. Ale ono asi nedocvakne... Podívej, já právo mám... mám právo, největší právo ze všech lidí... Kdo ti dal na nový zuby? Kdo ti pořídil kozy? Já jsem do tebe co? No? In... ve... sto... va...

E3: La.

AGENTKA: Správně. Investovala. Nedívej se tak na mě, prosím tě, vzájemný sympatie teď hodíme stranou, ty sem netahej. Sama mi slibuješ, jak mi všechno vrátíš... jak mi vrátíš moje investice... tak já se tě teď ptám, kde jsou moje investice? A víš, kde teď jsou? Sjetý se válí v kupě čokolády! Jestli tě teď skopu, tak jenom hájím svoje zájmy!

E3: Ne... Ano.

(42–43)

Vydání

Holky Elky, Větrné mlýny, Brno 2007.

Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava 2006 (neautorizovaná inscenační úprava Štěpána Pácla a Marka Pivovara).

Překlady

Anglicky (2007): *The Elle Girls*, přel. Michaela Pňáčková.

Německy (2007): *Elle-Girls*, přel. Henning Schlegel.

Uvedení

Premiéra 28. 5. 2006 – Divadlo Letí – Eliadova knihovna v Divadle Na zábradlí v Praze, režie Martina Schlegelová a Marie Špalová.

Další uvedení:

28. 10. 2006 – Národní divadlo moravskoslezské Ostrava – Divadlo Antonína Dvořáka, režie Štěpán Pácl.

Ceny

Cena Evalda Schorma, 2005.

Reflexe

Dialog je svižný, zní výborně a všechny tři herečky propůjčují svým postavám pohyb, který realistické zobrazení typických návyků a stereotypů modelek mixuje s ironií a groteskou. Chytrá byla sama autorská volba hrdinek: jsou to jednak začátečnice, jednak patří do davu bezejmenných provozovatelek svého řemesla. Pod lesklým pozlátkem se účinně prozrazuje jejich ubohost a hloubka jejich zotročení.

Milan Uhde: „Lesk a bída modelek“, *Divadelní noviny* 2007, č. 6, s. 7.

Mezi dívkami panuje rivalita, pro diváky však jejich hysterický zápal a nadšení představuje velmi dobrou zábavu. Ve druhé části inscenace se obraz i atmosféra výrazně promění. [...] Mizí bryskní humor nezávazných žertů o modelkách a nastupuje snaha (možná až příliš názorná) poukázat na hlubší lidské problémy, které s sebou nese banální pozlátko světa krásy. Dvě naprosto odlišné poloviny ale nejsou nespojitě, zejména skrze herečky samy dochází k výraznému propojení obou pohledů.

Petr Christov: „O idolech a hrdinech dnešní doby“, *Divadelní noviny* 2006, č. 13, s. 7.

Slovo autorky

Lze nalézt u Tvých her nějaké společné rysy?

Určitým rysem je úzká souvislost mezi formou a obsahem, jak je hra napsaná, má přímou souvislost s tím, o čem vypovídá. To, že *Elky* mají dvě formálně rozdílné části, není nedostatek, ale záměr, jde o rub a líc. Experimentovat s formou mě baví [...]. Jsou to hry modelové,

reflektují současný svět, i když jsou postavy často většinou ženy, nejsou čistě „ženské“, muže z nich občas pěkně mrazí.

„Holky Elky a ty ostatní“ (rozhovor vedla Jitka Šťávová), *Rozrazil* 2007, online: www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/sch2007-03.html [přístup 1. 12. 2011]

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Vostrý, *Disk* 2007, č. 20, s. 6–23.

RECENZE: P. Christov, *Divadelní noviny* 2006, č. 13; J. P. Kříž, *Právo* 3. 11. 2006; J. Adámek, *Svět a divadlo* 2006, č. 5; T. Vokáč, *A2 kulturní týdeník* 2006, č. 31; M. Uhde, *Divadelní noviny* 2007, č. 6; Z. Mildeová, *OstravaBlog.cz* 12. 1. 2007; P. K. Klár, *Divadelní noviny* 2010, č. 2.

Marta Ljubková

MARTIN FRANTIŠÁK: DOMA

(2005)



Nepočtené dramatické dílo Martina Františáka (* 1974) vznikalo na okraji jeho režisérské (příležitostně i herecké) činnosti v různých českých a moravských divadlech. Zvláště významné místo v ní zaujímá vedení amatérského Divadelního souboru Jana Honsy v Karolině, kde se za kolektivní účasti herců zrodilo drama *Doma* (prem. 2005). K žánru venkovské dramatiky se autor vrátil i ve svých hrách *Nevěsta* (prem. 2010) a *Karla* (rkp. 2011, prem. i knižně 2012). Vedle toho je autorem svérázných „dramatických portrétů“ známých osobností: *Palach 69–06* (prem. 2006, s Vendulou Borůvkovou), *Eskeymo je Welzl* (prem. 2010) a *Věc Čapek* (prem. 2012).

Kratší hra *Doma*, jejíž děj zabírá tři dny, se odehrává v zapadlé valašské vesnici a je rozdělena do devíti různě dlouhých a co do reálnosti odlišných oddílů: I. *Pohřeb*, II. *Návrat z „Ameriky“*, III. *Kar*, IV. *Čablík*, V. *Stará krajina*, VI. *Mrtvá*, VII. *O poledni*, VIII. *Prodaná hora* a IX. *Hledání*. Už tyto názvy poukazují k provázaným přírodně-venkovským tématům a motivům (smrt, obřady, rodina, domov, vesnice, příroda, ekonomie a ekologie) a naznačují tragikomickou povahu díla.

Žánrový synkretismus u Františáka nevnímáme jako umělecký kalkul, ale jako bezprostřední odraz dané reality, kde běžně dochází k neočekávaným spojení „vysokého“ a „nízkého“ a kde se i nejpalcivější události mohou octnout v komickém nebo absurdním osvětlení. Obdobně to platí o výstavbě děje, který neaspiruje na souvislý příběh. Nejde tedy o precizně vykonstruovanou fabuli, ale spíše o jakousi „roztržitou“ montáž či mozaiku, v níž dějový vývoj naskakuje podle věcných a situačních souvislostí, místy i bez ohledu na dramatickou logiku a chronologii. Celek tak působí živelným, respektive živlem determinovaným dojmem, což poněkud znesnadňuje porozumění dílu.

Tematická síť hybridně spojuje motivy závažné i podružné, vážné i komické, tragika sousedí s groteskou. Fatální existenční i existenciální krize postav je provázána hospodským žvaněním a banalitami – při pohřební hostině se hodnotí srnčí guláš, matčina smrt je dávana do souvislosti s naháněnímkozy a podobně.

Děj dramatu začíná vstupní promlouvou Taty (Josefa Seninského) u rakve zemřelé manželky a referuje o jejím čekání na návrat syna Antonína. Již úvodní obraz v sobě spojuje venkovský obřad (vystavení katafalku v chalupě, farářovo rozloučení, v pozadí

ukládání rakve do hrobu za doprovodu falešné dechovky) s fantaskní nadsázkou („*Rodina tančuje s rakví po místnosti*“, „*Chlapi si přehazují rakev prostorem*“, 117). K novozákonnímu podobenství o ztraceném synovi odkazuje následující Antonínův návrat po dvou letech z „Ameriky“. Během smuteční hostiny se pak vyjevuje „shakespeareovská“ nevraživost mezi příbuznými, leč znepřátelenými rodinami Seninských a Čablíků, spor Seninských s podnikatelem Pilařem o přístup k „hoře“ (symbolizující spor o vlastnictví země), který prorůstá i do vztahů k ostatním vesničanům (Čablík nabádá Tatu, aby cestu uvolnil, jinak Pilař začne propouštět), a napětí u Čablíkových (stařenka viní syna, že baží po její chalupě a chce ji odložit do „penziónu“, vnučka Jiřina, která chodila s Antonínem, si má brát Pilaře). Mikrokosmos dění je orámován vnějším nebezpečím – po celý děj totiž prší a hrozí povodeň (starozákonní motiv potopy). Děj ústí v hospodskou rvačku mezi otci obou rodin, čímž začíná krystalizovat kontrast „malých“ a „velkých“, v tomto případě přírodních událostí. Další obrazy se rovněž vymykají z roviny reálného jednání a formou připodobnění k lidové poezii představují jakousi jeho reflexní plochu: věcné chování postav tak kontrastuje se čtrnáctihlasou lyrickou promluvou, která vyjadřuje Antonínovu vzpomínku na původní domov, i s následným přízračným zjevením Mamy, která synovi přichází ze záhrobí udělit rady (jde vlastně o zhmotnění dopisu, který synovi napsala před smrtí). Druhý den dostává submisivní syn Jura výpověď z pily, a když se záhy pokusí o sebevraždu, vydává se Tata za Pilařem. Poslední den vychází najevo, že Tata konečně prodal stromy a povolil vstup na cestu, která bránila postupu lesnické těžby, čímž Jurovi „koupil“ práci zpět. Antonín s tím nesouhlasí, ale vyrazit za Pilařem nemůže, protože cesty jsou již zatopené. Závěrečný obraz tvoří mozaika dialogů a reminiscencí probíhajících na pozadí povodně, která vyhnala obyvatele z domů do nejvýše položené chalupy – k Seninským. Vzájemná solidarita je narušována pokračujícím napětím, které přírodní katastrofa ovlivňuje negativně (Čablík pravděpodobně utonul, což ohrožuje Jiřininu svatbu), ale také otevírá prehistorii děje (dovídáme se o někdejší vztahu Taty s nynější Čablíkovou ženou a o Jiřinině těhotenství s Antonínem, jemuž o tom neřekla a uchýlila se k potratu). Vyřezenutí problémů vrcholí Antonínovou hádkou s Tatou o budoucnost rodiny a jeho opětovným odchodem z domu.

Rámcová situace povodně koresponduje s majetkově-ekologickými sváry takzvaného divokého kapitalismu devadesátých let dvacátého století a stává se příznakem společenské krize a rozkladu domova. Charakteristika však zjednodušuje složitou významovou a výrazovou tkáň textu. Už pojem domova je problematický napětím mezi tradicí (ustáleným systémem hodnot), přítomností (která tyto hodnoty zpochybňuje) a nejistou budoucností, potažmo i vztahy mezi generacemi, respektive „starým“ venkovským životem (Tata, stařenka) zakotveným v koloběhu přírody a životem „novým“ (Antonín, Jiřina), který už mladým nekonvenuje, a proto jej zkoušejí nahradit anonymním, i když neuspokojujícím žitím ve městě (Antonín). Hra má poměrně skeptický závěr, který vrhá zpětné světlo na zobrazovanou společnost

i danou dobu – ten, kdo se jednou odrodil (zbažil původní identity), už nedokáže zapadnout zpět ani najít sám sebe, což má negativní dopad na podstatu vesnického života. Fenomén domova ve hře ovšem není chápán jako fakt, ale především jako ohledávání a osobní zakoušení místa. Tato niterná rozporuplnost kulminuje v ústřední postavě „věčného poutníka“ Antonína, jehož hlavním spoluhráčem, ale paradoxně i protihráčem je Tata, který se snaží zabránit rozpadu rodiny i navzdory Pilařovi (prototyp bezohledného podnikatele devadesátých let), ač nakonec kapituluje (symbol vítězství nových společenských vztahů nad starými). Syn tak znovu přichází nejen o domov, ale i o svůj mužský vzor, zatímco ostatním členům rodiny je prorokována chmurná budoucnost.

Na znejistění domova má vedle sociální situace (existenční starosti, nezaměstnanost, neschopnost uplatnit se v nové době) podíl i rozklad vztahů uvnitř komunity, jak jej představuje nenávisť mezi rodinami. Její příčiny jsou různé. Čablík naléhá na Tatu, aby v zájmu obce ustoupil Pilařovi, a ekonomicky motivovaný spor pak přerůstá i do roviny intimní – Čablík se snaží zmařit opětovné sblížení Antonína a Jiřkou, protože by zabránilo výhodnému sňatku dcery s Pilařem. Poměry postav k hospodářské situaci jsou diferencované (vedle tvrdošíjného bojovníka Taty stojí slabošský Jura a věrný, hluchoněmý syn Josefek) a proměnlivé (Tatův obrat v závěru). Přehlédnout nelze ani morální příčiny rozkladu domova, mezi nimiž dominuje všeobecně rozšířený alkoholismus (píjí nejen Tata, Strýc, Tetička, ale dokonce i Farář, který má, stejně jako Tata, po Strýcově pochybné kořalce „fleký po hubě“).

Autenticita, naturalisticky přesné a drsné zachycení valašského prostředí i s charakteristickou řečí kořeněnou vulgarismy, nesměřuje k tradičnímu modelu vesnického dramatu. Je totiž provázeno metaforickými prostředky (lyrické, folklorní texty, literární citace a narážky), a povyšováno tak do obecné roviny symbolické platnosti. „Amerika“ tu není zámožným světadílem, ale jakýmkoli místem „jinde“, iluzorním cílem úniku z malosti života. Hrozící povodeň pak vyjadřuje apokalyptickou vizi společenského rozvratu a marasmu.

Lze pozorovat tematickou příbuznost Františákovy tvorby s venkovskými hrami devatenáctého a dvacátého století, především s jejich výrazovým realismem či naturalismem, ale jako významnější se jeví autorovo ovlivnění literárním a hudebním folklorem, jeho zkratkovitostí, magičností a tendencí k zemitému symbolismu. Ve hře *Doma* lze vystopovat – dílem polemické – styčné body se Stroupežnického *Našimi furianty* (prem. 1887), Mrštíkových *Maryšou* (prem. 1894), Preissové *Gazdinou robou* (prem. 1899) a *Její pastorkyní* (prem. 1904), jakož i s Jiráskovým *Otcem* (prem. 1894; tato hra a drama *Doma* byly uvedeny v Národním divadle v jedné inscenaci v jakési snaze o „interpretaci dramatu dramatem“). Ideologicky deformovanou představu venkova v hrách z padesátých let dvacátého století (o kolektivizaci a budování jednotných zemědělských družstev) však můžeme chápat jako přímo negativní východisko Františákovy metody. V ní se *Doma* naopak nápadně přibližuje Topolovu *Konci*

masopustu (prem. 1963), kde poslední soukromý zemědělec marně bojuje za svůj, teď už anachronický domov a za starou podobu společenství.

Ukázka

SKÝPALA: Už to zaplavilo hřbitovy. Kostí to odnese až do moře...

PEPOŠ: Kde?

SKÝPALA: Do moře pravím!

TETIČKA: Leda tak do řiti...

TATA: Co mi ještě povíš?

ČABLÍK: Co ti povím? Možeš za to ty. Že tu sedáváme a čekáme, co bude. Nechce Pilařa pustit přes svoje do hory. Vy enem sedíte. Furt hřbitovy. Kraviny! Pilař zavře pilu a co my? Nebude práca, nebude obchod, nebude autobus...

TETIČKA: Za nás autobus nebýval. Chodili zme pěšky.

TATA: Horu vybere a půjde dál. Zostane enem bordel a rubisko. Gdyby byl každý hlúpý jak ty, tož nevím.

ČABLÍK: Ja su blbý? Ty si chuj, jak aj tvuj tata býval...

TETIČKA: Všeci ste furt stejní.

ČABLÍK: Chuj.

TATA: Pravím ti, Jáne... Drž hubu. Zle dopadneš. Já mám svoju cestu a svoju horu. Já si ju prodám či neprodám, jak já budu chtět. Já mám cestu a já rozhodnu, budeš-li moct kolem projít či ne...

ČABLÍK: Ty máš všecko. Ogar krypl...

PRVNÍ HLAS: Trnky pořezané.

DRUHÝ HLAS: Branka otevřítá.

TŘETÍ HLAS: Stodola zas plná sena.

ČTVRTÝ HLAS: Pluh v tráve zaprstený.

PÁTÝ HLAS: Dřevo u kamení.

ŠESTÝ HLAS: Hruška zlomená.

SEDMÝ HLAS: Smrky pod nebem.

OSMÝ HLAS: Ptáci za trámem.

DEVÁTÝ HLAS: Cestička zarostená.

DESÁTÝ HLAS: Rosy na listoch.

JEDENÁCTÝ HLAS: V rosách světél.

DVANÁCTÝ HLAS: Voda ve studni.

TŘINÁCTÝ HLAS: Ticho tu je.

ČTRNÁCTÝ HLAS: Vánek po ledu strachem popraskaném...

ANTONÍN: Doma su... doma...

(Program ND Praha k inscenaci Alois Jirásek: *Otec* / Martin Františák: *Doma*,
s. 121–122, 124–125)

Vydání

Doma, Repertoárová příloha Amatérské scény 2005, č. 5, s. I–IXX.

Jirásek, Alois: Otec / Františák, Martin: Doma, Program Národního divadla, Praha 2007, s. 112–145.

Uvedení

Premiéra 12. 2. 2005 – Divadelní soubor Jana Honsy Karolinka, režie Martin Františák (amatérské uvedení).

Premiéra 21. 6. 2007 – Národní divadlo, Praha, režie Michal Dočkal.

Reflexe

Na jedné straně Františákova hra spracovává skutočnosť, na strane druhej prerastá do obrovskej metafory, básnivej metafory, kde rudimentárnosť látky, ktorá vypovedá o existencionalnej situácii aktérov toho, vlastne nevelkého príbehu. Tak jako v rovine látky, tak aj v rovine estetickéj využíva tenziu medzi realitou a básnivým zovšeobecnením.

Vladimír Štefko: „DS Jana Honsy Karolinka; Martin Františák: Doma“, *Amatérská scéna* 2005, č. 5, s. 22–23.

Hraje se tu o definici domova, o smrti, o samotě, o nemožnosti spočinout, o hluboké zakoreněnosti i vytrženosti, sounáležitosti i odcizení, o patriarchálním světě, kde slovo otce má svou váhu a ještě větší váhu čin. Přitom tento obraz domova je nepřikrášlený, je to tvrdá realita valašské vesnice, kde se život točí v kruhu bez práce, bez budoucnosti, bez okázale vyjevovaných citů, kde nejen cesty a galoše, ale i vztahy jsou zanešené blátem a rozmlžené pálenkou, co dělá žluté skvrny ve tváři a díry v játrech, kde se nedá žít, ale odkud také nejde odejít.

Radmila Hrdinová: „Mrtvý chlap sám v hoře zpívá“, *Zpravodaj JH* 2005, č. 7, s. 6.

Františákův text pojem domov staví názvem do středu zájmu a buduje na něm svůj příběh. Nejzřetelněji a nejdůrazněji návratem „ztraceného syna“, jenž stojí před otázkou, co doma znamená. Budeme-li chápat příběh dramatu jako naraci o jednání jednotlivých postav i všech postav dohromady, dostaneme se v tomto případě k hlubinnému modelu, jehož podstatou je to, co bychom mohli nazvat prožíváním a sebeprožíváním domova. Příběh – tj. v literatuře složitý řetězec událostí, v dramatickém textu zřetězení situací, skrze něž se *vypráví* o jednání – je hlavním a také nejvyšším prostředkem, jímž přímé odkazy ke skutečnosti nabývají kvality, která se neomezuje na vyobrazení reálného světa, v němž platí hodnověrnost a pravděpodobnost. Do popředí vystupují jiné hodnoty, jako jsou umělecké intence, normy, které regulují estetický postoj člověka ke skutečnosti, uspořádání součástí díla do určitého systému. *Doma* nesporně využívá některých postupů a principů, které formovaly i příběh venkovských realistických dramát z konce 19. století. Arne Novák nazval *Vojnarku* a *Otce* rodinnými dramaty a *Doma* tento rámeček neopouští. Ale postavení rodiny na Valašsku těchto

dnů je mu odrazovým můstkem k naraci o jednání lidí utvářejících si jím představu i skutečnost domova v přítomnosti.

Jan Císař: „Interpretace dramatu dramatem“, *Program ND*, Praha, s. 13–14.

Děj se odehrává v době velké povodně a odráží i sociální atmosféru dnešního Valašska. Vlastně je zde shrnuto množství skutečných momentů, lidí a událostí, sám autor nepopírá, že jde v mnohém o dílo autobiografické. Podstatné ale je hledání domova ve vlastní duši, proto je svým způsobem tak zničující. Život na jedné straně umírající, na druhé straně síla minulosti, ryzost, čistota. Mizející tradice ničené takzvanou novou dobou, beznadějnost i naděje návratů, které možná nikdy nenastanou. Na první pohled pouhý otisk obrazu současné vesnice, ve skutečnosti mnohovrstevnaté drama lidského nitra.

Jana Paterová: „Dvojí hledání domova v duši“, *Lidové noviny* 28. 6. 2007 (příl. *Premiéry*, s. 4).

Slovo autora

Hra vznikla z pudu sebezáchovy. Z horské samoty mě nutnost po třech syrových letech odstěhovala do města. Opustil jsem tehdy několik hlubokých přátelství z horských samot a ztrácel se ve městě a bludech. Pocit viny, že jsem cosi zradil a ztratil, k čemusi nutil.

Nějak na to všechno odpovědět a neztratit stopu. Nedá se hovořit o prvotním nápadu, ani o nějakém vanutí ducha. Spíše to byly úderý sekery v modré noci bez měsíce a beze hvězd. Někdo někde zpíval, někdo klečel za stodolou, něco ulomilo pět latí v plotě...

„Kde domov můj?“ (rozhovor vedla Daria Ullrichová), *Program ND*, Praha 2007, s. 22.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Latzková, *Teatralia* 2010, č. 2, s. 128–146.

RECENZE: V. Štefko, *Amatérská scéna* 2005, č. 5; R. Hrdinová, *Zpravodaj JH* 2005, č. 7; J. Paterová, *Lidové noviny* 28. 6. 2007 (příl. *Premiéry*); R. Hrdinová, *Právo* 2. 7. 2007; B. Pražan, *Týdeník Rozhlas* 2007, č. 40; Z. Hořínek, *Divadelní noviny* 4. 9. 2007; J. Císař, *Amatérská scéna* 2007, č. 4, s. 3; V. Závodský, *Týdeník Rozhlas* 2005, č. 41.

Zdeněk Hořínek

KAREL STEIGERWALD: HORÁKOVÁ, GOTTWALD

(2005)



Drama Karla Steigerwalda (* 1945) *Horáková, Gottwald* (rkp. 2005) patří mezi ty autorovy hry z polistopadové doby, které se zabývají tematikou vyrovnání s minulostí. V této linii svého díla autor konfrontuje soukromé historie s totalitními dějinami: v dramatu *Hraj komedii* (prem. 2000) srovnal prostřednictvím osudů dvou hereček fašismus a socialismus, ve hře *Políbila Dubčeka* (prem. 2008) vyšel z políbení Ginsberga během pražského majálesu v roce 1965, v dramatu *Má vzdálená vlast* (prem. 2012), jež vychází ze vzpomínek Dagmar Šimkové *Byly jsme tam taky* (1980), se zase z dnešní perspektivy ohlédl za životem politické vězeňkyně v padesátých letech.

Celovečerní hra *Horáková, Gottwald* nese podtitul, který vystihuje účel zobrazeného zločinu: „*Zabijeme ženskou. Leknou se. Zvyknou si.*“ K podtitulu je připojeno i paradoxně znějící žánrové vymezení „*komedie o tragédii*“. Autor totiž hru pojal jako politickou revue s černě groteskními prvky, v níž prostředky „divadla na divadle“ zpracoval tragickou skutečnost: zmanipulované vyšetřování a nespravedlivý soudní proces s bývalou poslankyní Miladou Horákovou, který probíhal v letech 1949–1950, kdy byl u moci prezident Klement Gottwald. Drama je koncipováno jako neiluzivní hra prezentující historické události, u níž se recipient nemá vciťovat do dění, ale kriticky se nad ním zamyslet.

Steigerwald rozložil děj do dvou paralelních, avšak vzájemně se prolínajících a reflektujících linií (paralelní existenci postav předjímá už čárka v titulu). První patří Horákové, která nese motiv hrdinství a statečnosti, druhá Gottwaldovi, jenž reprezentuje motiv zneužití moci a opovržením hodné zbabělosti. Spojovatelem situací učinil autor další známou osobnost první poloviny dvacátého století – divadelního režiséra a skladatele Emila Františka Buriana, který děj komentuje a aranžuje (příkladně scénu, v níž se rozhodne o popravě, nechá své „herce“ jet třikrát).

Komunistické panoptikum dotvářejí fanatička Anežka Hodinová-Spurná, dlouholetá poslankyně za KSČ, a dvě – fiktivní – kafkovské postavy „rychlgenerálů“ Joska a Jarďa, praktičtí vykonavatelé režimního násilí, kteří jsou řízeni sovětskými tajnými službami (kupříkladu vědí dřív než on, že proces čeká i Gottwaldova kolegu z Ústředního výboru KSČ Rudolfa Slánského). Dalšími postavami jsou hrdinčin muž Richard, jehož předobrazem byl manžel Horákové Bohuslav (tomu se před zatčením

podářilo utéct do Ameriky), a redaktor Franta Kojzar, jehož předobrazem je žijící novinář Jaroslav Kojzar.

V prvním obraze (*Zatčení*) Horáková s manželem vyslovují naději, že režim brzo padne, zatímco Gottwald snová popravu a opilecky se dojíká nad Stalinovou oblíbenou písní (později její hrdinku Suliku k Horákové přirovná). Vše se odehrává v Burianově režii: „*Tak přikročíme k zatčení. Připraví se Jarda a Joska. (Ti si berou kožené kabáty, pistole a odejdou.) Klement se klepe na Hradě v obleku. (Klement odejde.) Milada vezme žlutou obálku ze skrýše pod kobercem a odejde z domu. Já tu jako nejsem, Richard poslouchá Londýn (Richard sedne k rádiu, poslouchá Londýn.) Začínáme! Moment, ještě publikum.*“ (15–16) Když poskoci obviněnou odvedou, dovypovídají Burian, Richard a Milada zbývající okolnosti zatčení.

Druhý obraz (*Výslech*) je zasazen do vězení a prolíná se v něm Miladino uvěznění Němci za války s aktuálními výslechy, při nichž ji Joska s Jardou donutí k přiznání. Stejnost obou totalit symbolizuje také hbitý převlek gestapáka v Josku, zvrhlou grotesknost stalinismu zase odráží Gottwaldovy nevybíravé nářky na Stalina.

Třetí obraz (*Proces*) zachycuje soudní mašinérii: Miladino předsmrtné rozjímání doprovázejí komentáře ostatních, verše z Nezvalova *Zpěvu míru* (1950) i úryvky z urážlivého článku o procesu, který jeho autor, bývalý režimní redaktor Kojzar, uveřejnil ještě v roce 2003 (v komunistickém listu *Haló noviny*).

Čtvrtý obraz (*Poprava*) otevírá vzpomínka Horákové na setkání s Gottwaldem roku 1934, kdy se ho zastala proti surrealistům. Vzpomínka přichází v těžké době jako rezoluce žádající hrdičino osvobození (zmíněny jsou skutečné dopisy od Winstona Churchilla, Bertranda Russela a Alberta Einsteina), které Gottwald velkopansky odmítá číst. K mrazivé konfrontaci pak dochází i v případě Miladiny obhajoby a rozsudku, tehdy pro výstrahu vysílaného rozhlasem. Závěrem je nejen popravena hrdinka, ale také odhalena Burianova naivita (když zjistí, že to vše nebyla jenom hra, spáchá sebevraždu) a naivita těch, kteří socialismu slepě věřili, a nakonec i ironie dneška, kdy se současná komunistická strana opět dostává na výsluní: „*No ano... ano... Pěkně jsme vás solili. Těch čtyřicet let... Lisovali jsme vás a čekali, až poteče panenský olej. Ale že znova... teď... že nás zas pustíte nahoru... k moci... to jsme nečekali.*“ (58)

Svérázné politické drama, které skrze proces s Horákovou obžalovává komunistický režim jako celek, má složitou revuální strukturu. Autor nerespektuje kauzalitu a chronologii dodržuje pouze v hrubých rysech. Je vystavěno jako principiálně otevřená kompozice, což v ději umožňuje rozpínat čas a prostor a stříhem mezi nimi přeskakovat, jakož i koexistenci důležitých událostí a banalit.

Pro svoji výpověď zvolil Steigerwald formu koláže. Do textu totiž vedle „otisků“ autentických událostí (ač některá historická fakta nahradil fikcí: například Burian se oproti skutečnosti zastřelí) vsadil i dokumenty v podobě písní (Stalinova oblíbená *Sulika*, Burianovy songy *Má panna je v Panama sama* a *Magnetová hora*, sovětská bojovná píseň *Svatá válka* – Vstavaj strana ogromnaja aj.), veršů (Nezvalův *Zpěv*

míru), úryvků z novinového článku nebo ukázek z Burianovy hry *Pařeniště* a výňatků ze skutečné obhajovací řeči Horákové. V poznámkách autor požaduje rovněž nahrávku autentického rozhlasového projevu V. I. Lenina z roku 1919 a rozhlasový záznam čtení rozsudku z inkriminovaného procesu.

Steigerwald hru vystavěl jako mozaiku z narativně relativně samostatných a časoprostorově i kauzálně nesourodých scén, v nichž se přítomné události mísí s minulými a budoucími a události z dějové linie Horákové se proplétají s událostmi z linie Gottwaldovy.

Další rovinnu sdělení pak představují Burianovy „režisérské“ komentáře („*EMIL: Možná se vám ty dialogy zdají toporné, ale ony měly jiný smysl než vás pobavit. Měly uměleckou formou objasnit, proč došlo k těm popravám, které vás měly pobavit*“, 32). Dialogické scény autor navíc proložil typickými revuálními formami: písněmi, tanci a sborovými, voicebandovými recitacemi (voiceband je název Burianova recitačního souboru i označení metody sborové recitace).

Dramatik ve hře uplatnil antiiluzivní divadelní poetiku, již nelze vnímat jako tradiční koncept scénického dění, nýbrž pouze jako ozvláštňované a komentované předvádění děje, neustále zdůrazňující rozdíl mezi jevištěm a skutečností. Při konstrukci hry autor využil prostředků epického dramatu, které teoreticky formuloval a prakticky popularizoval Bertolt Brecht. Epičnost Steigerwald projektoval zejména do postupů dějové montáže a do takzvaně zcizeného, odpsychologizovaného pojetí postav, které jednají z časoprostorového, vševědoucího nadhledu, jako by daný děj pouze nezaujatě představovaly, se znalostí pozdější recepce svého osudu (například Horáková hovoří o tom, že po ní pojmenují ulici) i se znalostí širších společensko-historických souvislostí (Burian přirovnává stalinismus k vraždění v šedesátých letech v Číně a v osmdesátých letech v Kambodži). Pro lepší pochopení tísnivé atmosféry Steigerwald zpočátku zatahuje publikum do hry tím, že ho ztotožňuje s dobovým obyvatelstvem („*EMIL: ...O přestávce se podepíšete. Pokud jsou tu nějací básníci, napíší básně. Malíři namalují obrazy, hudebníci složí kantáty. Kampaň veřejného odsouzení je záležitostí především umělců...*“, 11), později apeluje na diváky formou otázek („*EMIL: [...] Jak byste se zachovali vy?*“, 19).

Osu postav ve fragmentárním pojetí děje tvoří jejich povahové rysy, podle kterých je máme hodnotit: Horáková svým jednáním, třebaže formálně rozbitým, ukazuje pevnost a celistvost svého charakteru, zatímco bezcharakterní Gottwald se zmítá v extrémech – nenávidí demokraticky smýšlející oponenty, ale nadává i na soudruhy a „nadřizené“ ze Sovětského svazu, dokáže být opilecky rozněžnělý a vzápětí mrazivě krutý.

Podle zvyklostí epického dramatu je dialog, stylizovaný převážně jako vyprávění, střídán s až „publicisticky“ formulovanými reakcemi ostatních. V jazyce se kromě stylů střídají vrstvy podle charakteristiky hrdinů (řeč Horákové je vznešená, Gottwald hovoří jako primitiv), a také je proložen dobově příznačnými, ideologicky motivovanými výrazy (imperialisti, kapitalisti, trockisti...) a novotvary (kovozezemědělci, malorolníci).

Umělecký šéf legendárního Děčka nebyl jako režisér událostí zvolen náhodou. Burian se stal po roce 1948 dogmatickým komunistou a mimo jiné i autorem hry *Pařeniště* inspirované procesem s Horákovou, která měla premiéru 15. září 1950, necelé tři měsíce po její popravě. Líčí v ní rozmařilou ženu z dřívější vyšší společnosti, která ve svém salonu (pařeništi) s kumpány podniká kroky proti „lidovému“ státu. Když se její stranicky uvažující manžel postaví proti tomu, začne připravovat útěk, je zadržena a postavena před soud. Z toho je patrné, že Steigerwald své drama mínil také jako polemiku s propagandistickým a neetickým kusem Burianovým, respektive s budovatelským dramatem („*EMIL: ...Asi vám už došlo, že ten Burian, ten Emil František, ten spisovatel, co napsal tu strašlivou a sprostou hru Pařeniště, že ten spisovatel jsem já. /Pauza / Očekávám, že na mě teď budete plivat a že se mi budete smát. Takové to u nás všechno je“*, 37).

Analogie soudního procesu a divadelního představení patří mezi obvyklé prostředky epického dramatu, po válce označovaného spíše jako „dokumentární“ (jmenovitě Burian o procesu přímo hovoří jako o divadle: „*EMIL: Ale jo. Když se to pořádně nacvičí, zrežiruje, vyzkouší, půjde to. To víte, hned to není“*, 12). Nejznámějším příkladem tohoto typu her je *Přelíčení* Petera Weisse (1965), které zachycuje frankfurtský proces s osvětimskými zločinci, z českých pak Kohoutova *Taková láska* (1957) – nešťastný příběh manželského trojúhelníku situovaný před soudní stolicí. Ve hře *Horáková, Gottwald* je však položeno rovnítko i mezi divadlo a stalinistický režim, neboť tehdejší čeští vládnoucí představitelé byli „inscenováni“ ze Sovětského svazu.

Motiv nespravedlivého obvinění a tragického potrestání je v moderní literatuře zpracován často a různě – od Kafkova *Procesu* (1914) až po Orwellův román *1984* (1949). V českém prostředí však drama koresponduje především s hrami, které zachycují ponuru atmosféru komunistického státu: s exilovými Kovárnovými skeči shrnutými do knihy *Půlnoc nad Prahou* (1952), se satirami Pavla Tigrida *Neposkvrněné početí Josefa V.* (1977) a Jana Nováka *Strýček Josef* (1991), nejnověji pak s dramatem Tomáše Vůjtky o Slánském nazvaném *S nadějí, i bez ní* (rkp. 2009), s autorskou inscenací Jiřího Pokorného *E. F. B. – Kladivo na divadlo* (prem. 2004) či konečně s původní operou Jiřího Nekvasila a Aleše Březiny *Zítřejší se bude...*, která také pojednává o procesu s Miladou Horákovou (prem. 2008, filmová verze 2010). Po formální stránce je hra spojena s proudem českého brechtovského dramatu šedesátých let, který reprezentoval především Ludvík Kundera.

Ukázka

MILADA: Opravdu mě popraví?

ANEŽKA: Ano.

MILADA: Vleže, nebo pod nebem?

ANEŽKA: To nevím.

MILADA: Proč potřebují, abych byla mrtvá? Jsou horší než nacisti. Chtěla bych viset, abych viděla nebe.

KLEMENT: To jsi přehnala. Nemůžeš nás srovnávat s nacisty. My komunisti bojujeme za ráj, nacisti za peklo.

MILADA: Když mě oběsíte, zastaví se zeměkoule.

ANEŽKA: Nic se nezastaví. Nevěř myslitelům.

MILADA: Budu v nebi.

ANEŽKA: Nebudeš. Oběsili už i nebe. Vím to, patřím k nim.

(Ze tmy se vynoří Emil.)

EMIL: (Šeptá) Nediv se, soudruhu prezidente, že je rozzlobená. Nacisti ji neoběsili, vy ji chcete oběsit.

KLEMENT: A přesto bude ráj vybudován.

(Z dálky se blíží dechovka, jako by byla tancovačka. Sbor zpívá.)

Aby byl člověk dlouho živ,
aby měl pastýř hojnost mléka
a rybám nevytekla řeka
v mé vesničce a kdekoliv
zpívám zpěv míru...

[...]

KLEMENT: Jak dlouho vám tady, kurva, budu dělat šašky? Já jsem prezident socialistické země, žádněj klaun!

EMIL: Zkoumáme tady to vaše vraždění, soudruhu prezidente, tak se nevztekejte. Možná byste sami rádi věděli, proč vraždíte? Ne? Co?

(39–40, 47)

Vydání

Horáková, Gottwald, Větrné mlýny, Brno 2007.

Čas utopie. Tři grotesky ze špatné doby (Horáková, Gottwald, Políbila Dubčeka, Má vzdálená vlast), Togga, Praha 2012.

Uvedení

Preméra 19. 3. 2006 – O. S. Mezery Praha – La Fabrika Praha, v rámci projektu Perzekuce.cz, režie Viktorie Čermáková.

Další uvedení:

15. 6. 2012 – Západočeské divadlo Cheb – Za oponou, režie Šimon Dominik.

Reflexe

Jsou tu jednak autentické výjevy, postavy i situace, jež se skutečně tak či onak historicky odehrály: zatčení Milady Horákové nejprve nacisty, později komunisty, zdařilý útěk jejího manžela za

hranice, Gottwaldova úloha při této justiční vraždě, marné žádosti světových osobností včetně Alberta Einsteina o milost, v tuzemsku naopak stohy rezolucí požadujících smrt, autentický je i pochod Kamarádi, je to mládí, kterému dnes patří svět..., Nezvalův *Zpěv míru* atd. Autentická je samotná existence i úryvky z mravně pokleslé hry E. F. Buriana *Pařeniště*, vztahující se k procesu, autentické jsou i úryvky ze závěrečné řeči obžalované před soudem.

Vladimír Just: „Horáková x Gottwald x Steigerwald“, *Divadelní noviny* 2006, č. 10, s. 4.

Karel Steigerwald není dramatik, který by zacházel s minulostí pietně – spíše než fakta jej zajímá „hemžení“ doprovázející velké události. A tak i divadelní hra o justiční vraždě Milady Horákové nabývá podoby groteskní frašky, v níž se historické osobnosti prolínají s prototypy postav známých z jiných Steigerwaldových titulů, dění překypuje banalitou a pokleslou familiárností.

Vladimír Mikulka: „Horáková x Gottwald x Steigerwald“, *Divadelní noviny* 2006, č. 10, s. 4-5.

Karel Steigerwald, jak by se mohlo zdát, však nenapsal agitku. Text má skutečně blíže k lidovému divadlu, v němž stojí proti sobě mučedníci a katani. V případě, jakým byl monstrproces s Miladou Horákovou, se zdá, že pochybnosti nejsou ani na místě, ale nakonec se do textu vkradly. Nezlehčuje se vina zločinného systému, na jehož popravištích skončily stovky nevinných, ale autor se ptá po smyslu těchto obětí, které si ještě dnes může brát do úst jakýkoli „rudoprávní“ novinář. Zřejmě je za to odpovědná pověstná autorova ironie.

Kateřina Kolářová: „Politická „pašijová“ hra“, *Svět a divadlo* 2006, č. 4, s. 30.

Nekompromisní glosátor české společnosti Karel Steigerwald se nechal inspirovat justiční vraždou Milady Horákové a nevytvořil její rekonstrukci, ale velmi svěbytnou divadelní podobu, ve své emocionalitě na hony vzdálenou akademickým učebnicím dějepisu. Na půdorysu známých událostí nechává Steigerwald na jevišti v kabaretním duchu defilovat panoptikum bolševických kreatur více či méně inspirovaných reálnými osobami a v groteskním šklebu komentuje jedno z nejtemnějších období české moderní historie, které za sebou nechalo stovky mrtvých a desítky tisíc zničených životů.

Šimon Dominik: „Dnešní premiéra představení Horáková, Gottwald je už beznadějně vyprodaná“, *Divadlo.cz*, online: <http://www.divadlo.cz/politicky-kabaret-horakova-gottwald-posledni-chebs> [přístup 20. 9. 2013]

Za věrohodnou učebnici historie kus Horáková x Gottwald sloužit nemůže a nechce, i když kromě titulních figur v ní ůřadují divadelník E. F. Burian, komunistka Anežka Hodinová-Spurná či rudoprávní novinář Kojzar. Steigerwald nerekonstruuje a nepsychologizuje; časové roviny se prolínají, postavám jsou předepsána „neověřitelná“ jednání a setkání. Je to silně ironická hra o mechanismu cynické moci a bezpráví, o zlu bez možnosti nápravy.

Josef Chuchma: „Steigerwaldův výkovek“, *Mladá fronta Dnes* 28. 4. 2006, s. C8.

Karel Steigerwald se rozhodl v řádu své dosavadní tvorby pro groteskní stylizaci zla a zvětšující odstup k oběti. Jeho *Gottwald* je vulgární, vystrašená, hluboce pod jakoukoli formu lidskosti zpotvořená kreatura, která má řadu rysů ústřední postavy Steigerwaldovy starší hry *Neapolská choroba*. Je to moc, vědomá si sečtenosti dnů své fyzické existence a jednající už vlastně beze smyslu: podtitul *Zabijeme ženskou, leknou se, zvyknou si*. Milada Horáková proti němu stojí jako obraz občanské slušnosti, „obyčejného života“, z něhož si sama připomíná spíše neúspěchy a vlastní pochybnosti. Obě postavy vykazují jistý smysl pro humor, a snad právě na něm je nejlépe vidět rozdíl mezi občanskou starostí o práva lidu a totalitním zneužitím tohoto ideálu. Třetí postavou ve hře je E. F. Burian, hráč, na němž dramatik sleduje svoje utkvělé téma práva umělce na zvláštní postavení ve společnosti a jeho spoluodpovědnosti za zločiny, jichž je svědkem. E. F. Burian jako jakýsi náčelník chóru dění na scéně organizuje, rytmitizuje, režiruje a využívá pro svůj vlastní „umělecký“ úspěch – anebo už jenom pro zachování místa, z něhož lze rozhodovat na jevišti v době, jež umění zneužívá k propagandě a vzbuzuje tak v umělcích klamní vědomí vlastní důležitosti.

Alena Zemančíková: „Obrazy z dějin zemí komunismu“, *Literární noviny* 2006, č. 39, s. 13.

Slovo autora

Proč plakátové zlo? U nás se rádo říká, že na všem je něco dobrého. Ta hra říká: *Není. Komunismus je hnus, ničí lidi. Všimněte si ale, že být v Čechách obětí, to se nám hrozně líbí. Oběť považujeme za hrdinu. Obětem stavíme pomníky, obdivujeme jejich smrt, jejich obětování se, jejich nevinnost. Horáková nepochybně nevinná byla, nebyla bojovnicí proti režimu, ale spouť zatím, všechny činy, za které byla souzena, byly vymyšlené. Komunisté ji přece pověsili exemplárně – de facto „za nic“. A to je téma – ona žila normálně, svobodně, jako občan, její vina byla jen v tom, že nepostřehla, jaký hnus přišel. Totiž postřehla, ale nevěděla, že se ho má bát, že ji zabijí za nic. To bylo její hrdinství. To nás dojíhá.*

„Pěna dnů, šumění listí“ (rozhovor vedl Jiří Peňás), *Týden* 2006, č. 17, s. 48.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Kolářová, *Svět a divadlo* 2006, č. 4, s. 30–33; J. Kerbr, *Czech Theatre* 2009, č. 25, s. 31–38.

RECENZE: Š. Dominik, *Divadlo.cz*, online: <http://www.divadlo.cz/politicky-kabaret-horakova-gottwald-posledni-chebs> [přístup 20. 9. 2013]; M. Čechlovská, *Hospodářské noviny* 22. 3. 2006; R. Hrdinová, *Právo* 26. 4. 2006; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 28. 4. 2006; J. Rejžek, *Lidové noviny* 4. 5. 2006; V. Just, *Hospodářské noviny* 9. 6. 2006; V. Just, V. Mikulka, *Divadelní noviny* 2006, č. 10; A. Zemančíková, *Literární noviny* 2006, č. 39; V. Hulec, *Reflex* 2007, č. 40; A. Sirový, *Literární noviny* 2006, č. 14; M. Pilná, *A2* 2006, č. 18; J. Machalická, *Lidové noviny* 19. 6. 2012; J. Kerbr, *Divadelní noviny* 2013, č. 2, s. 11.

Lenka Jungmannová

MILAN UHDE: ZÁZRÁK V ČERNÉM DOMĚ

(2005)



Milan Uhde (* 1936) se po několikaletém působení v politice vrátil k dramatické tvorbě hrou *Zázrak v černém domě* (rkp. 2002, knižně 2005). Reflektuje v ní osud středostavovské rodiny, která prošla sérií kataklyzmat; na půdorysu hry Uhde zachycuje působení „velké historie“ na život jedince ve střeoevropském prostoru během dvacátého století. Námětem (i způsobem zpracování) se drama odlišuje od autorových satir (např. *Král–Vávra*, prem. 1964; *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl*, rkp. 1986, prem. 1990), absurdních her (*Výběřčiči*, rkp. 1966, prem. 1990; *Zubařovo pokušení*, rkp. 1976; *Pán plamínků*, rkp. 1977) či muzikálových libret a dramatizací (*Balada*

pro banditu, prem. 1975; *Na Pohádku máje*, prem. 1976, apod.) a řadí se tak – stejně jako rozhlasová hra *Velice tiché Ave* (rkp. 1981, div. prem. 1990, rozhl. prem. 1992) – do autobiografické linie autorovy tvorby. V těchto dílech Uhde ohledává peripetie vlastní rodinné historie a jejich prostřednictvím se zamýšlí nad etickými a společenskými problémy. Na rozdíl od hry *Velice tiché Ave*, v níž se jedná o pomyslný dialog syna s již zemřelými rodiči, nahlíží *Zázrak v černém domě* rodinnou historii z perspektivy všech postav.

Centrálním tématem dramatu je nemožnost porozumění mezi rodinnými příslušníky, kteří se na sobě dopustili závažných provinění. Odkrývají se tu dávná, ale stále živá traumata, způsobená tlakem historických okolností, které vystavily především předválečnou generaci řadě životních zkoušek. V tomto smyslu lze rodinu Pompeových chápat jako synekdochu české společnosti, která se dosud nevyrovnala s minulostí zasaženou dvěma po sobě jdoucími totalitami.

Hra *Zázrak v černém domě* je složená ze dvou stejně dlouhých oddílů, které dále nejsou členěny do scén či výstupů. Drama má přitom sevřenou formu a důsledně dodržuje tradiční (klasicistní) princip jednoty děje, místa a času, což ji přiřazuje k psychologicko-realistickému typu dramatiky (tedy k dílu Eugena O’Neilla či Arthura Millera), a zároveň odlišuje od většiny české polistopadové dramatické produkce. Děj se odehrává během jediného dopoledne a – jak už k analytickému typu dramatu patří – je výsekem z většího celku: rozkrývá se tu minulost postav (chování za okupace i během komunistické diktatury) a anticipuje se jejich budoucnost. Základní situaci tvoří rodinné setkání: staří manželé, žijící s dcerou a její rodinou, pozvou na nedělní snídani také své syny, s nimiž se delší dobu neviděli, aby se pokusili narovnat finanční i osobní vztahy v rodině.

Dějištěm hry je funkcionalistický dům z třicátých let, který je součástí rodinné historie i předmětem sporu o dědictví, potažmo i těžištěm dramatického děje. Rodinné setkání však postupně přerůstá v hádky o maličkosti týkající se především údržby domu (sekání zahrady, opravu vodovodu), které zprvu zakrývají, později naopak odhalují skutečné rodinné problémy a poškozené vztahy.

Dům, který potřebuje opravit, se tak namísto stmelujícího místa stává zhmotnělým symbolem drolicí se rodiny (podobně jako u Čechova, kde rozparcelování panství reprezentuje konec jedné epochy). Pro patriarchu rodu, osmdesátiletého otce, představuje dům největší životní jistotu i určité trauma z toho, že si jej chtěl udržet na úkor rodiny (tyrantsky proto trvá na tom, aby se opravy děly pouze pod jeho dohledem, čímž zdržuje rekonstrukci a podporuje chátrání domu; toto jeho jednání lze chápat i přeneseně). Matka zná otcovy viny (neprodal dům, což by pomohlo švagrovi vykoupit se z koncentráku, málem se zřekl i jí – židovky, stejně jako se později zřekl syna disidenta), ale před dětmi je zatajuje a slepě touží po tom, aby se dům stal místem rodinné harmonie. Nejstaršímu z potomků, Dušanovi (jedná se o jakési autorovo alter ego), dům připomíná jeho osobní křivdu (proto jej nazval „černým“). Jako disidentovi mu totiž za normalizace hrozil zabor majetku, a tak jej rodiče ze strachu, aby se část domu nedostala do cizích rukou, raději vydělili. Rozvádějící se sestra Šárka, která trpí maniodepresivní psychózou, si v domě připadá jako ve vězení a snaží se „unikat“ sebevraždami. Její hospitalizaci v léčebně otec také odmítá, neboť se bojí, že by jí mohli odebrat dceru a část domu by připadla nenáviděnému zeti. Nejmladší Ivan v domě vidí příležitost, jak zlepšit vlastní postavení, a zároveň cítí určitou nemorálnost svého nároku, neboť jako aktivní komunista donášel na svého bratra stranickému předákovi (proto také, když se navíc provalí jeho recidivovaný alkoholismus, nakonec podlehne tlaku okolí a vzdá se své třetiny v Šárčin prospěch). Na vztahu postav k rodinnému sídlu se tak až psychoanalyticky obnažují problematické identity postav.

Rozpadající se dům má však ve hře i aktivní roli, neboť sám symbolicky jedná (i to Uhdeho hru spojuje s Ibsenem). Dvakrát se pokusí zaplavit své prostory vodou (symbol biblické potopy) nebo náhle otevře skříň, která nešla odemknout (motiv záhady zamčeného pokoje), čímž se odhalí, že se za ní neskrývá vstup do pokoje, v němž se podle legendy měl za okupace schovávat strýc před transportem. Pod vlivem této události i na naléhání Dušana, který je iniciátorem vyjasnění minulosti, matka konečně přizná, že ze strachu před rozvodem se zbabělým otcem, po němž by jako Židovka – navíc s malým dítětem – musela do koncentráku, se soudně zřekla svých rodičů (nechala je prohlásit za adoptivní) a zatajila tak svůj židovský původ.

Hrou prochází několik tematických linií. Jedním z hlavních témat je ztížená možnost komunikace, dorozumění a pochopení druhého. Slova mnohdy nejsou pouze nositelem sdělení, ale též municí, kterou po sobě postavy střídají, aby si vyrovnaly účty. Otec schválně oslovuje Dušana Ivane, čímž chce ukázat, že pro něj existuje jen jeden syn – ten, který svého otce ctí a respektuje. Stejně tak ignoruje snachu Viřku,

kteřá pevným antikomunistickým postojem podporovala Dušana v dobách totality. Podobným způsobem Dušan dehonestuje Ivana, kterého nazývá Josefem podle jistého otceva kolegy alkoholika.

Mužské postavy hry jsou koncipovány kontrastně i identicky. Na jednu stranu se chtějí od sebe odlišovat (Dušan se nechce podobat otci, jemuž nemůže odpustit tyranství, ani bratrovi, kterého obviňuje z donašečství), přesto jsou si vzájemně podobní. Otec s Dušanem používají stejné fráze, podobným způsobem urážejí okolí a podobně, Dušan s Ivanem mají zase podobné vztahy s manželkami, které je vlastně ovládají.

Ženské postavy se převážně snaží o stmelení rodiny. Matce v tom sekundují Viřka a druhá snacha Tařána. Jejich úsilí o narovnání vztahů však naráží na otcovu zatvřelost a Dušanovu neústupnost, svou pasivitou ho podrývá i Šárka. Když už situace vypadá bezvýchodně, nastává nečekaný obrat – „zázrak“, kdy se otec po řadě peripetií zakončených neúspěšnou, možná jen demonstrativní sebevraždou usmíří s Dušanem a Ivan se zřekne domu ve prospěch sestry, kterou se konečně podaří odvézt do léčebny. Závěrečný happyend je ovšem relativizován otcovým opětovným oslovením Dušana „Ivan“ i matčíným nereálným výhledem do budoucnosti. Konec je tedy jakousi ozvěnou židovské anekdoty o zázraku, který se nakonec nestal, ale jehož očekávání byl vypravěč přítomen. Anekdota, uvedená v záhlaví hry jako jakési motto, nastavuje skeptický způsob interpretace díla, literatury, potažmo historie vůbec. Motiv zázraku, který se objevuje v řadě variací, je svázán s dalšími biblickými motivy – například návratem ztraceného syna a potopy světa. Prostřednictvím tohoto tematického trsu dodává Uhde příběhu nadosobní a až univerzální platnost.

Dalším významným tématem je problematika židovství a selhání pod tíhou dějin, které posouvá rodinný konflikt do obecnější polohy a hru přibližuje antické tragédii. Matčín zapřený původ, odmítnutí pomoci strýci i odložení otcovy choromyslné matky do ústavu, v němž jsou záhy všichni povražďeni, totiž představuje jakýsi osudový hřích, kterého se rodiče dopustili a který zpětně vysvětluje sérii katastrof, jež rodinu postihly (Šárčino dědičné zatížení psychickou poruchou, Ivanův alkoholismus, zpřetrhané rodinné vazby apod.).

Rámcovou roli ve hře hraje také postmoderní filozofie. Šárka na pokraji duševního vyčerpání klade Dušanovi dotaz, zda je možno z dnešní perspektivy interpretovat dávné příběhy (myslí krvavý konec rodiny Nibelungů ze starogermánského eposu) a soudit jednání postav, které v nich vystupují. Tato otázka představuje zjevnou paralelu s otázkami po tom, zda je možno pochopit chování hrdinů hry i zda může literární fikce přispět k výkladu osobní, respektive objektivní historie. Oproti *Velice tichému Ave*, kde je postoj autorského subjektu přece jen zřetelně hodnotově vyhraněný, v *Zázraku v černém domě* žádnou jasně čitelnou pozici nenajdeme. Autor se zde zříká možnosti soudit – chce pouze vyprávět příběh a pochopit důvody i podmínky, v nichž se jeho hrdinové ocitli.

Podobu dialogů určují postupy využívané především v konverzační a situační komedii. Groteskní podtext nese například dialog mezi Dušanem a sousedem, který funguje na principu hovoru „já o koze, ty o voze“, či opakované příchody a odchody postav, které štěpí a znovu navazují dialog. Repliky jsou však též prostředkem jazykové komiky založené na rozvíjení řad podobně znějících slov – paronym (Viřka – jasnovidka), na záměrném, případně i neúmyslném komolení slov a slovních hříček („*MATKA: Co se týká tebe, netrvám už na ničem. OTEC: Na Nietzsche? Klidně trvej. Je to myslitel. Jenže těžká četba. Podle mě mu neporozumíš*“, 174–175) či břitké ironii a sarkasmu („*OTEC: Umiš spravit sekačku? Ne. Já ano. Tak musíš počkat, až se k tomu dostanu. Hubou se tráva neohryže*“, 171).

Rysy komedie jsou zřetelné i ve způsobu, jakým autor modeluje některé postavy. Například otec, nerudný, umanutý a nahluclý stařík, jenž svou hluchotu spíš předstírá, než že by opravdu neslyšel, či postava pološílené Šárky, která ze sebe sype citáty z filozofických děl, a přitom číhá na vhodný okamžik ke spáchání sebevraždy, nesou stopy typizovaných komediálních charakterů. Na druhou stranu hru nelze číst pouze jako komedii (k čemuž by mohl navádět podtitul *Komedie o dvou dílech*), neboť bizarní rodinnou sešlost determinuje temná minulost, která zatěžkává groteskní rámec hry. Tragické motivy vyrůstají z komicky rozvržených situací a vytvářejí tak druhou polohu hry, která je prodchnuta tíživou atmosférou. Uhde tyto dvě dimenze hry propojuje podobně jako hudební skladatel, jenž v průběhu skladby přechází z durové tóniny do moll a zase zpět, čímž udržuje v divákovi pocit napětí a vyvolává v něm protikladné emoce. Hra *Zázrak v černém domě* má tak parametry tragikomedie, která nabízí dvojstranný pohled na skutečnost.

Kromě přibuznosti s analytickými dramaty Henrika Ibsena (například s hrou *Strašidla* z roku 1881, kde je společný i motiv dědičnosti), jsou na schématu hádky rodičů s dětmi, při níž vyplouvá na povrch tíživá minulost, vystavěny například Bergmanův film *Podzimní sonáta* (1978) či kultovní snímek dánského režiséra Thomase Vinterberga *Rodinná oslava* (1998), dnes často uváděný na divadle. Téma konfliktu dvou generací v rodině zpracovávají také hry amerických autorů Eugena O’Neilla (*Cesta dlouhým dnem do noci*, 1956), Arthura Millera (*Smrt obchodního cestujícího*, 1949) či Tennesseeho Williamse (*Kočka na rozpálené plechové střeše*, 1955). V českém prostředí pak téma účtování s rodinnou minulostí najdeme v tvorbě Lenky Lagronové (*Nikdy*, prem. 2003). Tematizací židovství i autobiografickými prvky se hra zase přibližuje groteskám Uhdeho současníka Arnošta Goldflama, které záměrně oscilují mezi vážností a hravou komikou či námětovou bizarností.

Ukázka

SOUSED: (*zaklepe zvenku na dveře číslo čtyři, otevře je a zůstane stát na prahu*) Brej den, pane ministře. Rukulíbám, paní. Já jsem soused.

VIŘKA: My se přece známe. (*Upozorní Dušana, který se soustředil na své myšlenky*) Dušane.

DUŠAN: Samozřejmě, pane Křenaři. Jenže ministr už nejsem.

SOUSED: Já vím, pane ministře. Ale nemůžu se na to dívat. Lidi se ptají, jak to vypadá.

DUŠAN: Špatně, pane Křenaři. Úměrně tomu, jací jsme.

SOUSED: (*zaslechne kroky za dveřmi číslo tři, rychle*) Noba, nebudu rušit. (*Odejde dveřmi číslo čtyři a zavře je za sebou*)

OTEC: (*vstupuje dveřmi číslo tři, uvidí Dušana a Vitku*) Dobré ráno, Ivánku. Copak? Stalo se něco?

VIŤKA: Dobrý den, tatínku. Jak se daří?

OTEC: (*Vitce nevěnuje pozornost, mluví k Dušanovi*) Potřebuješ něco?

DUŠAN: Jsme na minutu přesní. Je devět.

OTEC: (*slyšel: Je pěkně*) Je, je. Nádherně. Však máme konec června.

DUŠAN: (*paroduje Otce*) Týden po slunovratu. Světla ubývá. Dny se krátí. Za chvíli svatá Anna, chladno zrána. Blíží se podzim.

VIŤKA: Dušane.

OTEC: (*jako by neslyšel a ztratil souvislost*) Tak, tak. Poslyš, nemáš klíč? Dvaadvacítku. Nebo hasák.

DUŠAN: (*dál napodobuje Otcův způsob*) Tak, tak. Za chvíli jsou Vánoce.

(169)

Vydání

Zázrak v černém domě. Komédie o dvou dílech, Disk 2005, č. 11, s. 168–186.

Zázrak v černém domě, Větrné mlýny, Brno 2012.

Překlady

Rusky (2009): *Čudo v čjornom dome*, přel. Marija Jedemská.

Bulharsky (2011): *Čudo v černata kášta*, přel. Margarita Kjurkčievová.

Uvedení

Premiéra 9. 3. 2007 – Divadlo Na zábradlí v Praze, režie Juraj Nvota.

Další uvedení:

8. 6. 2007 – Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Petr Palouš.

1. 2. 2008 – Moravské divadlo Olomouc, režie Milan Uhde.

Ceny

Cena Alfréda Radoka, Česká hra roku, 2007.

Reflexe

Možno polemizovat s autorovým názorem, že veškeré konání postav, zalidňujících Tomášem Rusínem střídě stylizované prostory „prokletého“ domu, má své hluboké historické příčiny; že vše, co členové této poněkud extrémní rodiny říkají a činí, je determinováno peripetiiemi

české historie 20. století. Nicméně nelze popřít, že ono ibsenovsky gradované napětí mezi realitou „jednoho rodinného letního víkendu“ a mezi postupným odhalováním trpké konfliktní minulosti, je při vší nedramatičnosti divadelně značně působivé.

Ivan Žáček: „Zázrak v černém domě“, *Divadelní noviny* 2007, č. 16, s. 6.

Potíž hry je, myslím, v něčem jiném: v její nedramatičnosti a statickosti. Stále se tam sice něco děje, ale je to spíše jakési hemžení po okraji a na povrchu. Trvá nekonečně dlouho, než se skrz clonu ne právě nezbytných dialogů začne odkrývat vlastní a snad i podstatné jádro hry. Nejde o netrpělivost, nýbrž o potřebu napojit se na dramatický tah, z níž vyplyne logika jednání. A ani jednoho v této hře příliš není. Je pak obtížné ji uceleně vnímat.

Jiří Peňás: „Dům, ve kterém nelze moc bydlet“, *Týden* 2007, č. 12, s. 96.

Jde o měšťanskou moralitu o nápravě narušených rodinných vztahů? Jistě, ale určitě nejen o ni. Jde také o poselství, že skutečná náprava nemůže být pouhým dílem technických opatření, i o podobenství přesahující rámec jednoho rodinného dusna. Autor přichází na trh se svou kůží nejen v obrazném, ale i v doslovném smyslu, neboť jde o dílo vytvořené z tkáně jeho vlastního života.

Josef Mlejnek: „Uhde se vrátil ve skvělé formě“,
Mladá fronta Dnes 27. 3. 2007, s. B6.

Nepominutelný je ovšem i způsob, jakým Uhde vystavěl vztahy manželských dvojic, které jsou neméně znamenitě rozehrány ve Nvotově inscenaci. Vznikla tak jakási intimní hra ve hře, duel těch, kteří spolu žijí dlouhá léta, důvěrně znají chování i chyby svého partnera, poznají i to, co ten druhý neřekne, a dovedou zaútočit na jeho nejcitlivější místo. Humor v Uhdeho komedii vyrůstá především z těchto partnerských dialogů o všedních věcech, jako je třeba sekání trávy nebo spravování vodovodu. [...] Jak se ale postupně vyjevují souvislosti dávných událostí, připomínají se mrtví a ozřejmuje se podíl živých na jejich smrti, smích zvolna vázne a těžkne. [...] Zázrak v černém domě patří k nejlepším hrám, které byly pro české divadlo napsány po roce 1989.

Zdeněk A. Tichý: „Čekání, které se vyplatilo“, *Divadelní noviny* 2007, č. 8, s. 6.

Slovo autora

Zázrak v černém domě jakoby navázal na *Velice tiché Ave*, jenže v grotesknější poloze.

Velice tiché Ave je rozhlasová hra navzdory všem statečným pokusům o její jevištní inscenaci. Je to rekviem za mrtvou matku a rodilo se v letech 1978–1980 v okolnostech plných úzkosti. Zázrak v černém domě vznikl ve svobodě, a tak třebaže se obě hry pokoušejí zobrazit podivnou rodinu, na níž se odrážejí desetiletí prožitá na české půdě, je novější z nich obdařena autorským odstupem, a to dovoluje snoubit tragično s komičnem a usilovat dokonce o černý humor.

[...]

Hlava rodiny, doktor Pompe, připomíná až bernhardovské figury, vynořující se minulost zase ibsenovské drama...

Jako se v mé hře vrací Dušan k otci coby ztracený syn – ale je v tom také ironie, protože Dušan dlouho nelituje svých vin a ani otec není biblicky kladný, nýbrž provinilý – vracím se já od Brechta k Ibsenovi. Člověka nelze přemontovat v duchu brechtovské sociální doktríny. Člověk je recidivista. Navíc české dějiny naše předky nešetřily, vystavily je neočekávaným a šíleným zvrátům. Včerejší prominenti a vynikající lidé se stávali párii a do propasti s nimi padaly i jejich rodiny. Vystřídal se tu rasový a politický útlak – a jen málokdo nebyl nějak postižen. Chtěl bych několika lidem, které jsem dobře znal, vybudovat dramatický památník, ale rád bych je zároveň viděl v jejich komické dimenzi, protože jsem byl i jejím svědkem a neumím to zapřít.

„Uhde: Dějiny naše předky nešetřily“ (rozhovor vedla Kateřina Kolářová),
Mladá fronta Dnes 10. 3. 2007, s. D10.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Reslová, *Czech Theatre* 2009, č. 25, s. 12–18.

RECENZE: R. Erml, *Divadelní noviny* 2007, č. 13; S. Hrbotický, *Hospodářské noviny* 20. 3. 2007; J. Mlejnek, *Mladá fronta Dnes* 27. 3. 2007, č. 73; J. Peňás, *Týden* 2007, č. 12; J. Šprincl, *Aktuálně.cz*, online: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=378345> [přístup 20. 12. 2011]; M. J. Švejda, *Svět a divadlo* 2007, č. 5; Z. A. Tichý, *Divadelní noviny* 2007, č. 8; M. Urban, *Divadelní noviny* 2007, č. 7; I. Žáček, *Divadelní noviny* 2007, č. 16.

Aleš Merenus

ARNOŠT GOLDFLAM: DOMA U HITLERŮ

(2006)



Spisovatel, režisér a herec Arnošt Goldflam (* 1946) je autorem dramatisací, povídek a pohádek, ale těžiště jeho tvorby spočívá v dramatu. V raných hrách se soustředil zejména na existenciální a generační problémy mladého člověka opouštějícího rodinný kruh a vstupujícího do velkého, většinou nepřátelského světa. Subjektivním pohledem je zdůrazněna problematika židovství, která později přesáhne rámec rodiny a objektivizuje se rozšiřováním tematických okruhů i proměnami žánrového zaměření. Jako příklad může sloužit jak „dokument“ židovské existence za druhé světové války *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město*

(prem. 1996), tak moderní mýtus *Smlouva* (prem. 1999), polemicky aktualizující archetyp Abrahamovy oběti. Jistým způsobem jim předchází hra *Návrat ztraceného syna* (prem. 1983), inspirovaná novozákonním podobenstvím. Goldflamův rukopis spočívá ve spojování zdánlivě neslučitelných prvků – dokumentu s fikcí, faktického s fantastickým, grotesky s tragédií.

Problematika židovství se dostává na okraj a zároveň do širších souvislostí v „dramatickém kaleidoskopu“ o Adolfu Hitlerovi z roku 2006 nazvaném *Doma u Hitlerů*, respektive *Hitlerovic kuchyň* (titul byl v inscenacích variován). Námět o takříkajíc „světápánu v županu“ byl dle autora inspirován vyprávěním dramatika Georga Taboriho o tom, jak ho otec kdysi zapomněl v Brně na nádraží. Z bizarního nápadu vznikla nejprve aktovka, k níž byly dodatečně připsány další scény, takže výstavba hry – v korespondenci s groteskním námětem – záměrně vybočuje z představy o tradiční dramatické struktuře.

Hra se skládá ze šesti odlišně dlouhých obrazů opatřených popisnými názvy (podobně jak se to objevuje v tzv. epickém dramatu), přičemž každý obraz představuje jiný úhel pohledu na Hitlera, čímž se v celku fiktivně mapuje jeho život (včetně vyfabulované existence po válce). Goldflamův pohled na Hitlera je černě groteskní, protože ho neukazuje ve velikášských veřejných gestech (válka zůstává na pozadí děje), nýbrž ze soukromé stránky – jako psychotickou, paranoidní, fanatickou, ale i šilenou a trapnou osobu, která si konáním zla řeší osobní mindráky. K dramatickému „portrétu“ Hitlera autor zvolil metodu paradoxu, skrze niž pokřivená komičnost vypovídá o největší katastrofě moderních dějin účinněji než hrůzná tragédie. Produktivní je i konfrontace

jevištního dění s dějinnou skutečností, již musí konzument hry automaticky provádět a která je zde zdrojem komiky i tragického podtextu.

Pro Goldflamovu tvůrčí metodu ve hře *Doma u Hitlerů* je příznačné spojování a kontrast „vysokého“ a „nízkého“, případně zdánlivě vysokého a zdánlivě nízkého. Tento princip se uplatňuje ve všech rovinách a směrech. Nejobecněji v tématu, kde tragická a emocionálně trýznivá skutečnost nacismu, pronikající ze zárodečně zrůdné ideologie do všech projevů společenského i intimního života, je pojednána prostředky ironie, paradoxu, karikatury a slovní hry. Tato tematická hybridizace je zřetelným protikladem k patosu abstraktních proklamací a k banalitě konkrétních – fyziologických, erotických a dalších – starostí (např. estét Hitler si vzal na cestu do Vídně chléb s hrachovou pomazánkou a obává se, aby u přijímací zkoušky neprděl).

V úvodní scéně (*Hitler a Stalin se /čirou náhodou/ setkávají v Brně na nádraží*), „někdy v prvních 10–15 letech 20. století“ (425), zapředou Hitler se Stalinem na perónu vizionářskou debatu, která v jejich juvenilně idealistických postojích odhaluje zárodky pozdějších totalitarismů. Hitler vyhlíží jako umělec (jede na přijímací pohovor na vídeňskou akademii) a pacifista, který se nezajímá o politiku ani o vojenství, a své velikášství prozatím situuje do oblasti architektury. Stalinova vize budoucnosti je oproti tomu konkrétnější, ale zároveň utopičtější – vzhlíží ke komunistickému světu všeobecného blahobytu. Při rozchodu Stalin vyjádří naději, že se jednoho dne opět potkají „jako dva staří, šťastní mužové, které lid bude ctít a milovat...“ (433), což obzvláště ironicky „komentuje“ historickou skutečnost.

Obraz *Hitler a rodinná pohoda* se odehrává „asi o 25 let později“ a předvádí vůdcovo soužití s Evou Braunovou. Hitlerova družka je málem karikaturně ukázána jako nemožná hospodyně a neuspokojená samička, zatímco Hitler na její sexuální lačnost reaguje odporem k lascivité perverzních Židů (antisemitismus, naznačený v úvodu, je zde plně rozvinut) a nekonečným rozvíjením své představy o vyšší morálce vyvolených (plození plánuje jako celonárodní obřad až po válce, kterou už prý brzo vyhraje).

Ve scéně *Romance lásky* se ocitáme ve vůdcově bunkru během posledních dnů války. Prostředky groteskní hyperboly Goldflam ukazuje Hitlera, kterak v místním salonu předvádí taneční a pěvecké krece a řeční o nevděku všech kromě vlčáka Blondiho, jehož jmenuje svým zástupcem a nástupcem. V kritické situaci v sobě objevuje komika a zakládá si tajný zápisníček s intertextovým názvem *Mein Witz (Můj vtip)*. Autorovo zesměšňování postavy pokračuje tím, že Hitler, který dříve vyjádřil odpor k sexu, je pod tlakem okolností donucen „distribuat vůdcovské símě“ a stát se inseminátorem národů (na konci se chystá oplodnit delegaci českých venkovanek).

Kontrastně k předchozí scéně má *Obyčejný den* v bunkru opět kuchyňský ráz, když zobrazuje Evu, která se pokouší vařit. Vydává se vypůjčit si cibuli ke Goebbelsově a při té příležitosti spolu žensky poklábosí o mužích (Eva zpozorovala u Hitlera

paranoidní sklony a třes ruky, Goebbelsové zase oznamuje, že nyní by transplantace „kopyta“ jejího muže byla snadná: „*vždyt je válka, to je noh, že by si mohl člověk vybírat*“, 455). Groteskní shazování měšťáckého klevetění a kuchyňských starostí na pozadí zrůdného nacistického teroru je protkáno narážkami, v nichž se objevuje „druhý Hippokrates“ Mengele a předjímá se otrávení Goebbelsových dětí.

„*Hra na hru se smrtí*“ nastává v posledních válečných týdnech. Jejimi aktéry jsou mocenské špičky třetí říše: Hitler, Himmler, Goebbels a Göring. Dochází ke sporům o situaci a východisko z ní. Goebbels a Göring se perou jako kluci, Göring i Himmler uvažují o jednání se spojenci, Göring je dokonce ochoten vydat jim „*ty jejich Židy*“, což je pro fanatika Goebbelse nepřijatelné. Situaci vyřeší Hitler. Všemi opuštěný, zklamaný a ublížený vykřikuje novou vidinu všeobecného zmaru a organizuje nácvik „posledního řešení“. Cvičně rozdává spolupracovníkům kapsle, které vydává za české lentilky a které vzápětí způsobují smrt. Pak s Evou prchá do Jižní Ameriky.

Překvapivý epilog *Ende gut, alles gut* (konec dobrý, všechno dobré) je situován do období opojného karnevalu. Starý Hitler, nyní Adolfo Esperanza Muñoz (Esperanza Muñoz je jméno hrdinky z argentinské telenovely *Jsi můj život* z roku 2006), se žíví jako malíř. Smíšené rasy už mu nevadí, využívá jich umělecky (bohatí Židé kupují jeho obrazy) i v osobním životě (po Evině smrti chystá svatbu s mísenkou, jíž přiřkl marquezovské jméno Wenefrida). Dětem rozdává lentilky, začal jíst maso a osvobozen od mladistvého idealismu si žije spokojeně.

Tematický rozpor se ve hře promítá také do charakteru hlavních postav, případně postoje postav naopak do rozporu vyústují. Velký muž (Hitler) a malá žena (Eva) jsou zde zobrazení v parodistickém převrácení: velikost hraničí se zločinným šílenstvím a malost odráží přirozené lidské potřeby. Obě „strany“ se v tomto neorganickém spojení demaskují a žádné to nepřinášejí plné uspokojení. Eva se nedočká vytouženého dítěte a Hitler, který ji přežije, se nakonec těší na manželství s temperamentní mísenkou.

Goldflam při rozvíjení tématu nepostupuje přímočaře chronologicky. Přeskakuje v prostoru i čase (i když zde takřka neznatelně), více než jednota příběhu ho zajímá rozmanitost motivů, situací a postav. Rámec vlastního děje, sledujícího proměny v Hitlerově „stanu“, tvoří poněkud se vymykající brněnský prolog a posléze jihoamerický epilog. Jejich konfrontace přes kus krvavých dějin míří k paradoxnímu vyznění osobní historie titulní postavy: Hitlera sice až jeho umělecký neúspěch napřel jiným směrem, ale už v jeho zdánlivě neškodném idealismu byl zárodek militarismu a antisemitismu (podobně jako motiv vlaku a ztraceného židovského chlapce předjímá transporty do koncentráků). Když se pak Hitlerův sen uskuteční, nemá to znamenat, že nacismus vznikl osudovým nedorozuměním. I „změněný“ starý Hitler v sobě totiž přechovává bývalého nacistu, který se výmluvně projeví závěrečným útokem na jakéhosi „*škorpióna nebo co*“, jehož za hulákání gestapáckých nadávek umlátí holí. Hitler ztratil moc nad národy, ale červivé jádro jeho psychopatické osobnosti

přetrvalo. Nemůže se však už projevat v plné síle. Hra tedy nenabízí happy end, nanejvýš jeho krutou parodii.

V rovině výrazové si autor libuje v aktualizaci historických detailů, jež z dnešního pohledu vyhlížejí jako anachronismy, a dostávají proto rozmarně i krutě komické významy. Hitler, nudící se v Brně, například bezděky vymýšlí titul Morávkovala filmu *Nuda v Brně*. Rodinná pohoda u Hitlerů je zase protkána hrozivými narážkami – Hitler si pochvaluje bábovku, kterou dodali pekaři od SS („*To je od nich hezké, SS vždycky myslí na něco pěkného navíc*“, 436). Eva by ráda jela s Hitlerem na nějakou pracovní cestu, a tak navrhuje tábor Brzezinka (Birkenau), jehož název v ní vyvolává představu krásné přírody s březovými háji, kde by běhala v mušelinových šatech a dýchala čerstvý vzduch.

S blížícím se koncem války dostávají narážky zcela morbidní ráz (Hitler se v bunkru ptá sluhy: „*Už jsme poraženi? Máme dost benzínu? Budeme hořet?*“ a cituje bolševické heslo „*Z jiskry vzejde plamen?*“, 447). V hovoru s Evou si Goebbelsová pochvaluje nenasytnou zálibu svých dětí v náhražkovém másle, které by prý snědly, i kdyby na ně nasypala jed. To vyznívá jako poukaz ke skutečnému zvrácenému činu uvědomělé nacistické matky, která z ideologických důvodů zavraždila své děti. Závěrečná likvidace nacistických špiček samotným vůdcem je naproti tomu komicky nadlehčena poukazem na výbornou kvalitu českých lentilek – Hitler chtěl Čechy vystěhovat na Madagaskar, ale oni teď bonbony splnili svou historickou úlohu.

Goldflam je svou tvorbou spřízněn s řadou autorů převážně rakousko-židovského původu. Vedle Franze Kafky (jehož nejednou dramatisoval a inscenoval) jmenujme Josepha Rotha, Roberta Musila, Richarda Weinera, Karla Poláčka, z ruských autorů Gogola, Michajla Saltykova-Ščedrina a A. P. Čechova i sovětské satiriky Michaila Zoščenka a Daniila Charmse. V kontextu poválečné literatury lze blíže Goldflamovy tvorby hledat v řadě tematicky spřízněných děl Jiřího Weila, Arnošta Lustiga a zejména J. R. Picka, s jehož prózou *Spolek pro ochranu zvířat* (1969) i dramatem *Sen o vzdálených jezerech* (prem. 1980) sdílí ironický pohled na vážné události, žánrový sklon k tragikomice a grotesce. Goldflamova dramatická poetika je divadelně silně působivá, proto jeho hry bývají nejen často uváděny, ale ovlivnily rovněž dramatiky mladších generací: Jana Antonína Pitínského, Ivu Klestilovou (Volánkovou) či Luboše Baláka.

Ukázka

HITLER: Já chci stavět paláce, monumentální stavby, výtvořiny lidského umu, kde se lidé budoucnosti budou setkávat a kde je to bude povznášet, a ne ubíjet! Tohle nádraží, tady, v tomhle Brně! Co to je? Sevřel bych je v téhle pěsti a přenesl dál, za město, aby se tam svobodně a velkolepě usadilo a rozvinulo. A pak bych je spojil kolejemi s celou Evropou! Ze všech stran a také do všech stran by přijížděly a odjížděly vlaky. Rychlé a silné motory by je poháněly obrovskou rychlostí, svištěly by jako šípy starodávných lučištníků. A vpředu na kapitánském můstku lokomotivy by stáli vysocí a statní muži s plavými hřívami a hleděli by kupředu a vítř

by jim čechral plavou hřívou. Celé tohle město, celou tuhle zemi bych znovu, odvážně a velkoryse postavil tak, že by budila úžas a obdiv. Tisíce a miliony tun betonu by vytvořily plochy, po kterých by se procházeli šťastní lidé. Veselí a usměvaví. Šťastní! Tak například, jestli tady mají náměstí, doufám, že mají, nějaké takové centrální. Vyrovnat, zničit všechno bláto, nečistotu, celé to pokrýt šedivými, tvrdými kamennými kvádry, na kterých by duněly kroky mužů. Kašnu bych tam zbudoval! Básníci by pěli ódy o městě, jaké bych já chtěl a taky uměl postavit!... Jestli mě ale na tu školu přijmou... no doufejme, doufejme.

STALIN: Budu na vás myslet! I my máme své plány. Je to úplně něco nového... já o tom ještě ani nemůžu moc mluvit. Ale věřte, jestli se to povede, povstane Rusko z popela, jako Fénix! Nové Rusko! A po něm celý svět! Lidé si budou říkat – ty, bratře! Sestro! Všechno bude všech! Přijdete do obchodu a tam vám vydají, co budete potřebovat ke svému životu!

(431–432)

Vydání

Doma u Hitlerů. Hitlerovic kuchyň, Větrné mlýny, Brno 2007.

Písek a jiné kousky, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 423–468.

Uvedení

Premiéra 10. 11. 2007 – *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně*, Centrum experimentálního divadla – HaDivadlo, Brno, režie kolektiv.

Další uvedení:

19. 11. 2008 – *Doma u Hitlerů aneb Hitlerovic kuchyně*, Moravské divadlo Olomouc (Divadlo Tramtarie), režie Miroslav Ondra.

4. 12. 2009 – *Doma u Hitlerů*, Divadlo v Dlouhé, Praha, režie Jan Borna.

28. 5. 2010 – *Doma u Hitlerů*, Západočeské divadlo Cheb, režie Šimon Dominik.

Reflexe

Utahovat si z nácků je nesmrtelná zábava, které se lze oddávat kdykoliv. A navíc Goldflamův text jde ve stopách nejlepších tradic domácí satiry, ironie i perzifláže a vlastně i již zapomenutého umění apokryfu. Autor zkrátka dokazuje, že titul smějící se bestie Češi nedostali nadarmo a je i trochu děsivé, že humor na tuhle adresu je dnes i reakcí na dost konkrétní záležitosti.

Jana Machalická: „Smějící se bestie' Goldflam“, *Lidové noviny* 8. 12. 2009, s. 8.

Po hráč Georga Taboriho jako *Kanibalové a Mein Kampf* už *Doma u Hitlerů* samozřejmě nemůže mít příchuf skandálního textu bořícího tabu zobrazení jednoho z nejmasovějších vrahů všech dob jako maloměšťáka s běžnými starostmi. Šedesát let po válce už zřejmě nebude mít ani terapeutickou funkci „smíchu navzdory“ a bachtinovského převrácení hodnot. Zůstává z něj velmi vtipná, kabaretní groteska plná černého humoru.

Jitka Páleníková: „Je-li HaDům nejhůře, Arnošt Goldflam pomůže?“
Svět a divadlo 2008, č. 3, s. 73.

Šílenost dějinných úkazů jako Hitler nebo Stalin by šlo jen těžko redukovat tak, že by se názorně přehnal zlo, jehož důsledným šířením oba mužové „přepisovali dějiny“ – v nich si sáhlo na svůj strop. Vděčného komického účinku lze však dosáhnout tím, že takoví, kteří se tváří, že se snad ani nenarodili z ženy, jsou sníženi na úroveň normálních smrtelníků. Stačí si přilepit hitlerovský knírek a téměř každý se v tu chvíli může „géniovi průměrnosti“ nápadně podobat, někdy postačí kousek černého hřebene.

Josef Mlejnek: „Půjčil Goldflam Hitlerovi Prager Tagblatt?“
Divadelní noviny 26. 1. 2010, č. 2, s. 6.

Goldflam se obecně poučil jednak na Chaplinově filmu *Diktátor*, jednak na divadelních textech Taboriho, že hitlerovskou látku lze zpracovávat s humorem. [...] Víím, že můj výsledný dojem z inscenace je zabarven hodně subjektivně, ale nezapřu jej: přes veškerou groteskní komiku jsem se sondám do Hitlerovy kuchyně nesmál ani se jimi nebavil. Humor, byť i groteskní a místy černý, jsem se čerpat z jednotlivých životních zastavení jedné ze dvou největších politických oblud dvacátého století dosud nenaučil a Goldflamovy aktovky můj zatvrzele vážný vztah k hitlerovské látce nepřekonal.

Milan Uhde: „HaDivadlo hraje na politické téma“, *Divadelní noviny* 15. 4. 2008, č. 8, s. 4.

Slovo autora

Doma u Hitlerů jsem ovšem nikdy nebyl a ani být nemohl, narodil jsem se až po válce, chválabohu. Ale vždycky mě zajímalo, jak to může u takových netvorů vypadat doma, že třeba se tam vaří obědy, chodí na procházky, dokonce se možná mají rádi, zkrátka, že v osobním životě můžou být od nás k nepoznání, a mnohdy taky jsou.

Program Národního divadla, Praha, 15. 3. 2009, s. 2.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Němec, *Respekt* 2007, č. 51–52; J. Prokešová, *A2* 2007, č. 50; M. Porubjak, *Sme*, 15. 11. 2007; I. Mikulová, *Divadelní noviny* 2008, č. 8; M. Uhde, *Divadelní noviny* 2008, č. 8; J. Páleníková, *Svět a divadlo* 2008, č. 3; J. Machalická, *Lidové noviny* 8. 12. 2009; J. Mlejnek, *Divadelní noviny* 2010, č. 2.

Zdeněk Hořínek

KATEŘINA RUDČENKOVÁ: NIEKUR

(2006)



Nenaplněné vztahy a s nimi související obtížnost komunikace jsou ústředním námětem většiny her básničky Kateřiny Rudčenkové (* 1976). Ve svém díle zobrazuje buď reálné figury a historické okolnosti (hra o vztahu Almy Mahlerové a Oskara Kokoschky *Frau in Blau*, rkp. 2004), nebo se nechává inspirovat literárními díly (v „divadelní telenovele“ *Blue Horses*, rkp. 2005, vycházela z publicistické knihy Karin Jäckelové *I tohle je manželství*). Pohrává si rovněž s postupováním reality a fikce či zživotňuje literární hrdiny (básnický debut *Ludwig*, 1999, byl inspirován postavou ze hry Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss*, jež částečně zobrazuje filozofa Ludwiga Wittgenstei-

na). Největšího úspěchu autorka dosáhla s hrou *Niekur* (uvedenou pod litevsko-českým názvem *Niekur / Nikdy*, prem. 2008), v níž rozvíjí své charakteristické motivy.

Drama se skládá z osmnácti scén a šesti „vstupů“, tzv. Mikrohry. Tou je hra ve hře, již během pobytu píše hlavní hrdinka a v níž vystupují siamská dvojčata srostlá hlavami. Sestry nesou stejná jména jako hlavní postavy díla, tedy Agnes a Korneljus, a mají je hrát titíž herci.

Hlavní dějová linie hry zachycuje milostný vztah mladé české spisovatelky a staršího litevského básníka, kteří se potkávají na literárním stipendiu ve venkovském zámečku kdesi ve východním Německu. Po prvotním sblížení a společně prožitých týdnech se postupně projevuje vzájemné odcizování a přichází rozchod: vztah je totiž předem odsouzený k zániku, protože pobyt je časově omezený a Korneljus navíc šťastně ženatý.

Základní nerovnováha jejich vztahu, již ironizuje podtitul hry *Dramatická báseň o česko-litevském přátelství (na věčné časy)*, slouží k expozici dalších motivů a témat, jako je plynoucí čas, smrt, paměť, dějiny, postavení ženy-spisovatelky a další. Ty vystupují v dialogích obou partnerů, odehrávajících se převážně v intimních chvílích na pokoji, během procházek v lese, méně pak ve společných prostorách mezi ostatními umělci. Vyprávění o osobní i rodinné historii a zkušenostech, o mentalitě své země, názorech na psaní i přístupech k jejich neperspektivnímu vztahu vyjevuje nejen rozdílnost povah obou postav, ale také klasické schéma mileneckého poměru staršího ženatého muže a mladé svobodné ženy, která hledá osudový vztah a těžce snáší partnerovu rodinnou idylu.

Banalitu tradiční „love-story“ autorka sice otevřeně odkrývá, zároveň ji však vyvazuje z konvenčního pojetí Agnesinou ironií a věcností, ocitající se často v těsné blízkosti poetických obrazů a niterných, bolestně prožívaných okamžiků. Hru ozvláštňuje a odpatatizovává také prolínání společenských témat s chvílemi čistě intimními (kdy jsou například vzletné vlastenecké monology prokládány obrazem probíhajícího milostného aktu) či zcela bizarní scény nesené až komickou nadsázkou (když se například postavy snaží nacpat svůj vypadlý mozek zpět do lebky).

Průběžně vznikající Mikrohra zobrazuje sestry rostlé hlavou jako krystalické protiklady, tedy tak, jak se autorce jeví ona a její partner. Zatímco sestra nazvaná Agnes je přisprostlá a posedlá sexem, druhá, pojmenovaná Kornelijus, je naopak pruderní náboženská fanatička. Proměny jejich vztahu, postupné odcizování a hádky se proto následně projevují i v této Mikrohře, v níž v závěru – analogicky k rozpadu vztahu obou milenců – dojde k roztržení také obou siamským dvojčat. V závěru Agnes Kornelija po jeho odjezdu ve svých představách pohřbí, aby byla schopna unést bolest, ovšem i přesto s ním dále vede dialog, v němž se mísí ironické výčitky i hrdinčino trápení a lítost.

Hra má jednoduchou, ale efektní strukturu. Přestože jde o dva odlišné děje, tvoří vedlejší rovina hry pandán k rovině hlavní a s groteskní nadsázkou ironizuje a parafrázuje vztah v ní popisovaný: technika zrcadlení jedné linie druhou je opět způsobem, jímž se autorka snaží vyhnout tradičnímu vyprávění o lásce. Podporují to i další výrazové prostředky, vedle fragmentárnosti děje především pro drama netytická stylizace promluv – v hlavní linii – do 3. osoby singuláru. (Rudčenkova zde prostřednictvím výstupu Agnes otevřeně přiznává ovlivnění Bernardovým dramatem *Ritter, Dene, Voss* a hrou Ernsta Jandla *Z cizoty*.) Tím autorka dialog transformuje ve zdánlivě prozaické vyprávění, které je – při použití lyrického jazyka – niterné, ale zároveň nahlížené z odstupu. Jako by se postavy, zvláště Agnes, která příběh nepřímo vypráví, ze všech sil snažily vyslovit své „já“, a přitom se styděly otevřeně odhalit svou identitu (místy se též znejasňuje rozdíl mezi promluvou a tzv. vnitřním hlasem postavy).

Dialogy jsou vystavěny tak, aby zdůrazňovaly genderové rozdíly a stereotypy v mužském a ženském vnímání světa: na jedné straně přinášejí autentické a osobně zainteresované prožívání, k němuž tíhne Agnes, na straně druhé vykazují rysy dokumentárního, analytického popisu, jenž je charakteristický pro Kornelija. Toto zvláště kolísavé podání děje je dotvářeno i opakovaným „odhalením“ autorského subjektu (hlavní postava je částečně autorčiným alter egem) a dalšími zcizovacími efekty, vztahujícími se zejména k postavě Kornelija („*Aby věděl, tak zrovna teď za něj vrtí hlavou.../jméno herce, který představuje Kornelija/, a to je úžasný herec, na to by měl být hrdý! Ona se ho na to vlastně vůbec neptá. Jeho názor je už v této chvíli bezpředmětný*“, 33). Všechny uvedené postupy vyjadřují problém mezilidského dorozumění, které je zastřešujícím tématem díla. Ilustruje ho i jazykový „babylon“ textu:

kromě němčiny a angličtiny – reprezentované češtinou – se zde objevuje i litevština, ruština a estonština, v některých scénách jsou dokonce promluvy zdvojené a pronášené zároveň oběma postavami ve dvou jazycích.

V rámci své umělecké strategie autorka usiluje i o rozkolísání tradičního pojetí dramatických kategorií: hra se tedy neodehrává prezentně a její jednotlivé oddíly nejsou situovány na jedno místo, nýbrž čas i prostor jsou různě „přepínány“; dialog je směsící již uplynulého, přítomného a někdy i budoucího děje. Zatímco topické odlišnosti ve vyprávění jsou příznačné spíše pro prózu, temporální rozdíly mezi větami jsou často používány zejména v poezii. Důsledkem „zmatení“ literárně-druhových prostředků díla je i rozbití tradičního dělení textu na takzvaný hlavní a vedlejší, takže zde hlavní text přebírá funkci scénických poznámek, kterých je ve hře poměrně málo („*AGNES: Dál jdou lesem vzrostlých borovic*“, 8). Neustálá ambivalence vyprávění a jednání vede ke znejistění recipienta, neboť ruší hranice mezi dialogem, monologickým dialogem a dialogizovaným monologem (například když v závěru hry Kornelijus odjede, mluví dál, jako by se stal Agnesiným vnitřním hlasem).

Autorka exponuje postavy v jednoduché, pro ně příznačné situaci: Agnes jako sebevědomou dívku nacházející se ve stavu neustálého hledání, Kornelija jako muže dalek, aktivního a energického, přesto usazeného. Hrdinka se prezentuje také jako spisovatelka, která svou výpověď již nechce chápat v kontextu tradičního mužského – falocentrického – vyprávění, a považovat se proto za cosi jiného a zvláštního, naopak žádá genderovou i autorskou rovnoprávnost. V postavě Agnes tak autorka manifestuje své feministické názory: „*Že ty příběhy ryze mužských hrdinů a ryze mužské problémy se tak bezostyšně vydávají za obecně lidské. Kdežto když to napíše a vysloví žena, dostane se tomu nálepky ženské a odsune se to s odkašláním do postranních regálů.*“ (33)

S autorčiným odmítáním společenských stereotypů souvisí i motiv psaní: oba spisovatelé stále hovoří o tvorbě a probírají rozdíly mezi Agnesiným takzvaně ženským přístupem (autobiografickým, vášnivým a lyrickým, ale i neustále kritickým) a Kornelijovým „nezaujatým“ postojem, který staví na tom, nezatahovat do díla svůj život. Kornelijus také představuje básníka etablovaného (např. umí nakládat s kritikou svého díla), zatímco Agnes hledá, pochybuje a bojuje proti nimbu „ženské autorky“ postavené na okraj literatury. Z tvorby Kornelija máme možnost nahlédnout pouze lyrickou báseň (její název zároveň tvoří titul celé hry), v níž primárně působí zvláštnost litevštiny (byť autorka přetiskuje i český překlad), dílo hotové, dokonalé a dokonané. Agnesina Mikrohra je naopak předkládána jako polotovar vznikající a ještě syrový, zrcadlící právě probíhající vztah hlavních postav.

Fakt, že literární tvorba obou protagonistů tvoří nedílnou součást nejen jejich vztahu, ale i specifického vnímání skutečnosti a bezprostředního okolí, představují také přírodní básnické metafory, v které se postavám proměňuje okolní krajina (např. lesy a zvěř při procházce lesem evokují mořský život).

Průběžným motivem, který nabývá smyslu zejména v závěru díla, je motiv smrti. Obává se ho jedna ze sester v Mikrohře, postupně se zesiluje v příběhu lásky obou protagonistů, přičemž konec života tu představuje poslední článek v řadě spánek – odloučení – smrt. Nevyhnutelné odloučení pro Agnes znamená smrt; krátkodobé zamilování hned v úvodu označuje jako sebevražedné a obsedantní hovory o smrti skončí v závěrečném pomyslném pohřbu partnera. Spolu s tématem smrti je v závěru reflektováno téma paměti a jejího smyslu a funkce („KORNELIJUS: [...] *Paměť je přece od toho, abychom si uvědomili, že to, co minulo, je pryč. / AGNES: Ne. Paměť je kvůli bolesti*“, 49). Příznačné pro celou hru je závěrečná relativizace uplynulého, neboť to, co se odehrálo, se mění v sen („KORNELIJUS: *To se ti všechno jenom zdálo, nebyli jsme tu. Jsme dávná po smrti*“, 49).

Hra je svého druhu experimentem. Svou genderovou angažovaností spadá do kategorie takzvané ženské dramatiky a představuje zajímavou paralelu s hrami Lenky Lagronové či Ivy Klestilové (Volánkové).

Ukázka

KORNELIJUS: Bude s ním tančit?

AGNES (*prudce*): Ne! Bože její! Tenhle pubertální způsob svádění! Tančit v pokoji, a pak se při tom tanci náhle jako zarazit, že?, hudba dohrála, oni tam najedou stojí v objetí... jé, co teď?... Tyhle triky! Nesmírně romantické.

KORNELIJUS: Když řekla ne, myslel, že je vše ztraceno. To něco v něm však stále zůstalo na pozoru...

AGNES: Její utkvělá otázka...

KORNELIJUS: ...nebo v pozoru, jak se to vezme.

AGNES: ...se v průběhu večera posouvá až na špičku jazyka. A po pár sklenkách vína už to dokáže. (*chvíli se na sebe dívají*) Jestli je... ženatý?

(*K. přikývne.*)

Myslela si to. Děti?

KORNELIJUS: Syn.

AGNES: No ovšem.

KORNELIJUS: Sedmnáct let. A ona?

AGNES: Ona nic. Žádný manžel, žádné děti.

KORNELIJUS: Nechce děti?

AGNES: Ještě neví. Asi leda jako svobodná matka.

KORNELIJUS: Proč?

AGNES: S nikým nevydrží. S nikým dýl než rok.

KORNELIJUS: To přijde.

AGNES: Ne, v jejím případě to zřejmě nejde.

KORNELIJUS: To je přece špatný přístup. Když píše, taky si dopředu neříká, že to bude špatné. On sám má takovou zásadu. Když už mrdat, tak královnou.

AGNES: Baví se spolu anglicky, takže když řekne – if fuck, then queen – nezní to tak sprostě jako česky. Taky by ráda mrdala královnu, potíží je, že si vždycky znovu vybere nějakýho šaška.

(10–11)

Vydání

Niekur. Dramatická báseň o česko-litevském přátelství (na věčné časy), Větrné mlýny, Brno 2007.

Uvedení

Premiéra 7. 11. 2008 – Divadlo Ungelt Praha, režie Hana Burešová (pod názvem *Niekur / Nikde*).

Adaptace

2007 *Niekur*, dramtizace, Český rozhlas 3 Vltava, režie Kateřina Dušková, prem. 24. 6. 2007.

Ceny

Cena Alfréda Radoka, dramatická soutěž, 2. místo, 2006.

Reflexe

Pričom sa nemôžeme zabaviť dojmu, že je to spoveď veľmi autentická a veľmi osobná, priam „bergmannovsky“ sebeanalytická, ale zároveň sa autorka snaží „udržať odstup“ od priveľmi intimnej spovede. A tak ju píše v tretej osobe. Ale pretože je inteligentná a rozum jen ustavicne koriguje city, hneď k tejto svojej „metóde“ poznamenáva – samozrejme v tretej osobe – : „Ona si vážne myslí, že když hru napíše ve třetí osobě, že nikdo neprokoukne, že v první osobě by byla banální?“

Martin Porubjak: „Veľa bolo málo“, *Svět a divadlo* 2007, č. 2, s. 52.

Niekur se vedle intelektuální roviny vyznačuje, jakožto hra o záležitostech veskrze intimních, smyslností. A právě v nepokryté erotičnosti spočívá odlišnost oproti obvyklému rázu tuzemské rozhlasové tvorby, trpící často salonní zastydlostí.

Jiří Adámek: „Naděje na jiný rozhlas“, *A2* 2007, č. 43, s. 14.

To, co hru ochraňuje před úskalím banální milostné historky, je metaforický jazyk, jenž nezapře básnířku, emotivní vnímání a komentování příběhu v ostrých a vtipných střizích, jakož i živý dialog.

Radmila Hrdinová: „Příběh jednoho setkání“, *Právo* 16. 12. 2008, s. 14.

Zatímco sebeironická poloha se autorce opravdu daří a je logicky zdrojem mnoha vtipných situací, které nijak nenarušují jejich autenticitu, horší je to s lyrizací a poetizací milostných sekvencí.

Jana Paterová: „Když se intelektuálka zamiluje“, *Lidové noviny* 22. 12. 2008, s. 14.

Slovo autorky

Feminismus chápu jako rovnoprávnost v životě ve všech sférách a nechávám to také říct svou hrdinku, když vystoupí z role a vyzná se, že ji dráždí, jak v historii umění figurují až na výjimky muži. Nejen jako hrdinové příběhů, ale jako tvůrci, autoři.

„Ani nevím, o čem všem musím mlčet“ (rozhovor vedla Kateřina Kočíčková),
Mladá fronta Dnes 6. 12. 2008, s. D9.

V básních se velmi často stylizuješ do mužského rodu. Proč?

Je mi nepříjemný určitý druh ženského psaní, z něhož je na první pohled vidět, že ho psala žena, různé sentimentální sladkobolné výlevy. Toho se snažím i tímhle vyvarovat. Kromě toho bych radši byla básníkem než básníčkou, připadá mi to důstojnější.

„Muž na konci svého života, hledač, myslitel, člověk vychýlený, výjimečný, silný i bezmocný“
(rozhovor vedl Radim Kopáč), *Tvar* 2000, č. 4, s. 9.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Porubjak, *Svět a divadlo* 2007, č. 2, s. 51–52.

RECENZE: M. Ljubková, *A2* 2007, č. 18; R. Hrdinová, *Právo* 16. 12. 2008; J. Paterová, *Lidové noviny* 22. 12. 2008; J. Kerbr, *Divadelní noviny* 2009, č. 1; T. Stanislavčík, *MF PLUS* 2009, č. 4; P. Pavlovský, *Týdeník Rozhlas* 2009, č. 10; J. Adámek, *A2* 2007, č. 43.

Marta Ljubková, Lenka Jungmannová

VÁCLAV HAVEL: ODCHÁZENÍ

(2007)



Václav Havel (1936–2011) debutoval jako dramatik v Divadle Na zábradlí *Zahradní slavností* (prem. 1963), hrou, jejíž hlavním „hrdinou“ je jazyk, respektive floskule, jež si osvojí postavy příběhu, včetně jeho protagonisty, který v závěru ztrácí jakoukoli identitu. Pronikavý ohlas doma i v zahraničí zopakovaly též další pro Divadlo Na zábradlí profilové inscenace Havlových dramát – *Vyrozumění* (prem. 1965) a *Ztížená možnost soustředění* (prem. 1968). V sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy byla autorovi znemožněna veřejná prezentace díla, pronikly do jeho her (*Audience*, rkp. 1975; *Vernisáž*, rkp. 1975; *Protest*, rkp. 1978;

Chyba, rkp. 1983; *Largo desolato*, rkp. 1984) ve větší míře osobní zkušenosti disidenta. Téma mocenské manipulace a ztráty smyslu jazyka se promítlo i do autorových parafrází a citací klasiky – *Žebrácké opery* (rkp. 1972), faustiády *Pokoušení* (rkp. 1985) i *Odcházení* (2007), v němž Havel rozehrává motivy a citace ze Shakespearova *Krále Leara* a Čechovova *Višňového sadu*, ale i z mnoha svých starších her.

První náčrt *Odcházení* vznikl v sedmdesátých letech dvacátého století, ale teprve autorův odchod z prezidentské funkce dal hře novou referenční perspektivu. Bylo by ovšem zavádějící ztotožňovat postavy s autorem a jeho politickým osudem. Hlavní hrdina, kancléř Rieger, sice občas pronáší repliky, jež by mohl říkat politik Václav Havel, a má i některé rysy jeho vystupování, avšak tím, že mimo politiku lidsky ani profesně neexistuje, podobá se mu méně než Havlův alter ego Ferdinand Vaněk z populárních „vaňkovských“ aktovek (*Audience*, *Vernisáž*, *Protest*), a dokonce i méně než filozof a disident Leopold Kopřiva z *Larga desolata*.

Hra *Odcházení* má pět dějství a její dramatický děj pokrývá tři dny. Odehrává se v jediném prostoru, před vládní vilou odcházejícího kancléře Riegera, jako symbolický motiv je přítomný také sad, jenž je během hry postupně likvidován. Složena je ze dvou rovin: dramatický děj totiž volně prolínají vložené komentáře Hlasu z reproduktoru, v nichž se autor vážně i ironicky vyjadřuje k herectví („*HLAS: /z reproduktoru / Prosím herce, aby hráli pokud možno civilně, přirozeně, bez groteskních gest či komických grimas, zkrátka aby se nepokoušeli učinit hru zábavnější tím, že se všelijak pitvoří*“, 18), referuje o potížích při psaní hry (například těsně před koncem se omlouvá, že hru neukončí stejně jako Čechov *Višňový sad*) nebo v nichž sebekriticky

glosuje své dramatické myšlení („HLAS: /z reproduktoru / Uznávám, že zatím se toho moc nestalo. Chtěl jsem ale, aby se hra rozjížděla velmi dlouho a velmi pomalu. O to vděčnější by diváci mohli být za její mírné zrychlení“, 24). Těmito vstupy Havel hru ozvláštňuje, strukturuje a potažmo interpretuje potenciální jevištní dění. (Poznámky jsou postmoderní obdobou postupu známého už od Aristofana, takzvané parabáze, v níž autor komunikuje s diváky přímo, bez okliky herecké postavy.)

Odcházení je pojmenováním výchozí situace i vyjádřením základního dějového rámce hry. Tématem díla je člověk v koloběhu moci, která je tu spojená s výměnou garnitur a se ztrátou dosavadních jistot, s nevděkem, konjunkturalismem a přeběhlictvím. Rieger se společně se svými blízkými (autoritativní matka, partnerka Irena, její přítelkyně Monika, mladší dcera Zuzana, zahradník Knobloch, staříčkový pomocník v domácnosti Osvald a dva osobní tajemníci) vystěhovává z vládní vily. Likvidaci „dvora“ však narušují novináři z bulvárního plátku, kteří přicházejí pro interview, ale ve skutečnosti slídí po pikantiích z kancléřova života, starší dcera Vlasta, která v kritické chvíli požaduje přepsání otcova majetku na sebe, mladá obdivovatelka, která zahraje na hrdinovu donchuanovskou notu, nebo nastupující politický odpůrce a bývalý korupčník Klein nabízející Riegerovi ponižující spolupráci s novým režimem. Rieger – zahaný mezitím do kouta skandalizujícími detaily ze soukromí – k tomu svolí i za cenu rozchodu s Irenou. Hra tak končí durrenmattovským obratem k nehoršímu: aby se v politice udržel, přijme Rieger místo poradce Kleinova poradce (jímž se stal tajemník Riegerova bývalého tajemníka). Hrdinovi proto dramatik vtiskl schopnost vymyslet ambivalentní, zdánlivě hladké, avšak eticky nepřijatelné zdůvodnění – Rieger se obhajuje tím, že v éře expertů roste vliv poradců, kteří jsou tudíž důležitější než politici sami. (Formálně dokonale vybruslení z bezvýchodné situace, jímž lze zdůvodnit jakýkoli čin, je poznávacím znakem většiny Havlových her, významně se uplatnilo především v *Žebrácké opeře*).

Filozoficko-politickou nadstavbu díla tvoří obraz krize demokracie. Model demokratické společnosti je totiž ve hře představován jako zcela vyprázdněný a generující svůj vlastní zánik (v podobě bezskrupulózního Kleina i v případě vyšetřování Riegera ohledně jeho soukromé korespondence). Analogicky tomu je pak i Rieger, nepřipravený vyrovnat se s odchodem, reprezentantem politika (potažmo i politiky) v krizi. Jeho dobré úmysly a proklamované hodnoty zpuchřely v prázdné fráze, jež si mohou osvojit i úhlavní nepřátelé a obrátit je proti jejich tvůrci. Když v závěru novináři zpovídají Kleina, který nemá vlastní politický názor, nestydí se Klein doslova převzít Riegerovy teze, čímž odhalí nejen svou promiskuitu, ale i promiskuitu Riegerových sloganů.

S nově nastupujícím režimem Kleina, nového majitele vily i sadu, je totiž spojen také motiv převzatý z Čechovova *Višňového sadu*, postupně kácená ovocná zahrada a s ní i definitivní zánik dosavadních hodnot. Zatímco Rieger „pouze“ sebe a okolí obelhával („RIEGER: [...] každý ví, že s korupcí bych býval pěkně zatočil, mít na to víc času. Vždyť v posledních patnácti letech to byla má priorita!“), agilní Klein, kte-

rý v podezřele zprivatizované vile hodlá zřídit erotický klub a v místě sadu plánuje byznyscentrum, je už otevřeně spojen s klientelismem, tunelováním státu i veřejného prostoru. Motiv obratu k nejhroššímu je ve hře podtržen i zprávami o vzrůstající korupční moci mafiánského klanu Kaňkových a přispívá tak k dramatikově velmi skeptické zprávě o stavu světa.

Politické odcházení a marná snaha udržet se ve veřejném životě doprovází také postupný rozpad Riegerova osobního života. Chod jeho domácnosti a rodinné vztahy nahradil stereotyp neautentického bytí a jako falešné východisko ze zaběhlého života se ukáže i flirt s mladou obdivovatelkou, vědkyní Beou, jež se postará o další vyhocení osobní krize na počátku druhého dějství. Jedině s ní Rieger ožívá, ovšem na přelomu třetího a čtvrtého dějství se jeho chvilkové falešné štěstí zvrátí do neštěstí, když jsou v altánu přistiženi Irenou (ta se pak za scénou pokusí skočit ze skály, ale Monika ji zadrží). Poté, co se Irena stane svědkem Riegerovy kolaborace s novou mocí, završí i ona motiv odcházení, a to rozchodem s Riegerem (definitivnost jejího odchodu ovšem zůstává otevřená), zatímco podnikavá Bea okamžitě přejde obdivovat rivala Kleina.

Do „rodinného“ tématu patří také learovský motiv rozdělení království potomkům a nehodným následovníkům, který dovádí Riegera po vzoru Shakespeara až k poryvům šílenství. Aluze na *Krále Leara* se nevztahuje jen k předání moci, ale zahrnuje i citace ze Shakespeara, například v momentě bouře, vnějšího „obrazu“ Riegerova kratičkého zešílení, který dotváří ballabile ostatních postav, jež si metodou citační koláže na chvíli prohodí role. Tento postup odkazuje k dalším Havlovým hrám (mj. *Ztížená možnost soustředění*, *Horský hotel*, *Largo desolato*).

Riegerova domácnost i s vpády zvenčí je vícevrstevnou metaforou společnosti. Obraz postupného rozkladu „dvora“ sestává z čechovovsky všednodenních, banálních úkonů a promluv (včetně přímých citací z Čechova), které dohromady odhalují krizi systému i jedince: od úpěnlivého zájmu o Riegerovo zdraví (motiv péče o hrdinovo zdraví dílo přibližuje i ke hrám *Ztížená možnost soustředění*, *Largo desolato* či *Asanace*) přes výčty připravovaných pokrmů až po kolektivní starost o vlastní budoucnost. Každá z postav tu má svoji funkci a charakterizuje ji specifické chování a role v příběhu: zahradník Knobloch přináší „zdola“ Riegerovi čerstvé politické Jobovy zvěsti, tajemníci – bezpáteční Viktor a věrný, ale ustrašený Hanuš – setrvávají hlavně u striktního oddělení osobního majetku od erárního, dcera Zuzana, o níž se celou dobu prakticky nic nedovíme, neboť komunikuje jen s osobami zvenčí (buď telefonuje, nebo pracuje s notebookem), v jednu chvíli překvapivě nabídne možnost přestěhovat rodinu do vily svého přítele Gérarda. Stylizovány jsou i další postavy – matka je vtíravě pečovatelská, popletený Osvald je ohlasem starosvětského sluhy Firse z *Višňového sadu* (stejně jako nemešlo Jepichodov, který zlomil tágo a o němž se ve hře pouze mluví), vypočítavá Vlasta odmítne otci poskytnout přístřeší podobně jako Learovy dcery Regan a Goneril (její submisivní manžel Albín je zase aluzí na Learova zetě Albana), hybatelka domácnosti, bývalá vizážistka Irena, se hlavně

kráší a domácnost řídí skrze průběžné detailní pokyny (kromě Osvalda jí pomáhá i oddaná přítelkyně Monika; jejich vzájemný vztah může mít i lesbický podtext).

Důležitou roli hraje ve hře i dvojsečný motiv mediálnosti moci (vše, co kancléř dělá, dělá pro mikrofony a kamery) a moci médií (médiá i ze sofistikovanych promluv vyrobí bulvár). Reprezentují jej novináři Jack a Bob z deníku *Fuj*, v jejichž rukou je tvorba veřejného mínění. Rieger se chce seriózně prezentovat, bulvár však zajímají jen drby ze soukromí. K tématu bulvarizace médií a politiky patří i hroutící se Riegerova snaha o pozitivní mediální obraz a stále častěji zmiňovaná kmotrovská lobby Kaňkových, což hru připodobňuje k Havlovým *Spiklencům* (z devianta Kaňky je přes noc generál a policejní prezident, Kaňková ovládne tajné informace, další Kaňkovi deník *Fuj*, jiný Kaňka bude provozovat erotický klub). V pátém dějství je tento motiv završen zdrcující zprávou (aluze na Čechovova kupce Lopachina), že Klein vilu i se sadem od státu koupil a už začal kácet, aby zde mohl podnikat. Stupňující se mediální hrozbu představují narážky na intimní korespondenci, kvůli níž je Rieger vyšetřován na policii a která se rychle objeví ve *Fuji* (*PRVNÍ STRÁŽNÍK*: „*Líbu tě na brundibára, můj čuníku!*“, 68).

Havlovi se podařilo spojit metodu intertextového přenášení známých motivů s reflexí vlastní zkušenosti ze světa politiky ve výsledný hořce ironický, karnevalový škleb nad tímto světem. Zároveň tu ožívají jeho tradiční témata, především téma neautentického bytí (zde politického) člověka, žijícího v jiném modu, než ve kterém mluví, a s tím téma promiskuity slov i lidských postojů. Přetahováním motivů z některých autorových starších her se *Odcházení* stává částečně i jakousi motivickou kvintesencí celého Havlova dramatického díla.

Hry Václava Havla, jež patří k nejhranějším a nejvíce překládaným českým dramátům posledního půlstoletí, byly od počátku vnímány jako český příspěvek k absurdní dramatice (v souvislosti s raným Ioneskem či Mrožkem). Z domácích tradic je u Havla kromě inspirace Kafkou také patrná návaznost na Voskovcovu a Werichovu poetiku „nesmyslu“ a na výrazové prostředky takzvaných malých scén (např. Vyskočilova Divadla Na zábradlí a text-appealy v Redutě, Paravanu, Semaforu ad.).

Ukázka

RIEGER: [...] služba vlasti je pro mne vyšší hodnotou než osobní postavení. Touto zásadou jsem se řídil, pane redaktore, celý život a nevím, proč bych z ní měl nyní slevit jen kvůli takové maličkosti, že mám mít – formálně vzato – o něco nižší funkci, než jakou jsem po dlouhou dobu zastával – (Za scénou je slyšet zvuk motorové pily a padajícího stromu)

Důležitější přece je, co člověk reálně pro své bližní dělá a jaký má reálný vliv, než z jakého místa to dělá či jaký je zrovna název jeho funkce. [...]

IRENA: Viléme –

RIEGER: Copak, drahoušku?

IRENA: Obelháváš se víc, než musíš, a víc, než snesu. I ten hnůj na vsi bych ti pomáhala kydat a jakousi brundihanbu nést, kdybych věděla, že máš páteř a já mám proč si tě vážit. Odcházím.

Odcházím navždy. Hledej si kolíčky na prádlo sám, bal se do deky sám, vař si grog sám. Anebo ať ti to všechno dělá Weissenmütelhofová. Moniko, jdeme! (Irena rázně přistoupí k Riegerovi, strhne mu z hlavy čepici s nápisem „I love you“, zahodí ji, uchopí dva velké kufrы a odejde. Monika si vezme jeden kufr a rovněž odejde)

RIEGER: Vráti se. Zatím se vždycky vrátila – [...] A ještě něco, pane redaktore: uvědomte si prosím, že dnešní globální civilizace má bezpočet svých specifických důsledků i ve sféře politiky. Jedním z nich je, že roste vliv odborníků, specialistů a zalců, protože je stále těžší, aby vrcholný politik věděl všechno a na všechno měl názor. Roste tudíž nutně – a to každým dnem! – i význam a vliv poradců, jakož i míra, v níž jsou na nich politici závislí –

(Za scénou je slyšet zvuk motorové pily a padajícího stromu)

Vždyť kdo vám vypočítá, jak snižovat daňové zatížení? Kdo rozhodne, kolik tisíc úředníků je třeba propustit, aby bylo méně státu? Kdo určí, kolik stíhaček nabízených tetou generála Kaňky udělá z naší země bezpečné místo? No přece poradci! A odkud vědí poradci s jistotou, jak to všechno je? No přece od svých poradců! Troufám si zkrátka říct, pane redaktore, že ve funkci poradce poradce budu mít možná větší vliv na uskutečnění svých ideálů, než jsem měl ve své předchozí funkci, která mě navíc zatěžovala mnoha čistě ceremoniálními povinnostmi, jež jsem plnil nejdnou na úkor péče o to, aby v centru mé politiky byl skutečně člověk!

(83–85)

Vydání

Odcházení, Respekt Publishing, a. s., v Edici Respekt ve spolupráci s nakladatelstvím Torst, Praha 2007

Projevy a jiné texty 1999–2006. Prosím stručně. Odcházení, Spisy 8, Torst, Praha 2007, s. 697–768.
Hry 1, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 209–274.

Překlady

Anglicky (2008): *Leaving*, přel. Paul Wilson.

Maďarsky (2008): *Távozás*, přel. György Varga.

Polsky (2008): *Odejiscia*, přel. Andrej Jagodzinski.

Rusky (2008): *Uchod*, přel. Oľga Lukova.

Slovensky (2008): *Odchádzanie*, přel. Milan Lasica.

Vlámsky a nizozemsky (2008): *Het vertrek*, přel. Richard Ernest, Edgar de Bruin.

Bulharsky (2009): *Ottegliane*, přel. Martin Mladenov.

Chorvatsky (2009): *Odlazjenje*, přel. Dagmar Ruljančičová.

Německy (2009): *Das Abgehen*, přel. Joachim Brus.

Švédsky (2010): *Åvgang*, přel. Karin Mossdalová.

Dánsky (2010): *Afsked*, přel. Peter Bugge.

Korejsky (2010): *Li ping*, přel. Sin Ho.

Italsky (2011): *Uscire di scena*, přel. Annalisa Cosentino.

Rumunsky (2011): *Plecare*, přel. Dan Mircea Duta.

Estonsky (2012): *Lahkumine*, př. Küllike Tohver.
Francouzsky (b. d.): *Sur le départ*, přel. Erika Abrams.
Katalánsky (b. d.): *Anar se'n*, přel. Monika Zgustová.
Lotyšsky (b. d.): *Aiziešana*, přel. Janiš Krastinš.
Španělsky (b. d.): *Retirándose*, přel. Monika Zgustová.
Turecky (b. d.): *Ayrılış*, přel. Tarik Günersel.

Uvedení

Premiéra 22. 5. 2008 – Divadlo Archa, Praha, režie David Radok.

Další uvedení:

- 11. 10. 2008 – Klicperovo divadlo Hradec Králové, režie Andrej Krob.
- 11. 10. 2008 – Těšínské divadlo, Český Těšín, polská scéna, režie Józef Z. Czernecki.
- 19. 12. 2008 – Jihočeské divadlo České Budějovice, režie Martin Glaser.
- 20. 12. 2008 – Divadlo J. K. Tyla Plzeň, režie Jan Burian.

Zahraniční uvedení

- 20. 9. 2008 – Orange Tree Theatre, London, režie Sam Walters.
- 14. 11. 2008 – Ateneum, Warsawa, režie Izabella Cywińska.
- 21. 11. 2008 – Slovenské národní divadlo, Bratislava, režie Peter Mikulík
- 25. 4. 2009 – Theater Aachen, režie Nikolai Sykosch.
- 21. 5. 2009 – Teatar Sava Ognyanov, Ruse, režie Plamen Panev.
- 9. 11. 2009 – Zagrebačko gradsko kazaliště Komedia, režie Jiří Menzel.
- 4. 2. 2010 – Odense Teater, režie Per Smedegaard.
- 1. 4. 2010 – Stockholms stadsteater, režie Lennart Hjulström.
- 26. 5. 2010 – Wilma Theater, Philadelphia, režie Jiri Zizka.

Adaptace

2011 *Odcházení*, film, scénář a režie Václav Havel, prem. 24. 3. 2011.

Ceny

Cena Alfréda Radoka, Česká hra roku, 2008.

Cena Trilobit – Cena Josefa Škvoreckého za filmovou adaptaci hry, 2012.

Reflexe

Bez osobního ukotvení pronášených pravd mění se autorovi jak umění, tak demokracie v pouhou technologii (a je jedno, jestli v technologii lásky nebo politiky) a svět se mění v provoz, zbavený smyslu. Člověk se v tomto provozu postupně mění ve frázi, která nereflktuje, ale kamufluje realitu. Fráze není odcházení, fráze je vždy obcházení skutečnosti: a Havlovo *Odcházení* naši skutečnost věru neobchází. Sahá do jádra současného mediálního a politického provozu – do banality jako způsobu myšlení s jasným vročením 2008. Tvůrci banality jako klíče ke světu už

dávno nejsou vrcholoví politici – ti jsou jen herci, ne autoři či režiséři banality – ale mediální experti a poradci, popřípadě mediální experti a poradci mediálních expertů a poradců. V tomto smyslu je závěrečná nabídka odcházejícímu kancléři, totiž že má dělat poradce bývalému tajemníkovi svého bývalého tajemníka, jen zdánlivě ponižující: její absurdita je realitou dneška.

Vladimír Just: „Odcházení není obcházení skutečnosti“,

Mladá fronta Dnes 17. 5. 2008, s. D4.

Už jsme si zvykli papouškovat, jak autor nemá rád, když se režie prosazuje. Nehledě na to, že částečně jde o klišé, záleží na tom, jak toto prosazování vypadá, a Havel jistě dokáže dobře rozeznat, co jeho text unese a co ne. [...] přístup, který také kritika oceňuje, znamená dát co největší prostor textu, jeho struktuře, přesně poskládaným významům, rytmu. Jenže *Odcházení*, i když je třeba citacemi svázané s předchozí tvorbou, představuje v mnoha ohledech jinou hru – především její intertextová podoba je vrcholně sofistickovaná, jde o spojování a prolínání citací a odkazů, které přece jenom potřebuje rafinovanější uchopení, aby byl vystižen smysl celku. [...] jde o text složitý s mnoha vrstvami a konotacemi a výpovědí, která dráždí svou nejednoznačností a skrytými významy.

Jana Machalická: „Odcházání‘ má své mouchy“, *Lidové noviny* 13. 10. 2008, s. 18.

Mementem je Kleinův plán – vládní vilu nelze propůjčit exkancléři, protože vše v ní musí sloužit veřejnosti. Tak místo nevýdělečného sadu vznikne společensko-obchodní centrum s kiny, masážním salonem, erotickým klubem, kasinem, vila podle principu ‚méně státu‘ bude pronajata ryzímu soukromníkovi, jehož rodina ovládá policii i tisk... Na závěr zazní autorův hlas, připomínající, že pravda a láska musí zvítězit nad nenávisť. Absurdita byla korunována svou metaforou a v celku dokonale sevrěného představení tato metafora ožila.

Viktor Viktora: „Odcházím, zůstávám, přijdu...“, *Plzeňský deník* 7. 1. 2009, s. 14.

[...] *Odcházení* vykazuje znaky jakési právně neprůhledné džungle, ve které moc politická prorůstá s mocí ekonomickou, soudní, mediální apod. Postava bývalého kancléře Riegera zde není reprezentantem nějakého staromódního a v jádru pozitivního společenského řádu, který odchází (jak by se třeba mohlo zdát s ohledem na autorovu aluzi na Čechovův *Višňový sad*), ale mnohem víc je představitelem naivní, „nepraktické“ politické garnitury [...]. Skupiny, kterou pak ve hře střídá garnitura mnohem pragmatičtější a bezskrupulóznější, chápající výkon politické moci především „ziskově“. Garnitura, která si své pozice dokáže zabezpečit prostřednictvím jakýchkoliv metod (viz s postavou Kleina spřažený podivný klan Kaňků, jenž obsazuje prakticky veškeré důležité pozice ve státě).

Martin J. Švejda: „Velmi višňový Lear“, *Svět a divadlo* 2008, č. 4, s. 42.

Hrdinové Havlových her stárnou se svým autorem. Je to snad jen subjektivní dojem, že je dnes atmosféra jeho divadla stále melancholičtější smutkem stárnutí, nenávratně ulpívajícího času jedné generace, která občas propadala nadějí na možnost pozitivní proměny světa?

Odcházení působí jako autorova hra nejsmutnější. Tolikrát připomínaný *Lear* i *Višňový sad* v ní zdaleka neslouží jen jako zdroj vtupu a ironické inverze (to jistě také), ale především jako zrcadlo, jež odráží náš stále se snižující svět. „Obrat k nejhoršímu“, k němuž ve hře dojde, je trapný a tíživý, a to bez úlevy, bez očištění. Přihlížíme-li morální sebevraždě člověka starého, cítíme, že jde o konec nezvratný, o konec absurdní. Fyzická smrt by nebyla nejhorší. To ale pochopíme až na konci komedie, při níž se dobře bavíme a s chutí zasmějeme.

Jana Patočková: „Odcházení: Příběh domyšlený do konce“, *Svět a divadlo* 2008, č. 4, s. 50–52.

Slovo autora

Start či cesta té hry k publiku nemusí být jednoduché. Není tak úplně obvyklé, aby někdo byl dramatik, pak psaní her na léta přerušil, byl prezident, a pak se ke svému psaní zase vrátil. [...] samozřejmě počítám s tím, že ten můj návrat bude spojen s různými speciálními očekáváními, dohady, škodolibostmi a podobně. Ostatně to už začalo, dokonce o rok dřív, než mohlo a mělo.

„Putin se mračí jen na podělané. A straší je útočnými zbraněmi, říká Václav Havel“ (rozhovor vedl Alexandr Kramer), *Právo* 15. 9. 2007, s. 19.

Má-li hra vyznít, je třeba ji hrát civilně, vážně, střízlivě, normálně, přirozeně a nevyzdobovat ji nějakými groteskními pohyby, zertovnými inscenačními nápady, přehnanými gesty či intonacemi, pitvořením, biomechanikou či čímkoli nápadným, co se pokouší buď text dovysvětlit, interpretovat, ilustrovat, nebo prostě udělat zábavnějším.

Odcházení (doporučení inscenátorům), Praha 2007, s. 9.

Bibliografie ohlasů

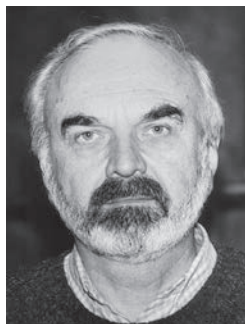
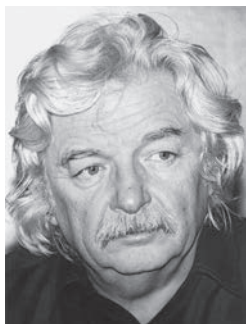
STUDIE: J. Patočková, *Svět a divadlo*, 2008, č. 4, s. 47–58; M. J. Švejda, *Svět a divadlo*, 2008, č. 4, s. 39–47; M. Porubjak, *Odchádzanie*, Slovenské národné divadlo 2008, s. 4–16; M. Bútora, *Odchádzanie*, Slovenské národné divadlo 2008, s. 48–66; Z. Hořínek: *Přicházení a odcházení*, Divadelní revue 2008, č. 4, s. 3–7.

RECENZE: P. Fischer, *Hospodářské noviny* 9. 11. 2007; R. Sikora, *Literární noviny* 2007, č. 50; A. Zemančíková, *Literární noviny* 2008, č. 3; V. Just, *Mladá fronta Dnes* 17. 5. 2008; P. Fischer, *iHned.cz*, online: <http://hn.ihned.cz/c1-28119900-vaclav-havel-odchazi-milan-kundera-se-vraci> [přístup 6. 6. 2013]; K. Steigerwald, *Mladá fronta Dnes* 22. 5. 2008; V. Just, *Aktuálně.cz*, online: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=606156> [přístup 6. 6. 2013]; J. Peňás, *Týden* 2008, č. 31; K. Kolářová, *Mladá fronta Dnes* 23. 5. 2008; Z. Slobodová, *Literární noviny* 2008, č. 40; J. Machalická, *Lidové noviny* 13. 10. 2008; M. Sladkowski, *Divadelní noviny* 2008, č. 18; J. Čulík, *Echo magazín* 2008, č. 11; J. Machalická, *Lidové noviny* 10. 11. 2008; V. Viktora, *Plzeňský deník* 7. 1. 2009; J. P. Kříž, *Právo* 8. 1. 2009; J. Machalická, *Lidové noviny* 9. 1. 2009; J. Herman, *Divadelní noviny* 2009, č. 2; J. Kerbr, *Divadelní noviny* 2009, č. 2; M. Reslová, *Divadelní noviny* 2009, č. 16.

Vladimír Just

JÁRA CIMRMAN – LADISLAV SMOLJAK – ZDENĚK SVĚRÁK: ČESKÉ NEBE

(2008)



Divadelní hra *České nebe* je svěbytným dílem, jehož geneze, podoba a recepcce byla určena tím, že je součástí širšího kulturního fenoménu. Již podtitul *Cimrmanův dramatický kšaft* totiž naznačuje, že jde o poslední (patnáctou) hru smyšleného českého všeučela Járy Cimrmana, která je pojata jako výpověď uzavírající nejen jeho dramatickou tvorbu, ale

i obraz jeho života. Autoři píšíci v Cimrmanově jméně ji koncipovali jako závěrečnou tečku za mystifikací, jež se započala v roce 1967 v Malostranské besedě inscenací hry *Akt* a během následných čtyř desítek let přerostla z nezávazné fabulace v celonárodní hru a pozoruhodný sociologický jev. Důkazem faktu, že tato fikce je dokonce schopna výrazně spoluformovat vědomí a jazyk společnosti, je nejen řada cimrmanovských „hlášek“, která se stala součástí české jazykové komunikace a frazeologie („*my nesmíme ani naznačovat*“), ale rovněž početné spontánní hlasy pro Cimrmana v anketě o Největšího Čecha (2005) a také řada ulic, které po něm byly v jednotlivých českých a moravských obcích pojmenovány. Smyšlená postava Járy Cimrmana je tak tvůrčím gestem, které českou společnost zasáhlo více než ostatní umělecké činy své doby a stalo se specifickou součástí aktuální české národní mytologie. Nikoli náhodou byla hra s příznačně bájeslovným i vlasteneckým názvem *České nebe* poprvé uvedena 28. 10. 2008, tedy v den devadesátého výročí vzniku Československa.

Téma češtví a české národní identity bylo v tvorbě protagonistů Divadla Járy Cimrmana přítomno od počátku. Najdeme je již ve výchozím projektu, tedy v rozhodnutí učinit osou jednotlivých inscenací postavu geniálního diletanta, který sice před první světovou válkou svými bizarními objevy zásadně ovlivnil všechny oblasti lidského poznání od umění přes vědu, pedagogiku až po kriminalistiku, avšak oficiální historie na něj neprávem zapomenula. Objevování Cimrmanova „přínosu lidstvu“ prostřednictvím pseudovědeckých výkladů a prezentace jeho dramatických děl bylo přitom pojata jako mystifikační hra, jež se odehrává v sémioticky nezávazné rovině, což autorům, hercům i divákům poskytuje radost z konstruování humorných,

až absurdních alternativ k realitě. Jestliže se navíc v průběhu času ukázalo, že tato mystifikace je schopna aktivizovat českou kulturní veřejnost a učinit z ní spoluhráče, kterého baví nastolenou fikci dále rozvíjet, bylo tomu tak nepochybně proto, že ji nevnímala jen jako nezávaznou kratochvíli. Cimrmanovská stylizace totiž dokázala – mimo jiné – humornou formou vyjadřovat i klíčová národní traumata a dokonce jim nabídla možnost nové – jiné národní sebe prezentace.

Časová lokalizace Cimrmana do časů „rakousko-uherské idylly“ poskytovala autorům dostatečný prostor pro evokaci naivní, takřka pohádkové starodávnosti a zároveň pro mnohoznačné pohrávání si s motivy a postupy odvozenými od obrozeneckého patriotismu. Postava velkého neúspěšného Čecha, jenž byl spíše Rakušan či Němec a většinu života prožil v cizině, umožňovala tematizovat národní stereotypy a jalové vlastenčení, současně ale záhy přerůstala v nový, svěbytný a – jak se ukázalo – velmi životný mýtus. Ten reflektoval a pojmenovával pocity české malosti a nedostatečnosti a zároveň je překračoval groteskní nadsázkou a „chápavým výsměchem“. Smích publika a pocit hravého spiklenectví, jenž vyvolával, se stal významnou součástí aktuálního českého vyrovnávání se s minulostí: výrazem sebelichotivého přesvědčení, že ten, kdo je schopen ironicky reflektovat vlastní malost, je ve skutečnosti veliký.

Jakkoli je české téma implicitně přítomno ve všech cimrmanovských hrách, nejvýrazněji zaznívá tam, kde je národní mytologie přímo tematizována. Tedy především ve hře *Blaník* zpracovávající legendu o svatováclavském vojsku, které má zasáhnout z hory, až bude v zemi nejhůře, které ale vzhledem k české národní povaze patrně nikdy nevyjede. Sakrální téma je profanizováno tím, že se bájně postavy chovají jako běžní lidé s každodenními, až přízemními starostmi a vlastnostmi. Stejný postup autoři zvolili i v *Českém nebi*, které je pojato jako humorná disputace, kterou o češství, Češích a české minulosti vede nebeská komise složená z ústředních postav národního panteonu: jejími členy jsou zprvu praotec Čech, svatý Václav a Jan Ámos Komenský, postupně je rozšířena o Jana Husa, Karla Havlíčka Borovského a Babičku ze stejnojmenné knihy (jako počestné náhrady za nemravnou Boženu Němcovou). Do jednání komise zčásti zasahují i postava zakladatele Sokola Miroslava Tyrše a slavný rakouský vojevůdce, maršál Radecký. Komise navíc opakovaně lituje, že se jejím členem nemůže stát Cimrman. Projektovaná megalomanie fiktivního autora textu, který sám sebe zařazuje mezi nejvýznamnější Čechy, se tak komicky propouje s ochotou publika na tuto mystifikaci přistoupit.

Tematizace velkého množství historických figur proměnila rovněž tvar odborného semináře, jenž je tradiční součástí první poloviny cimrmanovských představení. Ten i v *Českém nebi* obsahuje seznámení s historií „nálezu“ nové hry a také další obvyklé prvky cimrmanovské poetiky, například scénku *Flaška a Krabice*, jejíž naivistická komika stojí na přímočarém čtení jmen dvou středověkých spisovatelů: Smila Flašky z Pardubic a Beneše Krabice z Veitmile („*Posaď se, Krabice, odlož si a sundej si víko. Já se odšpuntuju...*“, 16). Autoři vznik této scénky spojují s Cimrmanovými stře-

doškolskými studii, čímž přímo tematizují klíčový rys svého humoru, totiž vědomé rozhodnutí vyvolávat smích prostřednictvím hry s obecně známými informacemi odpovídajícími průměrnému vzdělání. V případě *Českého nebe* autoři úvodnímu semináři přidělili úkol humornou, jen jemně mystifikační, nicméně zřetelně didaktickou formou „osvěžit“ divákovy faktografické znalosti, ať již se týkají osobností (Jana Radeckého z Radče, Václava Hanky a Josefa Lindy), nebo historických událostí (nález tzv. *Rukopisů*, čeští vojáci v první světové válce). Vědomě si tak vytvořili informační zázemí, jež divákům umožňuje po přestávce hru *České nebe* adekvátně sledovat. Například se zasmát, když Hus hovoří o děvčatech jménem Hanka a Linda nebo když Radecký demonstruje svou oddanost rakouskému trůnu.

Středoškolský základ cimrmanovské komiky je patrný i ze způsobu, jakým je každá historická figura *Českého nebe* karikována: jejich charakteristika se odvíjí od výrazných a jednoznačných atributů, a to nejenom vizuálně. Svatý Václav jako patron české země je vybaven svatozářím a opakovaně slibuje, že „*nedá*“ („*svému národu zahynouti*“). Jan Hus nemá rád jakékoli narážky na oheň a vadí mu i chrastění zápalek. Pedantický učitel Komenský musí všechny stále poučovat. Žertěř Havlíček bez ohledu na tuberkulózu kouří (po smrti to prý nevadí) a skládá epigramy. Praotec Čech utajuje pohanské bůžky. Babička se těší, až bude mít své údolí, a vzpomíná na idylu s dětmi a zvířátky. Tyrš vede pravidelná hromadná cvičení. Příchody Radeckého doprovází Straussův Radeckého pochod. Každá z postav prezentuje také určitou názorovou pozici: svatý Václav je vůdce, jenž se snaží jednání komise s nadhledem řídit. Komenský je poučeným vzdělavcem vnášejícím do textu fakta. Mučedník Hus rigidně lpí na tradičních náboženských mravních zásadách, mučedník Havlíček je naopak liberál. Praotec Čech zosobňuje nevzdělaného, pragmatického primitiva, Babička moudré stáří, prostý rozum a vlídně chápavé ženské postoje. Jejich idealizaci ale zároveň brání některé polidšující vlastnosti: například Hus ješitně hodnotí potomky také podle toho, jak jej uctívají, Babička se pokouší v nebi „ulovit“ manžela, Komenský se za zády mocného Radeckého holedbá svou odvahou a statečností, ale tváří v tvář se ho bojí a podobně.

Popsaná škála osobních perspektiv autorům umožňuje rozvinout diskusi, v níž jsou z rozdílných úhlů nahlíženy a komentovány rozmanité jevy národního života. Probírány tu jsou celebrity typu Žižky, Tyla či Palackého; diskuse se ovšem zauzluje, když komise začne lustrvat, kdo z Čechů si zaslouží přijít do nebe a stát se vzorem národu. Autoru národní opery *Prodaná nevěsta*, Bedřichu Smetanovi, je vyčítána nemravná a nezřízená vášeň pro ženy, jejímu libretistovi, Karlu Sabinovi, pak donášení rakouské policii. Komise se však rozhodne oba do nebe vpustit: prvního pro jeho nemoc, hluchotu a sílu hudby, druhý je už dostatečně potrestán. Naproti tomu autory rukopisných podvrhů, Václava Hanku a Josefa Lindu, komise ponechá v očistci. Komenskému se sice *Rukopisy* jako literární dílo a inspirace pro české umění líbí, ale většina členů komise odmítá jejich „*podvod na národu*“. Mrazivější téma do hry

vstupuje, když komise začne řešit, zda mají být do nebe vpuštěni také ti čeští legionáři, kteří v přítomné světové válce dezertovali z rakouské armády a nyní umírají na opačné straně fronty. Zatímco maršál Radecký s vojenskou rázností trvá na tom, aby zrádci byli potrestáni věčným zatracením, v komisi zvítězí Babiččin smířlivý názor, že se do nebe mají vpustit všichni, neboť „*všichni ti chlapi si to peklo užili už v té hrozné válce*“ (58).

Fakt, že *České nebe* se odehrává během první světové války, představuje zásadní posun cimrmanovského mýtu, neboť jeho autoři doposud trvali na tom, že géniův život a dílo, ale i svět jeho her se uzavírá s jejím vypuknutím. Byli přesvědčeni, že poté, co s válečným masakrem nastoupí nový sekáč, „*kerý se už nezakeká*“, jak praví postava Smrti ve starší hře *Vizionář* (hrané v rámci představení *Posel z Liptákova*), není pro obdobné hrátky prostor. Nicméně *České nebe* jako závěrečný „kšaft“ cimrmanovskou fikci symbolicky a parodicky dovádí až do okamžiku rozpadu Rakouska a vzniku Československa. Když se totiž Radecký pokusí k Rakousku neložně komisi násilím zrušit, její členové překonají strach a zbabělost, vzepřou se mu a zvolí si krále samostatného českého království. Hlasují přitom mezi „*kýmkoli z Poděbrad*“, Járou Cimrmanem a Tomášem Garriguem Masaříkem, přičemž poslední jmenovaný těsně zvítězí a dostane od komise titul Tatíček národa. Po přípravách na „zjevení“, jímž členové komise oznámí toto své rozhodnutí českému národu, je zasedání slavnostně ukončeno společným cvičením pod vedením Tyrše.

Nejen úvodním seminářem, ale i samotnou hrou *České nebe* jsou tak autory v humorném hávu probírány vážné problémy národního života: problematika identity, hrdinství a zbabělosti, vlastenectví a loajality k rakouskému mocnářství, české politiky i vztahu k náboženství. Žertovná nadsázka, s níž se vše děje, přitom proti sobě staví jak jednotlivé postavy a jejich výroky, tak i obecnější způsoby nastolování a řešení „české národní otázky“. S motivem *Rukopisů* se tematizuje i klíčový motiv celé cimrmanovské aktivity, tedy problém mystifikace. Třebaže je tento podvrh komisi výslovně odsouzen, čtenář či divák ji vnímají jen jako součást vtipného paradoxu, který věci převrací naruby: mystifikace jako amorální princip je tu totiž odmítnuta v kontextu čistě mystifikační hry. To, co se zdá být vyslovováno jasně a srozumitelně, je přesunuto do zcela ironické interpretační polohy a získává rozměr výroku, jenž zpochybňuje sebe sama. Důkazem jsou slova, která uzavírají poslední ze všech cimrmanovských seminářů ke hře. Jménem cimrmanologů je pronáší postava hraná v představeních jedním z tvůrců cimrmanovské mystifikace, tedy Zdeňkem Svěrákem nebo Ladislavem Smoljakem. Lze je proto považovat i za jakýsi provokativní, záměrně naruby převrácený kšaft Divadla Járy Cimrmana: „*Jak se na morální aspekt literární mystifikace díváme my cimrmanologové? My dobré úmysly falzifikátorů do jisté míry chápeme. A dovedeme dokonce i pochopit, že je taková práce těšila. Ale vymýšlet si události, které se nikdy nestaly, a postavy, které nikdy nežily, a po léta mystifikovat celý národ, to se nám opravdu, ale opravdu přičí.*“ (20)

Divadlo Járy Cimrmana je posledním výhonkem někdejších divadel malých forem, tak jak se utvářely v šedesátých letech. Na rozdíl od jiných se však jeho specifická poetika ukázala schopná souznít v následujících desetiletích také s adresáty, kteří jsou i o několik generací mladší než jeho tvůrci. *České nebe* je ovšem tématem, žánrem i způsobem zpracování v rámci produkce tohoto divadla spíše netypické, neboť na rozdíl od jiných neparoduje určité divadelní či dramatické žánry a vzory. Stavebně a geneticky tak má blíže k dramátům napsaným a uvedeným Ladislavem Smoljakem mimo Divadlo Járy Cimrmana, zejména ke hře *Malý Říjen* (Divadlo Na zábradlí, prem. 1999), již s *Českým nebem* spojuje motiv první světové války a blížícího se vzniku republiky, ale také užití shodného stavebního postupu. Divákovi je totiž předvedena cela rakouského kriminálu, v němž se setkávají Václav Babinský, Karel Kramář, Antonín Švehla, V. I. Lenin, Mata Hari a Slovák Juraj Slovák, kteří společně diskutují o společenských, kulturních a politických problémech, jež určují nejen aktuální přítomnost, ale i celé začínající dvacáté století. Téma „komise“, která řeší, co s problematičtým Čechem, je ale obsaženo i v pozdější Smoljakově hře *Hus: Alia minora Kostnického koncilu* (Divadlo Na zábradlí, prem. 2009), v níž Smoljak ironicky parafrázuje zákulisní jednání o osudu náboženského reformátora. Téma bizarního setkání dvou historických figur později použil také Arnošt Goldflam ve hře *Doma u Hitlerů* (prem. 2007), v jejíž první části svedl dohromady Hitlera a Stalina. Podobné setkání významných postav české historie, které jsou vyobrazeny na současných bankovkách, pak inscenuje ve hře *Česká měna* Anna Saavedra (HaDivadlo, prem. 2011).

Ukázka

KOMENSKÝ: Když je přestávka, nemá někdo chuť na jablíčko? Je z mého sadu na Růžovém paloučku. (*Nabídne všem z plátěného pytlíku.*)

VÁCLAV: Ano, jistěže nedám.

HAVLÍČEK: (*ke Komenskému*) Nějaké obchodní jednání?

KOMENSKÝ: Ne, to on odpovídá na ty modlitby „Nedej zahynouti nám ni budoucím“.

VÁCLAV: Nedám. To víte, že nedám. (*Odloží sluchátko a vrátí svatozář na věšák. Obrátí se na ostatní.*) Víte, já jim říkám, že zahynouti nedám, protože oni teď potřebují hlavně útěchu. Ale mnoho jich zahyne, když je ta válka, co si budeme povídat.

(*Vstoupí babička Boženy Němcové.*)

BABIČKA: To je nádhera! Jako na zámku. Děti, na nic nesahejte.

KOMENSKÝ: (*Předpokládá, že stará žena špatně slyší, a tak zvýší hlas.*) Vítejte, babičko! To jsou k nám hosti! Já jsem Komenský. Tady je svatý Václav, tohle je mistr Jan Hus, tohle Karel Havlíček Borovský a tady je praotec Čech.

BABIČKA: Jeminkote! Tolik slavných lidí! Co já, stará bába, vám tu budu platná?

KOMENSKÝ: Ale to víte, že budete. Jsme tu samí učenci – tedy kromě praotce...

PRAOTEC: Vy mi připomínáte mou matku. Ji už ty pochody zmáhaly a volala: Už nemůžeme, Čechu! Už nemůžeme! Tak jsem řek: Dobře, Říp, a dost!

KOMENSKÝ: Ano. A vy jako obyčejná žena z lidu se dokážete podívat na věci z té praktické stránky.

BABIČKA: No, já zase tak úplně obyčejná nejsem. Říkal pan farář, že jednou budu mít svoje vlastní údolí. A v něm sochu s vnoučaty. V doživotní velikosti. A to jsem se chtěla zeptat: vy jste ten Otec vlasti?

KOMENSKÝ: Ne, pozor! Já jsem Učitel národů. Otec vlasti je Karel IV.

HAVLÍČEK: Ale neplést s Otcem národa. To je zase Palacký.

KOMENSKÝ: Ano. A Praotec národa je tady praotec Čech, pak máme také Miláčka národa, to je Josef Kajetán Tyl, Vůdce národa, to je Rieger, a Zrádce národa, to je Sabina.

BABIČKA: Tak počkejte, abych si to nepletla: Otec vlasti, Otec národa, Praotec národa, Miláček národa... (*Zaváhá.*)

KOMENSKÝ: (*Napoví a ukáže na sebe.*) ...Učitel národů...

BABIČKA: Ano, Učitel národů, Vůdce národa a Zrádce národa. Tak tohle všechno my máme.

KOMENSKÝ: Ano, babičko. Tím vším se můžeme pyšnit. Až na toho Zrádce národa Sabinu.

(36–38)

Vydání

České nebe. Cimrmanův dramatický kšaft, Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2009.

Uvedení

Premiéra 28. 10. 2008 – Žižkovské divadlo Jára Cimrmana, Praha, režie Ladislav Smoljak.

Ceny

Cena Sazky a Divadelních novin, 2009.

Reflexe

Bouře smíchu a nadšený potlesk provází už nástupy postav na scénu. Jejich vzezření je vypipláno pomocí kostýmů, paruk či vousů do čítankově vzorné podoby, která je přetažena až do jemné karikatury. Hovory nebeské společnosti jsou pak navíc prošpikovány slavnými citáty a narážkami, které vycházejí z obecně známých historických událostí. V podání Divadla Jára Cimrmana se tak namísto zdroje vědění stávají zdrojem čisté srandy. O jeden z nejlepších gagů se postará Jan Hus: „Proč není v nebi například Jan Žižka? Jistě, prolil mnoho krve – ale za pravdu boží! A co Zikmund? Ten krev neproléval, když proti nám vedl křížovou výpravu? A ten tu je! A když se potkáme, myslíte, že se omluví, nebo alespoň sklopí zrak? Ne – jen se na mě šklebí a posměšně chrastí sirkami.“

Zdeněk A. Tichý: „Nový Cimrman jde od čisté srandy k mrazivým tónům války“, *Aktuálně. cz* 31. 10. 2008, online: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=620834> [přístup 28. 1. 2013]

Cimrmanologická inzitivní ochotničina s mnohavýznamovými texty vpadla do formalistických hrátek, které festivalu dominovaly, jako šrapnel. Prezident kritické asociace, Jihokorejec Kim, se ze sálu vypoťácel s poněkud strhanými rysy. Zhlédl divadlo absolutně lokální, vzpírající se globalizaci a vágním řečičkám o světodějných siločárách napříč věky a kontinenty, jaké se vedou při vědátorské kongresové turistice. Podle mne právě proto, že našlo svou dobu a společnost, je to divadlo tak komunikativní. A pak samozřejmě pro osobnosti, s nimiž se setkat je prostě radost, a stále si myslím, že to je nakonec na divadle to nejpodstatnější: nejvíc mě potěšil Jaroslav Weigel jako ješitný moralista a skoro jezuita Jan Hus a Ladislav Smoljak jako ustrašený intrikán J. A. Komenský.

Josef Herman: „České nebe“, *Divadelní noviny* 2009, č. 16, s. 7.

Slovo autora

Když jsme začínali, tak ta cimrmanovská zahrádka byla ještě neobdělaná a byla tam panenská půda. A my jsme si řekli, teď to bude Cimrman kriminalista, a bylo to. No ale jak jsme ji ryli a orali, tak začalo být problémem téma. Než jsme našli téma na poslední hru *České nebe*, trvalo to dlouhou dobu. Nebyli jsme si jisti ani tématem. Už jsme to psaní chtěli zabalit a hledat jiné. Pak jsme došli k nápadu, že by tam mohla přijít další postava. Ta nám to oživila, a *České nebe* nakonec vzniklo.

„Cimrman je lidem sympatický, protože to je smolař“
(rozhovor se Zdeňkem Svěrákem vedl Petr Nechvátal), *Písmák*,
online: <http://bezvedeni.pismak.cz/index.php?data=read&id=327546&pg=4>
[přístup 28. 1. 2013]

Bibliografie ohlasů

RECENZE: M. Švagrová, *Lidové noviny* 29. 10. 2008; J. P. Kříž, *Právo* 30. 10. 2008; J. Podskalská, *Pražský deník* 31. 10. 2008; Z. A. Tichý, *Aktuálně.cz*, online: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=620834> [přístup 28. 1. 2013]; J. Kerbr, *Reflex*, 2008, č. 45; K. Kočíčková, *Mladá fronta Dnes* 12. 10. 2008; J. Herman, *Divadelní noviny* 2009, č. 16.

Pavel Janoušek

PETR KOLEČKO – TOMÁŠ SVOBODA: JAROMÍR JÁGR, KLADENĚÁK

(2009)



Pod hrou *Jaromír Jágr, Kladeňák* jsou jako autoři podepsáni režisér Tomáš Svoboda (* 1972) a dramatik Petr Kolečko (* 1984), který na ní má většinový podíl. Kolečko ve svých hrách reflektuje společenské fenomény, jimž drama obvykle pozornost nevěnuje, například moderní hudbu, pornografický průmysl či populární sport: z fotbalového prostředí je *Sou-*

mrak bodů (prem. 2006), z hokejového zase *Bohové hokej nehrají* (prem. 2008), hra *Federer–Nadal* (prem. 2012) zachycuje tenisový zápas. Kolečkova tvorba je i navzdory jeho poměrně nízkému věku rozsáhlá – napsal už téměř třicet kusů. Od počátku své kariéry je totiž dramatikem autorským, píše pro konkrétní inscenace, zpravidla v rámci tvůrčích tandemů (režiséři se pak často stávají spoluautory jeho her). Již na DAMU začal pracovat s Janem Fričem (který režíroval jeho generační výpovědi *Soumrak bodů*, prem. 2006, *Láska, vole!*, prem. 2007, *Buchty a bohyně*, prem. 2012) a s Danielem Špinarem (v pražském Rubínu spolu nastudovali mj. tři parafráze klasiky: *Kauza Salome*, prem. 2009; *Kauza Médeia*, prem. 2010, a *Kauza Maryša*, prem. 2011), později navázal spolupráci také s režisérem Tomášem Svobodou, s nímž ho pojí zejména působení v Městském divadle Kladno a ve své době oblíbený muzikál *Pornohvězdy* (prem. 2010). Také jejich následující projekt – inscenace *Jaromír Jágr, Kladeňák* – vzbudil velký mediální ohlas.

Tato „hra se zpěvy“ vznikla z potřeby napsat původní drama, které by námětově vycházelo z kladenského regionu, pro jehož divadelní scénu byla hra od počátku určena (rezonérem těchto snah je ve hře postava uměleckého šéfa, který hrdinovi nabízí k přečtení drama pojednávající o něm). V *Jágrovi* tak autoři odkazují k tradici lokální frašky – satiry z velkoměstského prostředí, jež vzkvétala na přelomu osmáctého a devatenáctého století ve Vídni a v Praze a zpracovávala místní náměty. Současně je ale hra koncipována jako syntéza antihrdinské frašky a hrdinského mýtu, neboť stejnou měrou velebí jako ironizuje úspěchy světoznámého českého hokejisty. Hru lze pojmut také jako směsici tragikomedie, která se hokeji vysmívá

i ho obdivuje (již pokusem nahlédnout jej jako filozofický problém), s pohádkou směřující k poznání smyslu života. Srovnatelně s hokejem je ve hře obdivována i zesměšňována filozofie.

Kolečko se Svobodou ve hře líčí skutečné osoby, byť s příslušnými reáliemi nakládají po svém. Chronologie Jágrových hokejových angažmá odpovídá realitě. Vystupují tu i Jágrové skutečné partnerky, modelka Andrea Verešová a moderátorka Inna Puhajková, v postavě slepce Ivana se na konci hry odtajní slavný hokejista a trenér Ivan Hlinka, mezi figurami se objeví též Jágrovi kolegové ze zámořské (např. Mario Lemieux) i kontinentální ligy (Rus Alexej Čerepanov). Čas děje zabírá přes deset let: hra začíná v den českého vítězství na olympiádě v Naganu 22. února 1998 a končí – jak lze vypočítat z úmrtí Čerepanova v roce 2008 – nejspíš v sezóně 2009/2010.

V první půli hry, ještě jako člen Pittsburghských tučňáků, začíná Jágr bojovat se sebedestruktivními myšlenkami, které mu vniklo zjevení chlapce, pozdějšího rakouského filozofa Ludwiga Wittgensteina, syna majitelů kladenských hutí, a jeho matky Poldi. Náhlý rozpad osobnosti, rozpolcené mezi „přízemním“ tréninkem a četbou učencova opusu *Tractatus logico-philosophicus*, zapříčiní rozchod s přítelkyní Andreou. Když se však od kolegy Lemieux dozvídá, že zjevování filozofů je u hokejistů běžným jevem pojmenovaným po sovětském útočníkovi Makarovův syndrom, usmyslí si, že filozofovy nároky na vlastní opravdovost a užitečnost uskuteční v jiném týmu. Ani ve Washington Capitals, ani v newyorských Rangers ale poznání života skrze kvalitní hokej nepřichází, a tak se Jágr ve druhé půli hry vydává do sibiřského Avangardu Omsk. V Rusku ovšem přemítání o životě upadá do skeptického „filozofujícího“ stylu Čechovových her (hlavně za přítomnosti prostitutek Iriny, Máši a Olgý), a tak i přes povzbuzení, které mu dává soukromý trénink nadějného Čerepanova, se po jeho tragickém skonu rozhodne vrátit domů. Když pak s Lemieuxem, kterého sem přetáhl, úspěšně hraje za Kladno a dovídají se, že i ostatní hokejisté si našli čas na duchovní zájmy a že znovu věří ve smysl hokeje („*Není důležitý kde hrajem, ale že hrajem. Vidiš ty lidi? My hrajem! My žijem! Dáme gól*“, 44), je Jágrovo poslání naplněno a filozof se mu – stejně jako druhým – přestává zjevovat.

Drama sestává z dvaceti obrazů a přestávkou je rozděleno na dvě části: v první se střídají scény z Jágrova veřejného života (na stadionu, před zástupci médií, při společenských akcích) se scénami ze soukromí nahlíženými skrze debaty s partnerkou (v případě Verešové lokalizované do ložnice). Tento „západní“ typ prostoru nahrazuje ve druhé půli prostředí „východní“: v prvním obraze se ocitáme v ruské domácnosti, kde se kolem samovaru scházejí hráči s prostitutkami a kde se mísí atmosféra přelomu devatenáctého a dvacátého století s dneškem. Teprve pak se dostáváme na stadion či do hrdinova bytu (novou přítelkyni Innu již reprezentuje kuchyně), situovaných ke konci hry i na Kladno. Ve hře se objevuje také fiktivní časoprostor zhmotněných snů, v nichž se Jágrovi zjevují Wittgensteinovi.

Kolečkův ruský chronotop je přejat z her A. P. Čechova, stejně jako některé postavy (Irina, Máša a Olga ze *Tří sester*) či dialog (příkladně úvahy o budoucnosti: „*SERGEJ: Jen se nesmějte! Nejen za dvě stě tři sta let, ale i za milión let zůstane život stejný, jako byl kdykoli předtím. Život se nemění, ten je stálý a řídí se svými zákony, do kterých nám nic není, nebo aspoň, které nikdy nepoznáme. Tažní ptáci, jeřábi například, letí a letí, a ať se jim honí hlavou jakékoli myšlenky, vysoké nebo nízké, stejně poletí dál a budou vědět proč a kam. Letí a budou létat, ať se mezi nimi objeví jací chcete filozofové. A jen ať si filozofují jak chtějí, hlavně že budou létat...*“, 31–32). Příznačným rysem Kolečkovy poetiky je totiž potřeba reinterpretovat klasická dramata a vztahovat je k aktuální divadelní skutečnosti, a tím se vymezovat nejen k historii myšlení v dramatu, ale i k jeho formálním dějinám.

Prostor ve hře má konečně i nacionální význam, neboť země hokejistova původu implikuje národnost filozofa, respektive literáta, který se hráči zjevuje: Čechovi Rakušan českého původu, Rusům Dostojevský či Solženicyn, Němci Hegel, Francouzům Voltaire či Sartre a podobně.

Motiv „národního“ kolektivního sportu se vine celou Kolečkovou dramatikou, obvykle ve formě jakési postmoderní varianty středověkého „hádání“ těla (lidskou identitu nahradila adorace tělesnosti) a duše coby výrazu autenticity existence. Zároveň tyto „hry“ v jeho dílech plní úlohu symbolickou – zobrazují povahu a chování české populace, která je z většiny fanoušky, a poukazují k projekci národních mýtů do sportu. Autoři mají přitom k postavám i ke sportu vztah ambivalentní, třebaže s nimi sympatizují, převahu „hmoty“ nad duchem kritizují. Zápletku tak založili na metafoře hokeje jako svého druhu filozofie (i jako kontrastu filozofie) a pojali ji jako hrdinovu duchovní cestu za štěstím: adept zasněžení Jágr tu následuje „učitele“ Wittgensteina a procházející různými nástrahami se na konci sám stává mistrem, nejen Čerepanovi, ale vlastně všem hokejistům.

Kolečko se Svobodou pracovali také se spojením „vysokého“ a „nízkého“, které zde vedle vztahu filozofie–hokej zračí i vztah hokej–starořecká tragédie. Především tu hrdinovo snažení vyzývá po vzoru antiky českou obec k zamyšlení nad sebou sama, za kterýmžto účelem byl pro postavu slepce Ivana navíc zvolen antický předobraz – slepý thébský věstec Teiresiás, který v Sofoklově *Oidipovi* prorokuje králi rozpornou budoucnost, podobně jako Ivan zde: „*IVAN: Vidím svět, kde není pravých géníů! Vidím svět, kde falešní vůdci mávají hokejkami ve jménu lidského pokroku, a přitom myslí jenom na svůj zisk. Kam nás tohle může dovést? Ty si myslíš, že jsi kladenský géníus? Já znám jen jednoho opravdového. Toho, který posouval lidstvo vpřed nikoli zahnutým klackem, ale tím, že lidi nutil pochybovat. A lidé to potřebují. Potřebují o sobě přemýšlet a rozvíjet se, ne sledovat puk jak stádo ovcí. Ano, jediným hrdinou Kladna byl filozof Ludwig von Wittgenstein!*“ (6)

Jinou kulturní dichotomii ve hře reprezentuje odlišnost mezi „západním“ (racionálním) a „východním“ (iracionálním) myšlením, což je vyjádřeno nejen rozdílem

mezi zaoceánskou a kontinentální ligou, respektive americkou a ruskou společností, nýbrž i odlišností Wittgensteinovy filozofie (analýza logiky jazyka ve vztahu k fungování společnosti) od Dostojevského literatury zrcadlící silné emoce, psychologickou rozporuplnost a významovou ambivalenci lidského jednání.

Kolečkovy hry se vyznačují bizarními příběhy a kuriózními dějovými zvraty. Kromě toho dokáže bravurně pracovat s jazykem – umí psát „prózou“ i veršem (včetně hexametru), napodobovat dialekty i současnou mluvu, parafrázovat i novátorsky dotvářet řeč. V této hře výrazně pracuje také s ironicky založenou komikou („*JÁGR: To mám jako po každým tréninku jít do knihovny a číst tam encyklopedie nebo co, aby ty chytrolíni přestali říkat, že jsem blbej? Voni přece taky nejdou z přednáškového sálu na led nebo do posilovny. Chtěl bych je vidět vod Jardy Špačka přiražený na mantinel, jak ze sebe soukaj Sokrata*“, 8).

Charakteristickým rysem jeho rukopisu je snaha naplňovat kanonizované příběhy novými obsahy, či naopak vkládat tradiční formy do nově vzniklých vyprávění. To ho v kontextu současné dramatiky vztahuje k dílu Davida Drábka, hledání autenticity života pak zase jeho hry přibližuje dílům Petra Zelenky. O tom ostatně vypovídá i zatím poslední hra dvojice Kolečko–Svoboda *Příběhy obyčejného hovadství* (prem. 2011), jejíž titul paroduje Zelenkovo nejznámější drama *Příběhy obyčejného šílenství* (prem. 2001). V rámci dobové divadelní produkce lze hru *Jaromír Jágr, Kladeňák* vztáhnout především k opeře *Nagano* (libreto: Jaroslav Dušek, hudba: Martin Smolka, prem. 2004), která pojednává o vítězství českých hokejistů na Zimních olympijských hrách v Naganu v roce 1998. Jako protiklad současného filozofa se Jaromír Jágr objevuje rovněž ve hře Lenky Procházkové *Celebrita* (knižně 2010).

Ukázka

Verešová s Jágreml leží v posteli. Verešová není vidět, je pod peřinou. Jaromír spí. Změní se světla, začne hrát hudba. Jaromír se posadí na posteli a usměje se na tělo Verešové pod peřinou vedle něj. Pohladí ji. Zpod peřiny se ovšem zjevuje paní Poldi. Jágrovi ztuhne úsměv na rtech. Vykřikne.

POLDI: Pochybnosti kalí mysl. Pod černým pukem začne černat i led a ty ten puk netrefíš, protože ho přestaneš rozeznávat. Stejně jako přestáváš rozeznávat ostatní věci. Co je a co není dobré. Každý muž musí dostát svému géniu, jinak je na světě zbytečný. Každý rok jsem dostala 60 tisíc tun železa z Nučic. Když byl dobrý rok, i 65. A já dokázala z toho železa udělat, co bylo potřeba. Ty máš železné tělo. Co uděláš se svým železem ty? Každý muž musí dostát svému géniu, jinak je na světě zbytečný. Vid, můj malý Ludwigu?

Z postele se vynoří malý Ludwig.

LUDWIG

Ty jsi příma kluk,
vysokej jak buk,
je, či není puk,
není to snad fuk?

JÁGR: Co je? Co to znamená? Andreo...

[...]

Přestaň, já chci bejt vzhůru!

[...]

Ludwig mu podává knížku. Jágr ji zděšeně drží a potí se.

POLDI: Každý muž musí dostát svému géniu, jinak je na světě zbytečný. *(Sen se rozplyne.)*

V.

Jágr leží na posteli a zděšeně odkryje Andreu.

ANDREA: Čo je, kocúrik?

JÁGR: Zaplaťpámbu. Měl jsem hroznej sen.

ANDREA: Ja som si zas otláčila plece. Ta posteľ je voľajaká tvrdá. Jako v tej rozprávke o princeznej na hrášku.

JÁGR: Byla tam paní Poldi se synem a podávali mi nějakou knížku.

ANDREA: Ako by bol tvrdý len ten kúsok pod mojimi plecami. Musím ísť za chiropraktikom.

JÁGR: Ještěže jsi tady a byl to jen sen.

ANDREA: Pozri, nemusím ísť za chiropraktikom.

Vytáhne zpod zad knížku. Jarda přečte název knihy.

JÁGR: Tractatus philosophicus logicus. Ludwig Wittgenstein. Panebože! Co teď? Neměl bych zavolat psychiatra?

ANDREA: Si len pretiahnutý. Knihy sa takto objavujú hocikde. A vobec, máš tréning.

JÁGR: No jo, trénink. Máš pravdu, Andrejko. Musím tu hrůzu přetrénovat.

(9–11)

Vydání

Jaromír Jágr, Kladeňák – agentážní tisk, Aura-Pont, 2009

Uvedení

Premiéra 9. 10. 2009 – Středočeské divadlo Kladno, režie Tomáš Svoboda.

Reflexe

Navzdory tomu, že nápad konfrontovat hokej s duchovnem je báječný, přináší obecnější výpověď a je i zdrojem dalších asociací a v neposlední řadě i slovní komiky, jeho dramatický potenciál na celou inscenaci nevystačí a musí se uměle natahovat. Potíže se objevují už před polovinou inscenace a vznikají hluchá místa.

Jana Machalická: „A nakonec přijde i Ivan Hlinka“,
Lidové noviny 12. 10. 2009, s. 11.

Samotný nápad napsat lokálně patriotickou hru a dát slavného hokejistu dohromady s jeho kladenským „rodákem“, věrozvěstem analytické filosofie Ludwigem Wittgensteinem, vyhlíží ve své absurditě jako docela slibné východisko. [...] S jeho rozvíjením si však autoři moc práce

nedali: invenčněji vyhlíží snad už jen nápad, že se všem dobrým hokejistům nutkavě zjevuje „jejich“ filosof a způsobuje problémy. Zbytek je komediální rutina úrovně značně kolísavé, místy poněkud gymnaziální; nejvíc v pasážích pojednávajících o Jágrově ruské anabázi, kde dochází na pokus o parodii Čechovových Tří sester.

Vladimír Mikulka: „Po práci legraci“, *Divadelní noviny* 2010, č. 1, s. 4.

Formálně spojuje text i jeho inscenace komiksovou trivialitu, humor a nadsázku se strukturou antického dramatu či eposu. Autoři v tomto směru prokázali odvahu srovnatelnou s vítěznou střelou od modré. Uprostřed smršťe slovních i scénických gagů a docela krutých černohumorných glos se jim podařilo ukázat na ty momenty, v nichž se život úspěšného hokejisty Jágra může setkat s příběhy mytických hrdinů. Dokonce se odvážili mezi řádky a salvami smíchu, za asistence „boha“ Ivana Hlinky (jenž se zjevil jako deus ex machina), dovést děj k poznání: že naše síla souvisí s vírou, která svět rozbitý pochybnostmi sceluje stejně jako láska nebo radost.

Marie Reslová: „Hrdina Jágr aneb Kladenské divadlo vstřelilo vítězný gól od modré“, *Hospodářské noviny* 12. 10. 2009, s. 10.

Petr Kolečko s Tomášem Svobodou vytvořili vtipný obraz světa okolo Jaromíra Jágra, obrácený však trochu naruby. Rozhodně nejde o životopisnou hru, střípky z jeho života slepují spíše z obecně známých, často bulvárních pravd, doplněných o informace z Branek, bodů, vteřin (vzpomínky na Nagano, vztah s Andreou Verešovou, Jágrový návštěvy oficiálních večírků, sbírání Art Ross Trophy, okolnosti smrti Alexeje Čerepanova), ale funguje to. Pro oba autory je hlavní filozofií hokej, který milují více než jakoukoli jinou filozofií.

Petr Smyczek: „Kladeňák Jaromír Jágr se představil na ledě Divadla pod Palmovkou“, *Nekultura.cz* 22. 11. 2009, online: <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/kladenak-jaromir-jagr-se-predstavil-na-lede-divadla-pod-palmovkou.html> [přístup 28. 11. 2013]

Slovo autora

Měli jsme problém v Jágrově životopise najít dramatický potenciál, který vlastně vstoupil až s tím, že se hokejistům zjevují filozofové (Jágrovi logicky s Kladnem spojený Wittgenstein). A ta konfrontace někoho, kdo opravdu něco dělá, a všech těch, co sedí u kafe a baví se o depresivní metafyzice, se vlastně stala nosným tématem hry. Nejde ani tak o Wittgensteina a jeho filozofii. Je to o myšlení v obecném slova smyslu a o hrdinství v obecném slova smyslu. (Petr Kolečko)

„Srovnáváme Jágra s těmi, co se baví u kafe o metafyzice“
(rozhovor vedl Lukáš Jiříčka), *Aktuálně.cz* 2009,
online: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=649755>
[přístup 9. 9. 2013]

Bibliografie ohlasů

STUDIE: T. Marečková, *Revolver Revue* 2011, č. 83, s. 216–221; M. J. Švejda, *Svět a divadlo* 2012, č. 2, s. 52–63.

RECENZE: K. Kočíčková, *Mladá fronta Dnes* 2. 5. 2009; J. P. Kříž, *Xantypa* 2009, č. 11; R. Plavecký, *Právo* 6. 10. 2009; J. Machalická, *Lidové noviny* 12. 10. 2009; M. Reslová, *Hospodářské noviny* 12. 10. 2009; J. P. Kříž, *Právo* 12. 10. 2009; K. Kubíčková, *Mladá fronta Dnes* 12. 10. 2009; J. Soprová, *Český rozhlas* 13. 10. 2009; P. Smyczek, *Nekultura.cz*, online: <http://www.nekulturna.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/kladenak-jaromir-jagr-se-predstavil-na-lede-divadla-pod-palmovkou.html> [přístup 28. 11. 2013]; J. Vnouček, *Týden* 2009, č. 42; V. Mikulka, *Divadelní noviny* 2010, č. 1; M. Uhrinová, *Naše rodina* 2010, č. 45.

Lenka Jungmannová

MEDAILONY AUTORŮ

RADMILA ADAMOVÁ (* 1975)

Absolvovala obor teorie a dějiny divadla na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně (2006). Poprvé na sebe upozornila hrou *Holky Elky* (prem. 2006, Cena Evalda Schorma, 2005), následovala dramata (*Come on*) *Let's Play (Everybody)* (rkp. 2006) a *Little Sister* (prem. 2008), rozhlasová hra *České kuchty – super buchty* (prem. 2010) a *Krámek lákavý* (rkp. 2011).

MICHAL AJVAZ (* 1949)

Vystudoval češtinu a estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a prošel řadou profesí (sálový dělník, noční hlídač, čerpač), poté ve svobodném povolání, od roku 2003 zaměstnán v centrech pro teoretická studia Akademie věd a Univerzity Karlovy. Vydal básnický soubor s názvem *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989) a prózy *Návrat starého varana* (1991), *Druhé město* (1993), *Tiché labyrinty* (1996), *Tyrkysový orel* (1997, Výroční cena Nadace Český literární fond, 1998), *Zlatý věk* (2001), *Prázdné ulice* (2004, Cena Jaroslava Seiferta 2005), *Padesát pět měst* (2006), *Cesta na jih* (2008), *Lucemburská zahrada* (2011, Magnesia Litera, 2012). Publikoval několik esejistických souborů a dvě studie pod společným názvem *Znak, sebevědomí a čas* (2007).

ANTONÍN BAJAJA (* 1942)

Vystudoval Vysokou školu zemědělskou v Brně a po vojenské službě pracoval jako zootechnik. Od roku 1991 působí v médiích (Čs. rozhlas, deník Prostor, Rádio Svobodná Evropa. Je autorem próz *Zvlčení* (2003), románu *Na krásné modré Dřevnici* (2009) a dalších. Za román *Na krásné modré Dřevnici* získal Státní cenu za literaturu (2010).

JAN BALABÁN (1961–2010)

Pocházel z evangelického rodu na Vysočině, vyrůstal v Ostravě. Vystudoval češtinu a angličtinu na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, pracoval jako překladatel. Nedílnou součástí jeho díla byla bohatá činnost publicistická, která se zaměřila jednak na kritickou reflexi výtvarného umění především v Moravskoslezském kraji, jednak na celkovou kulturně-společenskou atmosféru ve společnosti. Tvorbu Jana Balabána představují povídkové soubory *Středověk* (1995), *Prázdniny* (1998), *Možná že odcházíme* (2004, Kniha roku v anketě *Lidových novin*, Magnesia Litera, 2005) a *Jsme tady* (2006), epická skladba *Boží lano* (1998), romány *Černý beran*

(2000), *Kudy šel anděl* (2003) a *Zepřej se táty* (2010, Kniha roku v anketě *Lidových novin*, Magnesia Litera, 2011), komiks *Srdce draka* (kresba Hana Puchová, 2001) a divadelní hra *Bezruč?!* (s Ivanem Motýlem, 2009).

LUBOŠ BALÁK (* 1970)

Vystudoval dramaturgii na JAMU a od roku 1992 je – s přestávkami – spojen s brněnským HaDivadlem, které v letech 2005–2010 umělecky vedl. Vedle autorských kabaretů na pokračování *Komediograf* (prem. 1998–2001) a *Funebráci s. r. o, 1–4* (prem. 2001), které zde uvedl, napsal například dramata *Smrt Huberta Perny* (prem. 1995, 3. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 1994), *Musulman* (prem. 1996), *Ed a Bo – dvě krysy* (prem. 1998), *Kvartet čili Malé dobrodružství Velké hudby aneb Komiks z Tišnovska* (prem. 2000), *Fanouš a prostitutka* (prem. 2001), *Švejkův vnuk* (prem. 2002), *Posedlost – The Obsession* (prem. 2003) či *Hvězdy nad Baltimore* (prem. 2004).

MIROSLAV BAMBUŠEK (* 1975)

Vystudoval filozofii a překladatelství (francouzština a starořečtina) na Institutu základů humanitní vzdělanosti Univerzity Karlovy v Praze (2000). V roce 1996 založil s bratrem Tomášem v Lounech divadelní skupinu D. I. E. Lebedung zaměřenou na inscenování současné dramatiky, na ni navázali občanským sdružením Mezery (1999), jež provozovalo autorské divadlo na scéně Multiprostor Louny. V sezóně 2003–2004 pak Bambušek působil jako dramaturg Západočeského divadla v Chebu. Od té doby pracuje na různých divadelních projektech: projekt *Perzekuce.cz* (2005–2006) sestával ze šesti inscenací, respektive „scénických dokumentů“ o dějinných křivdách na českém území (např. inscenace vlastní hry *Porta Apostolorum*, 2. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 2004, *Útěcha polní cesty* /podle M. Heideggera a R. Goetze/, *Zóna. Výlet do apokalypsy* ad.). Projekt *Cesty energie* (2009–2013) se skládal ze čtyř inscenací s problematikou energetických zdrojů: vlastní parafráze procesu s horníky z roku 1952 nazvaná *Zdař Bůh!*, nastudování hry Ivy Klestilové (Volánkové) *Voda*, „scénický dokument“ *Uran* a inscenace *Ropa*, obě na vlastní libreta. Kromě dramát píše také scénáře a režisuje autorské filmy (*Lucifer*, 2007; *Jan Hus – mše za tři mrtvé muže*, 2009). Mezi další jeho dramata například patří *Spy* (prem. 2001), *Písek* (prem. 2004, 2. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 2001), *Heikki* (prem. 2002), *Caligula – rudohlavý drak* (2002), *Do Židů* (prem. 2010), *Česká válka* (prem. 2011).

VLADIMÍR BINAR (* 1941)

V letech 1961–1968 studoval bohemistiku a filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, v letech 1969–1975 zde pracoval. Po propuštění z kádrových důvodů se věnoval překládání a ediční činnosti (i v samizdatu). Roku 1990 se na pražskou filozofickou fakultu vrátil. Několikrát dlouhodobě pobýval ve Francii a Polynésii. Vydal prózy *Playback* (2001) a *Čičanova pěna* (2011), básnickou sbírku *Hlava žáru* (2010),

kniha *Emigrantský snář* (2003) se pohybuje na hranici mezi románem v dopisech a dokumentech. Studie *Čin a slovo* (2010) se zabývá Jakubem Demlem.

TEREZA BOUČKOVÁ (* 1957)

Absolvovala Akademické gymnázium v Praze, z politických důvodů nemohla ve studiu pokračovat. Angažovala se v disentu a bytovém divadle, pracovala mimo jiné jako uklízečka, listonoška a domovnice. Po listopadu 1989 se věnuje literární tvorbě. Za prvotinu *Indiánský běh* (1988 samizdat, 1991) získala v roce 1990 Cenu Jiřího Ortena. Mezi její další dílo patří například próza *Křepelice* (1993), román *Krákorám* (1998), drama *Sodoma komora* (2003) či soubor fejetonů *Jen si tak trochu schnít* (2004). Velký společenský ohlas vzbudil román *Rok kohouta* (2008).

PAVEL BRYCZ (* 1968)

Vystudoval český jazyk a literaturu na pedagogické fakultě v Ústí nad Labem, poté studoval dramaturgii na DAMU. Vyučoval na Evangelické akademii v Praze a na gymnáziu, později pracoval jako novinář a reklamní textař. Pravidelně spolupracuje s Českým rozhlasem, jenž uveřejňuje jeho povídky pro děti, a s Českou televizí, která podle jeho scénářů natočila několik seriálů večerníčku. Vydal básnickou sbírku *Láska na konci světa* (1997) a prózy *Hlava Upanišády* (1993), *Jsem město* (1998, Cena Jiřího Ortena, 1999), *Miloval jsem Teklu a jiné povídky* (2000), *Sloni mlčí* (2002), *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2003, Státní cena za literaturu, 2004), *Malá domů* (2005), *Mé ztracené město* (2008), *Svatý démon* (2009), *Tátologie* (2011, Literární cena Arnošta Lustiga, 2012), *Tátologie 2* (2012) a několik próz pro děti.

RADKA DENEMARKOVÁ (* 1968)

Vystudovala germanistiku a bohemistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, poté působila jako odborná asistentka na katedře německého jazyka Vysoké školy ekonomické a na katedře českého jazyka Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Pracovala v Ústavu pro českou literaturu AV ČR a zároveň jako lektorka a dramaturgyně v Divadle Na zábradlí. Vyučuje tvůrčí psaní na Literární akademii Josefa Škvořeckého. Kromě vlastní tvůrčí činnosti překládá z němčiny. Vydala monografii *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem* (2005), romány *A já pořád kdo to thuče* (2005), *Peníze od Hitlera* (2006, Magnesia Litera, 2007), *Kobold. Přebytky něhy / Kobold. Přebytky lidí* (2011), životopisný román *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla* (2008, Magnesia Litera, 2009) a drama *Spací vady* (2012, prem. 2010).

MILAN DĚŽINSKÝ (* 1974)

Narodil se v Kyjově, dalším životem je však spjat se severočeským regionem. Absolvoval Střední průmyslovou školu papírenskou ve Štětí, poté studoval na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem učitelství obor čeština–angličtina. Žije

v Roudnici nad Labem, kde pracuje jako učitel angličtiny. Vydal básnické sbírky *Černá hodinka* (1996), *Kašel mé milenky* (1997), *Slovník noci* (2003), *Přízraky* (2007), *Tajný život* (2012). Věnuje se také překládání anglofonní poezie (Theodore Roethke, Emily Dickinsonová, Robert Lowell, James Wright, William Carlos Williams).

DAVID DRÁBEK (* 1970)

Vystudoval filmovou a divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (1995). Od roku 1993 (de iure 1995) do roku 2003 vedl divadelní Studio Hořící žirafy a zároveň působil i jako dramaturg Moravského divadla Olomouc. Poté se stal režisérem pražského Divadla Minor (2005–2007), od roku 2009 je uměleckým šéfem a režisérem Klicperova divadla v Hradci Králové. Pohostinsky režiruje v různých divadlech. Jeho nejznámějšími hrami jsou *Hořící žirafy* (prem. 1993), *Jana z parku* (prem. 1995, 1. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 1994), *Kosmická snídaně aneb Nebřenský* (prem. 1997), *Švédský stůl* (prem. 1999), *Kostlivec v silonkách* (prem. 1999), *Kostlivec: Vzkříšení* (prem. 2003), *Čtyřlístek* (prem. 2004), *Akvabely* (prem. 2005, 1. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 2003; Cena Alfréda Radoka v kategorii Česká hra roku, 2005), *Sněhurka – Nová generace* (prem. 2006), *Ještěři* (prem. 2009), *Náměstí Bratří Mašínů* (prem. 2009, 2. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 2007; Cena Alfréda Radoka v kategorii Česká hra roku, 2009), *Hračky* (prem. 2010), *Jedlíci čokolády* (prem. 2011, Cena Alfréda Radoka v kategorii Česká hra roku) a *Koule* (prem. 2012). Hry publikoval ve třech souborných vydáních: pod názvem *Hořící žirafy, Jana z parku, Kosmická snídaně aneb Nebřenský, Švédský stůl, Kostlivec v silonkách, Kostlivec: Vzkříšení, Embryo čilo Automobily východních Čech* (2003) a pod tituly *Aby se Čechům ovary zachvěly* (2011) a *Drábek dětem!* (2013).

EDGAR DUTKA (* 1941)

Vystudoval scenáristiku a dramaturgii na FAMU a do počátku devadesátých let působil ve Studiu Jiřího Trnky a Bratři v triku. Jako dramaturg, autor či spoluautor scénáře se podílel na několika desítkách animovaných filmů, seriálů a také na televizních večerníčcích. Od roku 1992 přednáší scenáristiku a dějiny animovaného filmu na FAMU a zpracoval skripta k této problematice (2002). Vydal drama *Autobus do Wollongongu* (rozmnož. 1979) a prózy *U útulku 5* (2003), *Slečno, ras přichází* (2004, Státní cena za literaturu, 2005), *Stažení z kůže ze tmy přicházíme* (2007), *Záliv osamění & Zapomenuté australské povídky* (2007), pro děti pak knihy *Dvanáct nejkrásnějších pohádek napadených skřítky Kazisvěty a mnou zachráněných* (2009) a *Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny* (2009, s Jiřím Bartou).

STANISLAV DVORSKÝ (* 1940)

Studia na Českém vysokém učení technickém (1957–1960) opustil. Během studií spoluzakládal Traditional Jazz Studio, kde působil jako pianista. Poté vystřídal různá

zaměstnání. V šedesátých letech byl členem surrealistického okruhu UDS. V letech 1968–1985 pracoval jako technický redaktor a výtvarník v Supraphonu a od roku 1985 v nakladatelství Panorama. V polistopadovém období spolupracoval jako editor a grafik s Concordií (kterou spoluzakládal) a dalšími nakladatelstvími (mj. Torstem). V období normalizace nesměl publikovat; po změně poměrů v roce 1989 vydal sbírky básní *Zborcené plochy* (1996), *Dobyvatelé a pařezy* (2004), *Hra na ohradu* (2006, i prózy) a *Oblast ticha* (2006, Magnesia Litera, 2007). Je také autorem prózy *Ruleta* (2009).

JIŘÍ DYNKA (* 1959)

Vystudoval stavební fakultu brněnského Vysokého učení technického (absolvoval 1983). Poté v letech 1984–1987 pracoval jako projektant ve Výzkumném ústavu průmyslového stavitelství v Brně. Od roku 1987 žije v Praze a pracuje jako topič na strahovských vysokoškolských kolejích. Vydal básnické sbírky *Minimální okolí mrazičích boxu* (1997), *Wrong!* (1998), *Líviový lenkový* (2000), *Sussex Superstar* (2002), *Tamponáda* (2006), *Naučná stezka Olšanské hřbitovy* (2010) a knižní kompozici ze svých textů a textů básníka Jiřího Veselského nazvanou *Krev na onom světě Jiřího Veselského* (2013).

VRATISLAV EFFENBERGER (1923–1986)

Vystudoval Vysokou školu chemicko-technologickou a dějiny umění a estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1945–1948). Roku 1947 se zařadil do obnovené Surrealistické skupiny a po smrti Karla Teigehe se stal jejím vůdčím duchem. Publikoval především v samizdatu Od roku 1951 se editorský i autorský podílel na přípravě rukopisných sborníků, za normalizace ineditně vydal dílo Zbyňka Havlíčka a Karla Hynka. V padesátých letech působil v dělnických profesích, koncem šedesátých let byl zaměstnán ve Filozofickém ústavu ČSAV. Od počátku sedmdesátých let pracoval jako překladatel Pražské informační služby, po roce 1977 a podpisu Charty 77 opět jen v dělnických profesích. Publikoval pouze samizdatově či v zahraničí (např. scénáře *Surovost života a cynismus fantazie*, Toronto 1984, v úplnosti Praha 1991, nebo výbor básní *Lov na černého žraloka*, München 1987). Teoretická část jeho rozsáhlého díla se zaměřuje na teorii moderního umění zvláště imaginativního, (Henri Rousseau, monografie, 1963), ale také na speciální otázky filmu, divadla a výtvarného umění. Je rovněž autorem knižní studie *Realita a poezie* (1969) a souboru esejů *Republika a varlata* (2012). Autorsky spolupracoval mimo jiné s Karlem Hynkem, Petrem Králem a Evou Švankmajerovou. Jeho za života většinou neuveřejněné básnické dílo shrnují svazky *Básně 1, 2* (2004, 2007).

ROBERT FAJKUS (* 1967)

Vystudoval všeobecné lékařství na Masarykově univerzitě v Brně, pracuje jako obvodní lékař tamtéž. Patřil k okruhu brněnské takzvané Královopolské skupiny, která se

soustředila kolem básníka Víta Slívy. Spolupracuje s časopisem *Weles*. Vydal sbírky poezie *Sivý křik* (1997) a *Prašivina* (2010). Autorsky se účastnil (případně i redakčně podílel) na přípravě sborníků věnovaných Vladimíru Holanovi (*Holan Devadesát*, 1995), Leoše Janáčka (*Du podel blesku*, 1998), Zbyňka Hejdy (*Skřípavá hudba vrat*, 2000). Uspořádal výběr z básní Františka Hubatky *Chladna z rána* (2002).

OTA FILIP (* 1930)

Během války navštěvoval německé gymnázium ve Slezské Ostravě, maturoval roku 1948 na gymnáziu v Praze, poté pracoval ve sportovní redakci Mladé fronty. Po vojenské službě u PTP působil jako novinář v regionálních listech a v redakci Československého rozhlasu v Plzni, současně dálkově vystudoval novinářsko-osvětovou střední školu v Praze. V letech 1961–1967 pracoval v dělnických profesích, v letech 1968–1969 byl redaktorem nakladatelství Profil, v roce 1970 se vrátil do dělnických zaměstnání. V témže roce byl odsouzen za podvracení republiky k nepodmíněnému trestu. Od roku 1974 žil v západním Německu v Mnichově, kde až do roku 1994 působil jako lektor nakladatelství S. Fischer Verlag. Pravidelně přispíval do německých periodik i exilového tisku, spolupracoval s rádiem Svobodná Evropa a s německými rozhlasovými stanicemi. Po roce 1989 začal publikovat také v českých novinách a literárních časopisech. Od roku 1995 žije na bavorském venkově a věnuje se psaní. Česky vydal romány *Cesta ke hřbitovu* (1968), *Blázen ve městě* (1969 sazba rozmetána; Zürich 1975), *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (Köln 1974–1975), *Poskvrněné početí* (Toronto 1976), *Valdštýn a Lukrecie* (Toronto 1979), *Kavárna Slavie* (1993), *Sedmý životopis* (2000), *Sousedé a ti ostatní* (2003), *77 obrazů z ruského domu* (2004), *Osmý čili nedokončený životopis* (2007), *Děda a dělo* (2009), *Tři škaredé středy a sedm dalších elegií o zlých dnech* (2012).

VIOLA FISCHEROVÁ (1935–2010)

Studovala od roku 1953 v Brně obor polština-čeština, dokončila jej (1958) na pražské filozofické fakultě. Po několika příležitostných zaměstnáních nastoupila v roce 1961 do redakce humoru a satiry Československého rozhlasu, vzápětí přešla do redakce literární. V roce 1968 se rozhodla se svým mužem Pavlem Buksou (vlastní jméno spisovatele Karla Michala) pro emigraci a žila postupně v Basileji (kde vystudovala v letech 1972–1977 germanistiku a historii), Mnichově a Augsburgu. V květnu 1994 se vrátila do Prahy. V letech 1984–1994 spolupracovala s rádiem Svobodná Evropa a také s exilovými časopisy (*Svědectví*, *Národní politika* apod.). Vydala například sbírky básní *Zádušní básně za Pavla Buksu* (1993), *Jak pápěří* (1995), *Odrostlá blízkost* (1996), *Matečná samota* (2002), *Nyní* (2004), *Předkonec* (2007), *Písečné dítě* (2007), *Domek na vinici* (2009, Magnesia Litera 2010) a jiné. Kromě poezie je autorkou řady článků, recenzí, glos, ale také rozhlasových her a nejrůznějších textů pro děti (za prózu *Co vyprávěla Dlouhá chvíle* získala Magnesii Literu, 2006). Překládala

z polštiny a němčiny (Rafał Wojaczek, Franz Kafka a mnoho dalších). Je laureátkou Drážďanské ceny lyriky za rok 2006.

MIROSLAV FIŠMEISTER (* 1976)

Studoval filozofii, religionistiku a angličtinu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, studia však nedokončil. Pracoval v různých dělnických profesích, v současné době je v invalidním důchodu. Je zastoupen mimo jiné v antologii mladých českých básníků *Rapporti di Errore* (Milano 2010). Vydal například sbírky poezie *Ten stolec je nízký!* (2005), *To okno je malé!* (2006), *Aspoň že postel je pohodlná...* (2007), *Pískoviště* (2007), *Z* (2009), *Barva času je žlutá* (2011), *Nohy z Kalymnosu* (2012), *Dvojí dech* (2013).

MARTIN FRANTIŠÁK (* 1974)

Studoval dramatickou výchovu a současně režii na JAMU v Brně. V letech 2005–2007 byl uměleckým ředitelem brněnského Divadla Polárka, v letech 2008–2013 uměleckým šéfem ostravského Divadla Petra Bezruče. Pohostinsky režíroval v Divadle v 7 a půl, Západočeském divadle Cheb, Městském divadle ve Zlíně, Slováckém divadle v Uherském Hradišti. Jeho hry a scénáře vznikaly většinou pro vlastní inscenace: *Nedobry* (v rámci inscenace *Tichá hrůza I.*, prem. 2003), *Palach 69-06* (prem. 2006, s Vendulou Borůvkovou), *Doma* (prem. 2007), *Eskymo je Welzl* (prem. 2010), *Nevěsta* (prem. 2010), *Věc Čapek* (prem. 2012), *Karla* (prem. 2012) a *Průtrž* (rkp. 2013, 1. místo v soutěži o původní rozhlasovou hru vyhlášenou k devadesátému výročí založení Českého rozhlasu).

RADEK FRIDRICH (* 1968)

Vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, obor čeština–němčina (1989–1994). Tamtéž působil v letech 1996–2008 jako vysokoškolský učitel na katedře bohemistiky. Od roku 2007 vyučuje na Střední zdravotnické škole v Děčíně. Je autorem řady básnických sbírek, například *Řeč mrtvech – Die Totenrede* (2001), *Erzherz* (2002), *Molchloch* (2004), *Šrakakel – Der Schreckliche* (2005), *Žibřid* (2006), *Modroret* (2008), *Nebožky – Selige* (2011), *Krooa krooa* (2011, Magnesia Litera, 2012).

MAGDALENA FRYDRYCHOVÁ (MAGDALENA FRYDRYCH GREGOROVÁ, * 1982)

Vystudovala dramaturgii na DAMU v Praze. Již během studia začala psát dramata pro rozhlas – *Panenka z porcelánu* (prem. 2005), *Hřiště* (prem. 2007), *Na věky* (prem. 2007) – i divadelní hry (*Dorotka*, prem. 2008, Cena Evalda Schorma, 2006). Od sezony 2008/2009 je dramaturgyně Klicperova divadla v Hradci Králové, pro něž napsala *Vltavínky* (prem. 2009). Její zatím poslední divadelní hrou jsou *Ulity* (prem. 2011), z rozhlasových pak *Sedm životů* (prem. 2012).

JIŘÍ GOLD (* 1936)

Krátce studoval na Vysoké škole železniční v Praze. V letech 1955–1960 vystudoval dramaturgii na FAMU. Od roku 1962 pracoval jako dramaturg, nejprve v Krátkém filmu v Praze, posléze v České televizi (1991–2003). Za normalizace nesměl publikovat v oficiálních nakladatelstvích. Od roku 2003 je v důchodu. Podílel se na řadě televizních dokumentů a krátkých filmů. Napsal několik esejů o výtvarném umění. Je autorem řady básnických sbírek, například *Sutě: písky: drtě* (2000), *Ze dna na den* (2003), *...in vento scribere* (2004), *Skvrný a dotyky* (2009).

ARNOŠT GOLDFLAM (* 1946)

Po maturitě krátce studoval medicínu, v letech 1971–1976 pak režii na JAMU v Brně. Poté prošel řadou zaměstnání (pomocný dělník, úředník) a také se věnoval výtvarnému umění. V roce 1978 zakotvil jako režisér a herec v prostějovském Hanáckém divadle (později brněnském HaDivadle), kde inscenoval své první hry. Od roku 1993 je ve svobodném povolání – režisuje v různých divadlech doma i v cizině a pracuje ve filmu a v televizi. Mezi jeho nejznámější hry patří *Panoptikum* (prem. 1980), *Biletářka* (prem. 1983), *Návrat ztraceného syna* (prem. 1983), *Agátománie* (prem. 1987), *Písek* (prem. 1988), *Modrá tvář* (rkp. 1992, 2. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 1993). *Několik historek ze života Bédi Jelínka* (prem. 1995), *Sladký Theresiensdtadt* (prem. 1996), *Já je někdo jiný* (prem. 2003), *Ředitelská lóže* (prem. 2004), *Dámská šatna* (prem. 2005), *Doma u Hitlerů* (prem. 2007), *Ženy a panenky* (prem. 2008), *Blbá Veruna: Svět, co jsme znali... a který už není* (prem. 2010). Souborně vydal svá dramata ve svazcích *Návrat ztraceného syna*, *Písek*, *Několik historek ze života Bédi Jelínka*, *Oči bludných hvězd* (1996), *Agátománie*. *Biletářka*. *Červená knihovna*. *Jeden den*. *Jedna noc aneb Sen* (1998), *Modrá tvář*, *Komplikátor*, *Smlouva*, *Sladký Theresienstadt*, *Já je někdo jiný* (2001), povídky *Pořád o jednom a jiné: povídky* (2003), *Tatínek není k zahození: pohádky pro malé a velké* (2004), *Osudy a jejich pán: a jiné povídky* (2005). Dále publikoval *Několik historek ze života AG: rozhovor s Petrem Štědrým a Jiřím Trávníčkem* (2006), soubor *Tatínek 002: pohádky pro celou rodinu* (2006), dramata *Doma u Hitlerů* (2007), *Písek a jiné kousky* (2010) a prózu *Standa a dům hrůzy* (2008).

BOHUMILA GRÖGEROVÁ (1921–2014)

Maturovala v době nacistické okupace na gymnáziu (1940), od roku 1941 až do konce války pracovala jako česko-německá korespondentka v dobročinné organizaci Národní pomoc pro Čechy a Moravu. V letech 1945–1950 byla zaměstnána v tiskovém oddělení ministerstva národní obrany, poté jako textařka v propagačním oddělení nakladatelství Naše vojsko. Tam navázala celoživotní osobní i profesionální vztah s básníkem a překladatelem Josefem Hiršalem. Od roku 1958 až do Hiršalovy smrti (2003) pak společně publikovali překlady z němčiny a francouzštiny i vlastní bás-

nické texty, například verše pro děti *O podivné záhadě na poštovním úřadě* (1962), sbírku poezie *JOB-BOJ* (1968), básnické i prozaické texty *Trojcestí* (1991) či vzpomínkové knihy *Let let I.–III.* (1993–1994). Od začátku sedmdesátých let začala trpět zdravotními problémy, v roce 1972 byla propuštěna z nakladatelství a pracovala pak jako odborná redaktorka v Ústředí vědeckých technických a ekonomických informací. Od roku 1980 je v důchodu. V devadesátých letech se začala výrazněji věnovat samostatné tvorbě, vydala například prózu *Branka z pantů* (1998) nebo básnickou skladbu *Rukopis* (2008, Magnesia Litera, 2009).

JONÁŠ HÁJEK (* 1984)

Vystudoval gymnázium s hudebním zaměřením a posléze hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Rok studijně pobýval na Hochschule für Musik und Theater v Lipsku. Pracuje jako redaktor v hudebním nakladatelství a publikuje muzikologické studie. Věnuje se také hře na violoncello, má za sebou řadu koncertních vystoupení. V roce 2007 debutoval básnickou sbírkou *Suť*, za kterou získal Cenu Jiřího Ortena. V roce 2010 vydal druhou sbírku *Vlastivěda*. Podílel se na přípravě knihy rozprav s básníky devadesátých let *Pod cizím nebem bloudili jsme spolu* (2009).

JIŘÍ HÁJÍČEK (* 1967)

Vystudoval českobudějovickou fakultu Vysoké školy zemědělské, v zemědělství však působil jen krátce, pracuje v Českých Budějovicích jako bankovní úředník. Vydal prózy *Snídaně na refýži* (1998), *Zloději zelených koní* (2001), *Dobrodruzi hlavního proudu* (2002), *Dřevěný nůž* (2004), *Selský baroko* (2005, Magnesia Litera, 2006), *Fotbalové deníky* (2007) a *Rybí krev* (2012, Magnesia Litera, 2013).

EMIL HAKL (* 1958)

Vlastním jménem Jan Beneš. Po maturitě na Gymnáziu Na Pražačce vystudoval konzervatoř Jaroslava Ježka, obor Tvorba textu, později ještě dva ročníky dramatického oboru. Od roku 1981 pracoval jako skladník, strojník čerpací stanice, zvukař na Barandově a knihovník v Klementinu, později jako textař a grafik v řadě reklamních agentur a časopisecký redaktor. Je autorem básnických sbírek *Rozpojená slova* (1991); *Zkušební trylky z Marsu* (2000), povídkových sbírek *Konec světa* (2001) a *O létajících objektech* (2004) a pěti románů *Intimní schránka Sabriny Black* (2002), *O rodičích a dětech* (2002, Magnesia Litera), *Let čarodějnice* (2008), *Hovězí kostky* (2010) a *Skutečná událost* (2013), za kterou obdržel cenu Magnesia Litera.

PETR HALMAY (* 1958)

Vlastním jménem Petr Šiktanc, syn básníka Karla Šiktance.

Po maturitě v roce 1977 vykonával v době normalizace různá manuální zaměstnání (závozník, učitel, skladník, čerpač). Po roce 1989 působil nějaký čas jako novinář

v denících a časopisech (*Fórum, Prostor, Telegraf, Týden*). Dnes opět pracuje jako divadelní technik a nábytkář Národního divadla v Praze. Na závodní úrovni se zabývá šachem. Vydal soubor próz a básnických textů *Hluk* (1997), sbírky poezie *Strašná záře* (1991), *Bytost* (1993), *Koncová světla* (2005) a *Ledolam* (2012).

VÁCLAV HAVEL (1936–2011)

Narodil se do podnikatelské rodiny, za socialismu nemohl studovat. Vyučil se chemickým laborantem, poté dálkově maturoval na gymnáziu a pak dva roky studoval ekonomickou fakultu Českého vysokého učení technického. Po základní vojenské službě pracoval jako jevištní technik v Divadle ABC (1959–1960) a v Divadle Na zábradlí (1960–1961), kde byl pak v letech 1961–1968 dramaturgem. V letech 1962 až 1966 externě studoval dramaturgii na DAMU. V letech 1968–1989 byl ve svobodném povolání (s přestávkou v letech 1974–1975, kdy pracoval jako dělník v pivovaru), spoluzaložil Chartu 77 a byl jedním z jejích prvních mluvčích. V letech 1977–1989 byl opakovaně zatýkán, vyslýchán, držen ve vyšetřovací vazbě a vězněn (celkem ve vězení strávil bezmála pět let). Od prosince 1989 do července 1992 byl československým prezidentem, od ledna 1993 do února 2003 prezidentem České republiky. Mezi jeho nejznámější dramata patří *Zahradní slavnost* (prem. 1963), *Vyrozumění* (prem. 1965), *Ztížená možnost soustředění* (prem. 1968), *Žebrácká opera* (zahr. prem. 1974, česká 1975), *Audience* (zahr. prem. 1976, česká 1989), *Vernisáž* (zahr. prem. 1976, česká 1989), *Largo desolato* (zahr. prem. 1985, česká 1990), *Pokoušení* (zahr. prem. 1986, česká 1990), *Asanace* (zahr. prem. 1989, česká 1990), *Odcházení* (prem. 2008, Cena Alfréda Radoka v kategorii Česká hra roku; 2012 – Cena Trilobit, resp. Cena Josefa Škvoreckého za filmovou adaptaci hry). Souborně vydal dramata ve svazcích nazvaných *Hry 1970–1976* (1977), *Ztížené možnosti* (1986), *Hry* (1990), *Hry. Soubor her z let 1963–1988* (1992), *Spisy, sv. 2 – Hry* (1999), *V hlavní roli Ferdinand Vaněk* (2006, s Pavlem Kohoutem, Pavlem Landovským a Jiřím Dienstbierem), *Občan Vaněk / Citizen Vaněk* (2009), *Hry 1* (2010), *Hry 2* (2011), *Hry 3* (2011), *Motomorfózy. Motomorfóza, Ela, Hela a stop* (2011). Knižně vyšly též jeho eseje, projevy a odborné práce.

DANIELA HODROVÁ (* 1946)

Studovala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy ruštinu a češtinu, posléze také francouzštinu a komparatistiku. Od roku 1972 pracovala jako redaktorka nakladatelství Odeon, od roku 1975 je zaměstnána v Ústavu pro českou a světovou literaturu. Do literatury vstoupila v šedesátých letech, knižně a časopisecky publikuje odborné stati, eseje, recenze i beletrii. Vydala romány *Kukly. Živé obrazy* (1991), *Podobojí* (1991), *Théta* (1992), *Město vidím...* (1992), *Perunův den* (1994), *Ztracené děti* (1997), *Komedie* (2003), *Vyvolávání* (2010, Státní cena za literaturu, 2011), několik esejistických výborů a literárněteoretických publikací.

PETR HRUŠKA (* 1964)

Vystudoval obor úprava nerostných surovin na Vysoké škole báňské v Ostravě. Od roku 1990 studoval obor český jazyk a literatura na Filozofické fakultě Ostravské univerzity. Od absolutoria (1995) pracuje jako vědecký pracovník v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Přednáší literaturu střídavě na Masarykově univerzitě v Brně, Ostravské univerzitě a Slezské univerzitě v Opavě. Jako literární historik spolupracoval na velkých syntetických pracích vydávaných Ústavem pro českou literaturu Akademie věd ČR (*Lexikon české literatury, Slovník českých spisovatelů po roce 1945, Dějiny české literatury 1945–1989*) a je autorem monografie *Někde tady. Český básník Karel Šiktanc* (2010). Vydal básnické sbírky *Obývací nepokoje* (1995), *Měsíce* (1998), *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002), *Zelený svetr* (shrnuje tři předchozí sbírky a obsahuje soubor próz *Odstavce*, 2004), *Auta vjíždějí do lodí* (2007), *Darmata* (2012, Státní cena za literaturu, 2013). Je držitelem Drážďanské ceny lyriky za rok 1997. Věnuje se také publicistice. Editoval třídílné sebrané dílo Jana Balabána.

PETRA HŮLOVÁ (* 1979)

Vystudovala mongolistiku a kulturologii na pražské Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, absolvovala studijní pobyty v Mongolsku a USA, nyní ve svobodném povolání. Vydala prózy *Paměť mojí babičce* (2002, Kniha roku v anketě *Lidových novin*, Magnesia Litera, 2003), *Přes matný sklo* (2004), *Cirkus Les Mémoires* (2005), *Umělohmotný třípokoj* (2006; Cena Jiřího Orteny 2007; na základě textu vznikla v témže roce divadelní hra *Česká pornografie*, scénář a režie Viktorie Čermáková), *Stanice Tajga* (2008, Cena Josefa Škvoreckého), *Strážci občanského dobra* (2010) a *Čechy, země zaslíbená* (2012).

IVAN MARTIN JIROUS (1944–2011)

Používal jméno Magor.

V letech 1963–1968 vystudoval dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Po srpnu 1968 se stal jednou z hlavních osobností alternativní kultury v Československu, kromě jiného byl uměleckým šéfem undergroundové skupiny *The Plastic People of the Universe*. Za své občanské postoje a tvorbu (je autorem „sebedefinujícího“ textu českého undergroundu – *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*, 1975) byl v sedmdesátých a osmdesátých letech několikrát vězněn a v komunistických vězeních si dohromady odseděl osm a půl roku. Soubor dopisů z vězení vydal v roce 2006 pod názvem *Magorovy dopisy* (Kniha roku v anketě *Lidových novin*). Za svou literární činnost byl oceněn mimo jiné Cenou Jaroslava Seiferta (2006) či Toma Stopparda (za sbírku *Magorovy labutí písně*, 1985). I po roce 1989 se účastnil undergroundových aktivit, ať už jako pořadatel festivalů, nebo jako častý vystupující. Velká část básnického díla vycházela nejprve samizdatově a oficiálně až po roce 1990 (např. *Magor dětem*, samizdat 1986, 1991; *Magorův ranní*

zpěv, samizdatově 1975, 1998; *Magorova mystická růže*, samizdat 1981, přeprac. 1997; *Ochranný dohled*, samizdat 1985, 1997). Dále vydal například sbírky *Magorova vanitas* (1999), *Ubíječ labutí* (2001), *Rattus norvegicus* (2004), *Okuje* (2007), *Rok krysy* (2008). Vězeňské texty psané pro jeho dvě dcery vyšly pod názvem *Magor dětem* (samizdat 1986, 1991).

PAVEL JURÁČEK (1935–1989)

Scenárista, filmový režisér, dramaturg, publicista, v šedesátých letech přední představitel nové vlny českého filmu. V roce 1962 absolvoval dramaturgii na FAMU, poté pracoval jako dramaturg Filmového studia Barrandov, v letech 1968–1970 vedoucí tvůrčí skupiny Juráček–Kučera. V roce 1971 propuštěn z Barrandova, následně dlouho bez zaměstnání. Jeden z prvních signatářů Charty 77, v letech 1978–1983 pobýval v NSR, po návratu se už k tvůrčí práci ve filmu nedostal. Režisér tří filmů (*Postava k podpírání*, 1963; *Každý mladý muž*, 1965; *Případ pro začínajícího kata*, 1969), autor námětů a scénářů (např. *Ikarie XB 1*, *Nikdo se nebude smát*, *Konec srpna v hotelu Ozon*). Výběr z literární pozůstalosti nazvaný *Postava k podpírání* publikován 2001, velká část jeho deníkových záznamů vydána pod názvem *Deník. 1959–1974* v roce 2003 (Kniha roku v anketě *Lidových novin*).

PETR KABEŠ (1941–2005)

Absolvoval studia politické ekonomie na Vysoké škole ekonomické v Praze. V letech 1966–1969 řídil literární měsíčník *Sešity*. V šedesátých letech vydal například sbírky básní *Čáry na dlani* (1961) *Zahrady na boso* (1963), *Mrtvá sezóna* (1968). Náklad sbírky *Odklad krajiny* (1970) byl zničen (London 1983, 1992). Za normalizace zbaven možnosti publikovat, pracoval v různých dělnických povoláních, byl plavčíkem, výčepním, topičem, hlídačem, čerpačem. Několik let byl zaměstnán na meteorologické stanici na Milešovce. Účastnil se aktivit disentu, podílel se na redigování různých samizdatových titulů (*Slovník českých spisovatelů. Pokus o rekonstrukci dějin české literatury 1948–1979*). Publikoval v samizdatu a v exilových nakladatelstvích: *Obyvatelná těla* (samizdat 1974, 1991) *Skanseny* (samizdat 1977, 1991) *Pěší věc* (München 1987, 1992). Teprve po listopadu 1989 mohl opět publikovat oficiálně: *Těžítka* (1994), *Cesta si nás našla* (bibliofilie 1994), *Cash* (2001). V tomto období též získal Cenu Jaroslava Seiferta (1995) a Státní cenu za literaturu (2003).

LUBOR KASAL (* 1958)

Absolvoval studium oboru čeština – občanská nauka na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Zprvu pracoval jako nakladatelský redaktor. V roce 1990 se stal redaktorem literárního časopisu *Tvar*, od roku 1992 zastával funkci zástupce šéfredaktora a v letech 1993–2000 byl jeho šéfredaktorem. V letech 2001–2002 se podílel na vedení dřevozpracující firmy v Jindřichově Hradci, 2003–2004 byl zaměstnancem pražské

literární a divadelní agentury Aura-pont, 2004–2006 provozoval vlastní nakladatelství. V letech 2003–2005 byl redaktorem internetového časopisu *Postmoderní revue*, který vydával společně s Boženou Správcovou. V letech 2005–2012 byl opět šéfredaktorem literárního časopisu *Tvar*. Je autorem básnických sbírek a skladeb *Dosudby* (1989), *Vezdejšina* (1993), *Hlodavci hladovci* (1995), *Jám* (1997), *Hladolet* (2000), *Bláznův dům* (2004), *Orangutan v továrně* (2008), *Dvanáct. Pocta Alexandru Blokovi* (2011).

IVA KLESTILOVÁ (VOLÁNKOVÁ) (* 1964)

Byla v osmdesátých letech členkou Dětského studia Divadla Na Provázku v Brně a amatérského souboru Nepojízdná housenka. Po maturitě na gymnáziu účinkovala a autorsky spolupracovala na kolektivních hrách-scénářích v HaDivadle, kde působila jako inspicientka (1985–1989) a herečka (1989–2004). Od roku 2004 pracuje jako lektorka dramaturgie v Národním divadle a píše televizní seriály. Napsala mimo jiné dramata *Dcery národa* (prem. 1987, s Hanou Müllerovou), *Trilogie Minach* (původní název *Minach*, prem. 2002, 3. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka 2000), *Stísněná 22* (pův. titul *Stísněni*; prem. 2003, 2. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 2001), *3sestry2005.cz* (prem. 2005, 3. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 2002), *Barbíny* (prem. 2005, s Valerií Schulczovou), *Benefice* (prem. 2005), *Hrdinové* (prem. 2006), *Standa má problém* (prem. 2006), *Má vlast* (prem. 2006, Cena Alfréda Radoka v kategorii Česká hra roku), *Usměj se, mami* (prem. 2007), *Voda* (prem. 2010).

PETR KOLEČKO (* 1984)

Absolvoval dramaturgii na DAMU v Praze (2009). V letech 2010–2012 byl dramaturgem Městského divadla v Kladně, od roku 2008 zároveň uměleckým šéfem pražského A studia Rubín. Kariéru zahájil i v rozhlase, televizi (s Janem Prušinovským napsali seriál *Okresní přebor*) a u filmu (scénář ke snímku *Okresní přebor: Poslední zápas Pepika Hnátka*, režie Jan Prušinovský, 2012, a k filmu Jana Hřebejka *Zakázané uvolnění*, 2014). Píše také písňové texty. Scénicky byla uvedena mimo jiné jeho dramata: *Soumrak bodů* (prem. 2006, v rámci inscenace *Mužské záležitosti*), *Britney Goes to Heaven* (prem. 2006), *Láska, vole* (prem. 2007), *Zlatý prsten Jana Třísky* (prem. 2007), *Bohové hokej nehrají* (prem. 2008), *Soprán ze Slapské přehrady* (prem. 2008), *Kauza Salome* (prem. 2009, podle Oscara Wildea), *Jaromír Jágr, Kladeňák* (s Tomášem Svobodou, prem. 2009), *Pornohvězdy* (s Tomášem Svobodou, prem. 2009), *Kauza Médeia* (prem. 2010, podle Euripida), *Úl* (prem. 2010), *Klub autistů* (prem. 2011), *Vejce* (prem. 2011), *Příběhy obyčejného hovadství* (prem. 2011, s Tomášem Svobodou), *Kauza Maryša* (prem. 2011, podle Mrštíků), *House of Love I–III* (prem. 2009, 2010, 2011; druhý díl s Tomášem Dianiškou), *Federer–Nadal* (prem. 2012), *Zakázané uvolnění* (prem. 2012), *Poker Face* (prem. 2013). Souborně vydal *Tři hry* (2008).

PAVEL KOLMAČKA (* 1962)

Vystudoval Fakultu elektrotechnickou Českého vysokého učení technického a po krátkém působení v oboru nadlouho zakotvil v alternativních povoláních. Pracoval jako instruktor pracovní výchovy v ústavu pro mentálně postižené, sanitář v domově důchodců. Začátkem devadesátých let byl redaktorem katolického časopisu *Velehrad*. Do roku 2012 působil jako středoškolský učitel, v současnosti se žíví jako překladatel ve svobodném povolání. Se ženou a dětmi žije v Chrudichromech u Boskovic. Vydal básnické sbírky *Vlál za mnou směšný šos* (1994), *Viděl jsi, že jsi* (1998), *Moře* (2010) a román *Stopy za obzor* (2006).

MILAN KOZELKA (* 1948)

Vystudoval „školu života“. V sedmdesátých a osmdesátých letech se prosadil jako undergroundový performer. Střídal místa pobytu i různá dělnická povolání. Publikoval v samizdatu a byl za svou činnost opakovaně perzekvován a několik let vězněn. Prvotní zaměření na výtvarné umění rozšířil později na oblast land-artu, happeningu, parodické koláže. V devadesátých letech působil jako redaktor, editor a lektor na několika vysokých školách. Ve své tvorbě i profesním životě se zabývá kulturními, společenskými a mocenskými tématy, je aktivním propagátorem nezávislého a alternativního umění i myšlení. Publikoval několik básnických souborů (*Koně se zapřahají do hracích automatů*, 1999; *Gumové projektily*, 2000) a próz (*Ponorka*, 2001; *Celebrity*, 2004; *Život na Kdysissippi*, 2008; *Údolí pod vysokým nebem*, 2009; *Bez adresy, s deštěm v patách, Egoniášovo proroctví*, 2009). V roce 2012 vydal soubory krátkých prozaických textů s tituly *Semeniště zmrďů* a *Teteliště zmrďů*.

PETR KRÁL (* 1941)

Vlastním jménem Petr Chrzanovský.

Studoval dramaturgii na DAMU a pracoval jako redaktor v nakladatelství Orbis, kde redigoval filmovou edici. Celoživotně se věnoval teorii filmu a fotografie (mj. *Karel Teige a film*, 1966, *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*, 1998). V letech 1959–1968 spolupracoval se Surrealistickou skupinou. Po srpnu 1968 emigroval do Francie a žil v Paříži, v roce 1984 pobýval v kanadském Québecu. Pracoval v různých zaměstnáních (lektor v nakladatelství Gallimard, tlumočnick, překladatel). Z francouzštiny přeložil mimo jiné Salvadora Dalího, Věru Linhartovou nebo antologii belgického básnického surrealismu *Mramor se jí studený* (1996, s Janem Rubešem). Překládal též české autory do francouzštiny (Ludvík Vaculík, Pavel Řezníček, Jaroslav Seifert, Alena Nádvořníková). V exilu a po roce 1989 i České republice (zejména po roce 2005, kdy se z Paříže natrvalo vrátil do Prahy) se výrazně angažoval kriticky a publicistic-ky v řadě časopisů a revuí. Uspořádal několik francouzských antologií z moderní české poezie. V letech 1990–1991 byl kulturním radou československého velvyslanectví v Paříži. Je autorem mnoha sbírek poezie, ty první z doby emigrace vycházely

v zahraničí (*Prázdná světa*, München 1986), v českém prostředí posléze například *Právo na šedivou* (1991), *Staronový kontinent* (1997), *Pro anděla* (2000), *Základní pojmy* (2002), *Bar Příroda* (2004), *Svědék stmívání* (2006), *Hm čili Míra omylu* (2006), *Přivítat pondělí* (2013). Píše ale také prózu: *Arco a jiné prózy* (2005), *Zpráva o místech* (2008), *Medové kuželky* (2011), *Pařížské sešity* (2013).

VÍT KREMLIČKA (* 1962)

Používal pseudonymy Heřman Křemenáč, Vít Sval a Bořek Mařina.

Absolvoval dvouletou střední pedagogickou školu a nedokončil dvě vysoké školy (obor speciální pedagogika na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy a obor bohemistika a komparatistika na filozofické fakultě téže univerzity). V osmdesátých letech vystřídal řadu zaměstnání (zeměměřič, noční hlídač, operátor ve výpočetním středisku), publikoval v samizdatových sbornících a časopisech, byl členem hudebních skupin Národní třída a His Boys – Jeho hoši. Podílel se na vzniku kulturního časopisu *Revolver revue* a politického týdeníku *Respekt*. V letech 1995–1996 byl externím dramaturgem Divadla Komedie v Praze, kde byla uvedena jeho divadelní hra *Spravedlnost pro Leonarda Peltiera a mokřadní organismy*. Nyní se nachází ve svobodném povolání. V roce 1991 obdržel Cenu Jiřího Ortena za prózu *Lodní deník* a v roce 2010 Cenu *Revolver Revue*. Vydal například básnické sbírky *Cizrna* (1995), *Starý zpěvy* (1997), *Prozatím* (2001), *Amazonia* (2003), *Země Noc* (2006), *Tajná cikánská kronika* (2007) a prozaické knihy *Zemský povídky* (1999), *Manael* (2005), *Smrti stejně neuniknu – to ti mohu slíbit* (2012).

LENKA LAGRONOVÁ (* 1963)

Vystudovala učitelství pro první stupeň a výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně a poté dramaturgii na DAMU v Praze (1991). Po studiích spolupracovala s režisérem Petrem Léblem v Divadle Labyrint (1992) a v Divadle Na zábradlí (1993–1994). V roce 1997 složila individuálně řeholní sliby a od té doby žije zasvěceným způsobem života. Napsala mimo jiné tyto rozhlasové a divadelní hry: *Nouzov* (prem. 1990), *U stolu* (prem. 1990), *Antilopa* (prem. 1995), *Terezka* (prem. 1997, Cena Alfreda Radoka v kategorii Hra roku), *Nikdy* (prem. 2003; původně jako rozhlasová hra *Vstaň, prosím tě*, prem. 2001–2002, Prix Bohemia Radio, čestné uznání), *Miriam* (prem. 2005), *Království* (prem. 2006), *Etty Hillesum* (prem. 2006), *Pláč* (prem. 2009), *Křídlo* (prem. 2009), *Z prachu hvězd* (prem. 2013, 2. místo ve slovenské dramatické soutěži *Dráma*, 2010), *Jane* (prem. 2012).

KVĚTA LEGÁTOVÁ (1919–2012)

Vystudovala češtinu a němčinu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně (1946) a v padesátých letech učila matematiku a fyziku na Vyšší pedagogické škole v Brně. Pracovala také jako písarka a učitelka, později byla jako politicky nespolehlivá

překládána po venkovských školách v moravsko-slovenském příhraničí. V roce 1975 odešla do důchodu a věnovala se psaní a ochraně zvířat. Pod pseudonymem Věra Podhorná vydala prozaický soubor *Postavičky* (1957) a román *Korda Dabrová* (1961). Jako Květa Legátová se proslavila prózou *Želary* (2001, Státní cena za literaturu, 2002) a *Jozova Hanule* (2002). Dále publikovala rozhlasové hry (*Pro každého nebe*, 2003; *Posedlá a jiné hry*, 2004, *Mimo tento čas*, 2008), povídky *Nic není tak prosté* (2006), *Mušle a jiné odposlechy* (2007) a knihu rozhovorů *Návraty do Želar* (rozhovor vedla Dora Kaprálová, 2005).

RENÉ LEVÍNSKÝ (* 1970)

Vystudoval teoretickou fyziku na Fakultě jaderné a fyzikálně inženýrské Českého vysokého učení technického v Praze a pracuje v institutu Maxe Plancka v Jeně (zabývá se teorií kooperativních her a experimentální ekonomii). Je zakladatelem divadelního souboru Nejhodnější medvídci, s nímž je spojena jeho tvorba. Píše pod pseudonymy Samuel Königgratz, Helmut Kuhl, Arnalt Lionlöwe, Leo Egerstein a jiné. Mezi jeho hry patří *Elena Štěpánová* (prem. 1994), *Přehrada* (prem. 1995), *Kašpárek, četník koločavský* (s D. Doubkem, prem. 1997), *Artikulátor* (prem. 1998), *Harila / Čtyři z punku a pes* (prem. 2006), *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* (prem. 2001), *Fyzik a jeptiška* (prem. 2011).

RADEK MALÝ (* 1977)

Vystudoval bohemistiku a germanistiku na Univerzitě Palackého v Olomouci, na téže univerzitě působí jako odborný asistent na katedře bohemistiky, zároveň vede katedru literární tvorby na Literární akademii Josefa Škvoreckého v Praze. Spolupracuje s nakladatelstvím Meandr jako externí redaktor, věnuje se překladatelské činnosti a tvorbě čítanek a slabikářů. Vydal básnické sbírky *Lunovis* (2001), *Vraní zpěvy* (2002), *Větrní. Zcestné verše* (2005, Magnesia Litera 2006), *Malá tma* (2008). Kromě toho se věnuje také tvorbě pro děti: básnické sbírky *Kam až smí smích* (2009); *Listonoš vítr* (2011) a sbírka pohádek *František z kaštanu, Anežka ze slunečnic* (2006). Je autorem dramatu *Pocit nočního vlaku* (2006), scénáře ke komiksu *Desperáti* (2011, ilustroval Jozef Gerti Danglár) a monografie *Spásná trhlinka. Reflexe poezie Georga Trakla v české literatuře* (2006).

LUBOMÍR MARTÍNEK (* 1954)

Žil od konce sedmdesátých let ve Francii, kde pracoval jako řidič, tlumočnick, malíř pokojů nebo námořník. Byl spolupracovníkem Jiřího Koláře a publikačně přispíval do *Svědectví* Pavla Tigrida. Po roce 1989 vstoupil na stránky českých kulturních periodik i do českých vydavatelských domů jako autor próz a esejů a překladatel. V exilu publikoval prózy *Představení. Kašparovi, aby věděl, kdo je šašek* (Köln, 1986), *Linka č. 2. Porte Dauphine – Nation* (Paris 1986), *Tipp-ex fluid & jiné idiotexty* (Paris

1987), *Persona non grata* (Paris 1988), *Sine loco – sine anno* (Paris 1990, 2. vyd. 1998 s prózami *Palubní nocturnal*, 1990, a *Errata*, 1990), *Quiproquo* (Paris 1991). V českých nakladatelstvích vydal prózy *Mys dobré beznaděje* (1994), *Opilost z hloubky* (2000); *Mezi polednem a půlnocí* (2001); *Dlouhá partie biliáru* (2004); *Olej do ohně* (2007), *Muškatový oříšek* (2012), *Let želvy* (2013), rozhovor *Otrava krve* (2009, s Karlem Halounem) a několik esejistických souborů.

IVAN MATOUŠEK (* 1948)

Vystudoval chemii na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy, poté pracoval jako výzkumný pracovník v oboru chemie a ve farmaceutickém průmyslu. Od roku 2007 je v důchodu. Kromě literatury se věnuje výtvarné tvorbě. Na počátku osmdesátých let psal scénáře pro své neoficiální Pěťovo loutkové divadlo. V samizdatu vydal díla *Album* (samizdat 1987; 1991), *Nové lázně* (samizdat 1980; pod názvem *Novi*, 1992), *Ego* (samizdat 1988; 1997), *Mezi starými obrazy* (samizdat 1980; pod názvem *Mezi obrazy*, 1999). Dále vydal prózu pro mládež *Autobus a Andromeda* (1995), básnickou sbírku *Poezie* (2000) a romány *Spas* (2001) a *Adepti* (2009). Próza *Jedna věta* byla publikována jako zvláštní příloha *Revolver Revue* v roce 2010.

VĚRA NOSKOVÁ (* 1947)

Vystudovala Střední všeobecně vzdělávací školu a do roku 1989 vystřídala mnoho profesí: aranžérka, závorářka, archivářka, servírka, cukrářka, učitelka v mateřské škole a další. Od devadesátých let se věnuje publicistice. Je spoluzakladatelkou a místopředsedkyní Českého klubu skeptiků Sisyfos. V roce 2003 založila vlastní nakladatelství. Vydala básnickou sbírku *Inkoustové pádlo* (1988), prózy *Ten muž zemře* (1996), *Bereme, co je* (2005), *Obsazeno* (2007), *Ve stínu mastodonta* (2008), *Víme svý* (2008), *Ještě se uvidí* (2009), *Proměny* (2013) a několik esejistických výborů.

JAN NOVÁK (* 1953)

Narodil se v Kolíně, v roce 1969 však spolu s rodiči emigroval a vyrůstal v Chicagu. Vystudoval Shimer College (Illinois) a University of Chicago. Působí jako překladatel, filmový scenárista (spolupráce s Milošem Formanem, Ivanem Passerem, Maxmiliánem Schellem, Jurajem Jakubiskem a Davidem Ondříčkem) a dramatik, v průběhu života se však věnoval mnoha různým profesím. V exilu publikoval prózy *Striptease Chicago* (Toronto 1983; 1992), *Milionový jeep* (Toronto 1989, 1992), *The Grand Life* (New York 1987) a *Samet a pára* (Toronto 1992; 1992). V Československu pak byla vydána jeho dramata *České nebe* (rozmn. 1990) a *Strýček Josef* (rozmn. 1991), kniha *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana* (1994, s Milošem Formanem) a romány *Komouši, grázlové, cikáni, fízlové & básníci* (1997), *Zatím dobrý. Mašinovi a největší příběh studené války* (2004, Magnesia Litera, 2005), *Děda* (2007, Cena Josefa Škvoreckého), *Aljaška aneb Příběh příběhu* (2011), kniha rozhovorů *Za vodou* (2009) a prozaický

soubor, v němž jsou obsaženy i Novákovy starší texty nazvané *Hic a kosa v Chicagu*. *Pět knih o malém životě ve velkém městě* (2011).

MILAN OHNIŠKO (* 1965)

Nedokončil gymnaziální studia v Brně a později ani studium na Střední knihovnické škole. Během osmdesátých let byl dvakrát hospitalizován v psychiatrické léčebně a později mu byl přiznán invalidní důchod. Po roce 1989 pracoval jako redaktor Východoevropské informační agentury a později jako prodavač v knihkupectví. V letech 1991–1992 provozoval v Brně vlastní Nakladatelství G, které později přejmenoval na nakladatelství Ohnisko (1993–1997). Po roce 2000 pracoval v nakladatelství Petrov, od jeho zániku v roce 2005 působí jako redaktor na volné noze. Vydal například sbírky básní *Obejmi démona!* (2001), *Vepřo knedlo zlo aneb Uršulinovi dnové* (2003), *Milancoia* (2005), *Love!* (2007), *Azurové inferno* (2009), *Nechráněný styk* (2012).

PATRIK OUŘEDNÍK (* 1957)

Žije od roku 1984 ve Francii. Zde působil jako šachový konzultant, knihovník a následně literární redaktor. Studoval dějiny idejí a dějiny náboženského myšlení na Katolickém institutu v Paříži, příležitostně přednášel o české literatuře a v roce 1992 inicioval založení Svobodné univerzity v Nouallaguete. Vedle překladatelství a poezie (*Anebo*, 1992; *Neřkuli*, 1996; *Dům bosého*, 2004) se zabývá i netradiční lexikografií (*Šmírbuch jazyka českého*, Paris 1988; *Aniž jest co nového pod sluncem*, 1994). Těžiště jeho tvorby představuje syntéza prózy a esejistiky, charakteristická zájmem o jazyk, literaturu, paměť a evropské dějiny: *Rok čtyřiaadvacet. Progymnasma 1965–89* (1995); *Hledání ztraceného jazyka* (1997); *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku* (2001, dopl. vyd. 2006, Kniha roku v anketě *Lidových novin*, 2001); *Příhodná chvíle, 1855* (2006); *Ad acta* (2006); *Svobodný prostor jazyka* (2013).

IVA PEŘINOVÁ (1944–2009)

Absolvovala herectví na loutkářské katedře DAMU (1964–1969) a po studiu získala angažmá v Naivním divadle v Liberci. Postupně si přibrála lektorování a psaní her, počátkem devadesátých let hereckou kariéru ukončila a stala se dramaturgyní. Je autorkou mimo jiné těchto her a dramatizací: *Branka zamčená na knoflík* (prem. 1977, podle Jiřího Trnky), *Poslechněte, jak bývalo* (prem. 1978), *Jak chodil Kuba za Markytou* (prem. 1987, podle bratří Grimmů), *Kolíbá se velryba* (prem. 1988), *Bezhlavý rytíř* (prem. 1993), *Alibaba a čtyřicet loupežníků* (prem. 1994), *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa* (prem. 1996, podle J. N. Štěpánka), *Čarovná rybí kostička* (prem. 1998, podle Charlese Dickense), *Zvířecí divadlo* (prem. 1999), *Jeminkote, Psohlavci* (prem. 1999, 2. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfreda Radoka, 1998), *Čerti z Ještědu* (prem. 2003), *Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla* (prem. 2005, Výroční

cena Nadace Český literární fond, 2006), *Janek a kouzelná fazole* (prem. 2006), *Přijel bílý medvídek* (prem. 2007), *Labutí jezírko* (prem. 2009).

PAVEL PETR (* 1969)

Vyučil se obráběčem kovů. Pracoval jako zámečník a dílenský plánovač a od roku 1992 je zaměstnán v provozním oddělení Státní galerie výtvarného umění ve Zlíně (nyní Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně). Je redaktorem výtvarné revue *Prostor Zlín*. V letech 1995–1997 byl redaktorem časopisu *Host* a spolupracoval také s revue *BOX* (1992–1994). Je autorem řady básnických sbírek, například *Děšť ve vězení řeky* (1990, druhé změněné vydání 1993), *Zlé brusy nože* (1994), *Rána střeleb* (1995), *Trojloďí Jakuba* (1996), *Za svítání Morava* (1998), *Srdéčko skončí* (2000), *Javor mrazu javor* (2001), *Řeckořím* (2006), *Ve spánku sluncem jsi voněl* (2008), *Apollónové s černými olivami* (2010), *Ostrovánek* (2012) a deníkové prózy *Z Javoriny* (2007). Věnuje se též výtvarné tvorbě a ve zlínské galerii připravuje cyklus básnických a hudebních večerů s názvem *Básníci v prostoru Zlín*.

TOMÁŠ PŘIDAL (* 1968)

Vystudoval Pedagogickou fakultu Masarykovy univerzity (obory český jazyk a výtvarná výchova). Pracuje jako gymnaziální učitel výtvarné výchovy v Brně. V letech 1987–1997 byl členem surrealistické skupiny A. I. V. Od roku 1996 výtvarně spolupracuje s brněnským nakladatelstvím Větrné mlýny. Své výtvarné práce vystavoval doma i v zahraničí a prezentuje je také na internetu. Příležitostně vystupuje jako rockový hudebník. Vydal řadu sbírek básní *Všechno má barvu mýdla* (1996), *Škytávka z hlediska literární teorie* (1998), *Člověk v mé vaně* (2000), *Pikantní poldové* (2011), *Pontiak* (2011) či krátkých próz *Úschovna rozhovorů* (2003), *Kokosová opice* (2004), *Hlasy v sušence* (2007).

KATEŘINA RUDČENKOVÁ (* 1976)

Absolvovala Konzervatoř Jaroslava Ježka (1999) a Provozně-ekonomickou fakultu České zemědělské univerzity v Praze (2001). Je ve svobodném povolání, píše poezii (*Ludwig*, 1999; *Není nutné, abyste mě navštěvoval*, 2001; *Popel a slast*, 2004), *Chůze po dunách* (2013, Magnesia Litera 2014), prózu (*Noci, noci*, 2004) i drama: *Frau in Blau* (rkp. 2004), *Blue Horses* (rkp. 2005), *Čas třešňového dýmu* (rkp. 2007), *Niekur / Nikde* (prem. 2008, 2. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 2006), *Nehoda – kóma – bezčasí* (rkp. 2008), *Petrolejka* (rkp. 2009), *Zpacifikovaná* (rkp. 2009).

JAROSLAV RUDIŠ (* 1972)

Vystudoval němčinu a dějepis na Pedagogické fakultě Technické univerzity v Liberci, vystřídal různé profese a od roku 1998 s přestávkami pracoval jako redaktor v deníku *Právo*. Opakovaně pobýval na tvůrčích stipendiích v německy mluvících zemích.

V roce 2002 vydal prózu *Nebe pod Berlínem* (2002, Cena Jiřího Orteny), komiksovou trilogii *Alois Nebel* (souborné vydání 2006, spolupráce Jaromír 99), novelu *Grandhotel* (2006, Magnesia Litera 2007), drama *Léto v Laponsku* (2006, 2. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka a zvláštní cena ČRo 3 Vltava, 2005) a romány *Potichu* (2007), *Konec punku v Helsinkách* (2010) a *Národní třída* (2013).

VÁCLAV RYČL (1966–1994)

Byl mnohokrát hospitalizován s vážným psychickým onemocněním a svůj život ukončil sebevraždou. Mimo tvůrčí psaní se věnoval malbě a fotografii, zejména se sociálními tématy. Jeho práce byly publikovány v časopisu *Fotografie* a posmrtně v časopisu *Host* (3/2004). V roce 2003 vyšla Ryčlova tvorba v útlých svazcích edice *Tvary*. Za povídku *Černá hala* získal v soutěži *Povídka '94* první cenu, rok poté mu bylo v těžké soutěži (*Povídka '95*) uděleno 3. místo in memoriam za povídku *Sestry psychiatrie*. Posmrtně vyšel prozaický soubor *Pavilon číslo 13* (2003) a básnická sbírka *Život je hrozný společník* (2004).

MARTIN RYŠAVÝ (* 1967)

V devadesátých letech vystudoval biologii na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy a scenáristiku na FAMU. Posléze se věnoval tvorbě dokumentárních filmů a psaní scénářů. V současné době působí jako učitel na katedře scenáristiky FAMU. Za romány *Cesty na Sibiř* (2008) a *Vrač* (2010) získal Magnesii Literu. Dále napsal například „kapesní ságu“ *Lesní chodci* (2001), jež vznikla přepracováním scénáře k filmu Ivana Vojnara, či prózu *Stanice čtyřsloupový ostrov* (2011).

JAKUB ŘEHÁK (* 1978)

Studoval po maturitě na gymnáziu v Uherském Brodě dvouletou nástavbu Vyšší odborné školy filmové ve Zlíně. Zde natočil několik studentských filmů. Poté se přestěhoval za prací do Prahy, kde zprvu působil v obchodní sféře. Dnes je zaměstnán jako redaktor webových stránek Městské knihovny v Praze. Zpočátku patřil k okruhu internetového magazínu *Totem*, kde byl znám pod nickem *cit-i-zen*. Vydal dvě básnické sbírky, *Světla mezi prkny* (2008) a *Past na Brigitu* (2012, Magnesia Litera, 2013). Jako básník je zastoupen v italské antologii nejmladší české poezie *Rapporti di errore* (Milán 2010). Kromě básnické tvorby píše i eseje a úvahy o poezii s výraznějším filozofickým přesahem.

VÍT SLÍVA (* 1951)

Vystudoval češtinu a latinu na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně (1969–1974). Po vojenské službě působil jako učitel na základní škole v Brně a na zdejším gymnáziu. Posléze učil na Opavsku na základní škole a od roku 2003 učí na Biskupském gymnáziu v Brně. 2003 získal cenu Magnesia Litera za sbír-

ku *Bubnování na sudy*. Uspořádal sborníky *Nářky Georga Heyma* (1997) a *Du podel blesku* (1998). Od roku 1995 doposud spolupracuje s časopisem *Weles* jako konzultant. Vydal řadu básnických sbírek, například *Nepokoj hodin* (1984), *Černé písmo* (1990), *Volské oko* (1997), *Tanec v pochované base* (1998), *Na zdech stín osik* (1999), *Rodný hrob* (2004), *Račí mor* (2011).

LADISLAV SMOJLAK (1931–2010)

Již za studií matematiky a fyziky na Vysoké škole pedagogické režíroval v ochotnickém souboru. Po absolutoriu v roce 1957 krátce působil na katedře jaderné fyziky, jako středoškolský učitel, poté pracoval jako redaktor v časopisech i nakladatelství. Je spoluautorem většiny her Divadla Járy Cimrmana, jež roku 1967 zakládal (se Zdeňkem Svěrákem, popř. dalšími autory, napsali např. hry *Akt*, prem. 1967; *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, prem. 1967; *Hospoda Na mýtince*, prem. 1967; *Vražda v salónním coupé*, prem. 1970; *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, prem. 1974; *Posel z Liptákova*, prem. 1977; *Dobytí severního pólu*, prem. 1985; *Záskok*, prem. 1994, Cena Alfréda Radoka v kategorii Hra roku; *Švestka*, prem. 1997; *Afrika*, prem. 2002; *České nebe*, prem. 2008). V letech 1975–1990 byl zaměstnán jako scenárista a později režisér ve Filmovém studiu Barrandov, kde spolupracoval především se Zdeňkem Svěrákem a s režisérem Zdeňkem Podskalským (filmy *Jáchyme, hod' ho do stroje*, 1974; *Na samotě u lesa*, 1976; *Marečku, podejte mi pero!*, 1976; *Kulový blesk*, 1978; *Trhák*, 1980; *Vrchní, prchni!*, 1980; *Jára Cimrman, ležící, spící*, 1983; *Rozpuštěný a vypuštěný*, 1984; *Nejistá sezóna*, 1988 aj.). Od roku 1990 byl ve svobodném povolání: vedle hraní v Divadle Járy Cimrmana účinkoval v televizních i celovečerních filmech, pro televizi také režíroval, psal scénáře či moderoval. Roku 1998 založil Studio Jára, kde inscenoval vlastní hry (*Hus: Alia minora Kostnického koncilu*, prem. 2009), další dramata uvedl v Divadle Na zábradlí (*Malý říjen*, prem. 1999; *Fantom Realistického divadla Zdeňka Nejedlého*, prem. 2000).

PETRA SOUKUPOVÁ (* 1982)

Absolvovala v roce 2008 obor scenáristika a dramaturgie na FAMU. Za svou prvotinu *K moři* (2007) získala Cenu Jiřího Ortena (2008). V roce 2009 publikovala soubor tří povídek *Zmizet* (2009), za něž obdržela hlavní cenu Magnesia Litera – Kniha roku (2010). Podle jedné z povídek napsala scénář *Na krátko*. V roce 2011 publikovala prózu *Marta v roce vetřelce*. Pracuje jako scenáristka, produkční a dramaturgyně.

BOŽENA SPRÁVCOVÁ (* 1969)

Vlastním jménem Lenka Bohuslavová.

Vystudovala Vysokou školou ekonomickou, obor vědecké informace a knihovnictví (1988–1992). Od září 1993 pracovala nejprve jako redakční tajemnice a ekonomka a v letech 1997–2000 jako redaktorka literárního časopisu *Tvar*. V letech 2003–2005

byla redaktorkou dnes již zaniklé internetové *Postmoderní revue*, kterou vydávala společně s Luborem Kasalem. V letech 2005–2012 byla opět redaktorkou literárního časopisu *Tvar*. Je autorkou básnických sbírek a skladeb *Guláš z modrý krávy* (1993), *Výmluva* (1995), *Cena Jiřího Ortena* (1996), *Večeře* (1998), *Požární kniha* (2003), *Východ* (2011) a prózy *Spravedlnost* (2000). Připravila dva knižní rozhovory: *Čaroděj dřímá v každém z nás* (2004, rozhovor s Ivanem O. Štampachem) a *Sítě vnitřního umění* (2005, rozhovor s Janem Jeřábkem).

KAREL STEIGERWALD (* 1945)

Do roku 1967 studoval Fakultu elektrotechniky Českého vysokého učení technického v Praze, poté přešel na scenáristiku a dramaturgii na FAMU (abs. 1972), následně nastoupil do Filmového studia Barrandov (1973). V roce 1979 byl z politických důvodů propuštěn, a tak se začal věnovat divadlu. Jako dramaturg působil nejprve v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, poté v Divadle Na zábradlí. V současné době je spisovatelem a novinářem ve svobodném povolání. Jako dramatik zaujal hrami, které poměrně otevřeně reflektovaly atmosféru reálného socialismu: volná tetralogie *Dobové tance* (prem. 1980), *Foxtrot* (prem. 1982), *Tatarská pouť* (prem. 1988) a *Neapolská choroba* (prem. 1984) či hra *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma* (prem. 1991). Po roce 1989 se většinou zaměřuje na problematiku společenského vyrovnávání se s minulostí: *Marta Peschek jde do nebe* (prem. 2000), *Horáková, Gottwald* (prem. 2006), *Políbila Dubčeka* (prem. 2008), *Hraj komedii* (prem. 2011) či *Má vzdálená vlast* (prem. 2012).

ZDENĚK SVĚRÁK (* 1936)

Již za studií (obor český jazyk a literatura) na Vysoké škole pedagogické v Praze účinkoval v ochotnickém souboru. Tři roky učil na střední škole, v letech 1961–1969 působil v Československém rozhlasu (s Jiřím Šebánkem, Karlem Velebným ad. se podílel např. na pořadech z vinárny U Pavouka). Je spoluautorem většiny her z repertoáru Divadla Járy Cimrmana, které roku 1967 zakládal (s Ladislavem Smoljakem, popř. dalšími autory, napsali např. hry *Akt*, prem. 1967; *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, prem. 1967; *Hospoda Na mýtince*, prem. 1967; *Vražda v salónním coupé*, prem. 1970; *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, prem. 1974; *Posel z Liptákovy*, prem. 1977; *Dobytí severního pólu*, prem. 1985; *Záskok*, prem. 1994, *Cena Alfréda Radoka* v kategorii Hra roku; *Švestka*, prem. 1997; *Afrika*, prem. 2002, *České nebe*, prem. 2008). V letech 1977–1991 byl scenáristou Filmového studia Barrandov (mj. *Kdo hledá zlaté dno*, 1974; *Ať žijí duchové!*, 1977; *Vesničko má, středisková*, 1986; *Život a neobyčejné dobrodružství vojáka Ivana Čonkína*, 1993, ad.), od roku 1991 ve svobodném povolání. Vedle stálého angažmá v Divadle Járy Cimrmana napsal několik scénářů (především ke snímkům svého syna Jana: *Obecná škola*, 1991; *Kolja*, 1996; *Tmavomodrý svět*, 2001; *Vratné láhve*, 2007) a hrál v řadě filmů. Píše písňové texty, publikuje povídky a prózy pro děti (např. *Tatínku, ta se ti povedla*, 1991).

TOMÁŠ SVOBODA (* 1972)

Studoval režii na JAMU v Brně (2002), v letech 2004–2006 byl uměleckým šéfem divadla Rokoko (scéna Městských divadel pražských), v letech 2010–2012 uměleckým šéfem Městského divadla v Kladně a od roku 2014 je kmenovým režisérem Divadla pod Palmovkou. Mezi jeho největší úspěchy patří inscenace her, které napsal s Petrem Kolečkem (muzikály *Jaromír Jágr, Kladeňák*, prem. 2009; *Pornohvězdy*, prem. 2009, a *Příběhy obyčejného hovadství*, prem. 2011), a také autorské režie populárních politických kabaretů *Blondatá bestie* (prem. 2011, 2012, 2013). Jeho nejznámější hrou jsou *Srnky* (prem. 2009; 3. místo v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, 2007; téhož roku Cena ČRo 3 Vltava).

KAREL ŠIKTANC (* 1928)

Působil poté, co opustil studia na Vysoké škole pedagogické (1948–1950), jako redaktor v novinách, nakladatelství (Mladá fronta) i Československém rozhlasu. V druhé polovině padesátých let člen skupiny kolem časopisu *Květen*, na němž se redakčně podílel. V šedesátých letech vydal řadu sbírek, například *Heinovské noci* (1960), *Zařikávání živých* (1966) nebo *Adam a Eva* (1968). V období normalizace zbaven zaměstnání v nakladatelství a možnosti publikovat jinak než samizdatově (např. *Český orloj*, 1975; *Utopenejch voči*, 1978; *Sakramenty*, 1985; *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel*, 1977; *Srdce svého nejez*, 1988, Cena Jaroslava Seiferta 1989). Pod cizími jmény publikoval rozhlasové a televizní pohádky. V letech 1993–1995 řídil v nakladatelství Český spisovatel edici České básně. Psal pohádky pro děti (*Královské pohádky*, 1994; *O dobré a o zlé moci*, 2000), sporadicky překládal z ruštiny (Borise Pasternaka ad.). V poslední době vydal například sbírky básní *Šarlat* (1999, Státní cena za literaturu, 2000), *Zimoviště* (2003, Magnesia Litera 2004), *Vážná známost* (2008), *Nesmír* (2010, Cena Jaroslava Seiferta 2011), *Čistec* (2012). V letech 2000–2006 vyšlo sedmisvazkové Dílo Karla Šiktance (ed. Jiří Brabec).

PAVEL ŠRUT (* 1940)

Po střední škole a abiturientském kursu pracoval jako úředník a rekvizitář, studia angličtiny a španělštiny (1962–1967) na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy neukončil. V letech 1968–1971 byl nakladatelským redaktorem. Většinu své tvorby v sedmdesátých a osmdesátých letech publikoval pouze v samizdatu a exilu. Roku 1987 získal čtyřměsíční stipendium na University of Iowa ve Spojených státech. V devadesátých letech působil ve svobodném povolání, s pětiletou přestávkou (1997–2002), kdy pracoval v literární redakci ČRo3 – Vltava. Po roce 1989 vydal například *Brožované básně* (soubor básnického díla, 2000, Cena Jaroslava Seiferta) a sbírku poezie *Papírové polobotky* (2001). Intenzivně se věnuje také psaní poezie a próz pro děti: *Pavouček Pája* (2001), *Bob a Bobek v létajícím klobouku* (2003), *Veliký túdle* (2003), *Verunka a kokosový dědek* (2004), *Bob a Bobek na cestách* (2005),

Lichožrouti (2008), *Lichožrouti se vracejí* (2010), *Lichožrouti navždy* (2013). Skládá písňové texty pro divadelní hry a pro spřízněné rockové zpěváky (Michal Prokop aj.), knižně vyšly v souborech *Dvě tváře* (2005) a *Už ráno začal večírek* (2010). Je autorem námětů k animovaným filmům, zabývá se překlady poezie z angličtiny (Robert Graves, John Updike, Dylan Thomas, David Herbert Lawrence, Leonard Cohen aj.) a kulturní publicistikou. V roce 2012 obdržel Cenu Karla Čapka.

MARIE ŠTASTNÁ (* 1981)

Po studiu na střední pedagogické škole absolvovala obor dějiny umění a poté i dějiny kultury na Filozofické fakultě Ostravské univerzity. V roce 2004 získala Cenu Jiřího Ortena za sbírku poezie *Krajina s Ofélií*, následovaly básnické sbírky *Akty* (2006) a *Interiéry* (2010). Kromě literatury se zabývá také výrobou šperků. Je držitelkou Drážďanské ceny lyriky za rok 2010.

JAN ŠTOLBA (* 1957)

Po nedokončeném studiu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy pracoval v nádražním skladu, poté jako ošetřovatel v bohnické psychiatrické léčebně a v řadě dalších zaměstnání. Současně se jako hráč na saxofon polooficiálně věnoval především jazzové hudbě. Hudbě se věnoval i v době, kdy žil s vystěhovaleckým pasem v New Yorku (1988–1990). Spolupracoval na elektronicko-akustickém projektu Českého rozhlasu *Meandry* (2005), hostoval v divadelních představeních, je členem Polydor Sextetu a vede soubor Jan Štolba Quartet interpretující jeho vlastní skladby. První beletristické texty vydal samizdatově (prózy *Deník pro Marcelu Šternovou*, Edice Petlice 1985) a v zahraničí (básnická sbírka *Čistá vrána*, Paris, Edice Revue K). Kromě psaní próz (*Provazochodcův sen*, 1995; *Město za*, 1997) a poezie (*Bez hnutí křídel*, 1996, *Nic nemít*, 2001; *Den disk*, 2002; *Hřeby*, 2007) se věnoval publicistice a literární kritice (*Lomcování slovy*, 2011). Za knihu esejů o české literatuře *Nedopadající džbán* (2006) dostal Cenu F. X. Šaldy.

MILOSLAV TOPINKA (1945)

Absolvoval studia psychologie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1964–1970, několik semestrů studoval též českou literaturu). 1968 se zúčastnil expedice Lambarene jako „psycholog a básník“. Pracoval jako redaktor revue *Sešity pro literaturu a diskusi* od září 1968 až do jeho zákazu (1969), absolvoval tříměsíční stáž ve Francii a poté působil v různých oblastech mimo jiné jako psycholog, úředník a překladatel (1980–1987 pracovní pobýval v Maroku). Před vypuknutím normalizace vydal prvotinu *Utopír* (1969), náklad jeho druhé sbírky *Krysí hnízdo* byl již zničen (vyšla až 1991). Za normalizace nesměl publikovat své básně, ale věnoval se tvorbě pro děti (mj. *Jak Kačenka přestala mlsat a jiné scénky*, 1978, *Obrázková knížka o Zemi*, 1979). Je autorem knihy o J. A. Rimbaudovi (*Vedle mne jste všichni jenom básníci*, 1995). Jako editor při-

pravil mimo jiné antologii *Vysoká hra* (1993, s Ladislavem Šerým) a dílo Karla Malicha (*Od tenkrát do tenkrát*, 1994, s Karel Srpem), Jiřího Koláře (*Záznamy*, 2002) a Rogera Gilberta-Lecomteho (*Škvíra*, 1996). Za soubor esejů *Hadí kámen* (2006) získal Cenu F. X. Šaldy (2007) a za sbírku-skladbu *Trhlina* (2002) Cenu Jaroslava Seiferta (2003). Z francouzštiny přeložil knihu J. A. Rimbauda *Dopisy vidoucího* (2000).

JÁCHYM TOPOL (* 1962)

Syn básníka a dramatika Josefa Topola a bratr hudebníka, textaře a prozaika Filipa Topola. Studoval na gymnáziu v Praze-Radotíně a střední škole sociálně právní, studia nedokončil a do roku 1986 pracoval v dělnických profesích, následující čtyři roky pobíral invalidní důchod. Od devadesátých let působí střídavě v redakcích časopisů a na volné noze. Od konce sedmdesátých let byl literárně činný v samizdatu v okruhu undergroundu. Je zastoupen v řadě samizdatových básnických sborníků, vydal několik básnických sbírek, angažoval se politicky svými reportážemi o rasovém a politickém násilí. Spoluzaložil samizdatové edice *Edice pro více* a *Mozková mrtvice*, inicioval vznik časopisu *Jednou nohou*, který se později prosadil jako týdeník *Respekt*. V osmdesátých a devadesátých letech psal písňové texty, podílel se na scénáři filmu *Anděl Exit* režiséra Vladimíra Michálka (2000), který byl natočen podle jeho prózy *Anděl*. Publikoval básnické sbírky *Miluju tě k zbláznění* (samizdat 1988; 1991, Cena Toma Stopparda), *V úterý bude válka* (1992) a prózy *Sestra* (1994, Cena Egona Hostovského), *Výlet k nádražní hale* (1994), *Anděl* (1995), *Noční práce* (2001), *Kloktat dehet* (2005, Kniha roku v anketě *Lidových novin*), *Zlatá hlava* (2005), *Chladnou zemí* (2009, Cena Jaroslava Seiferta 2010). Povídky a drama *Cesta do Bugulmy* vydal pod společným názvem *Supermarket sovětských hrdinů* (2007). Knižní rozhovor s autorem pod názvem *Nemůžu se zastavit* (2000) vedl Tomáš Weiss.

KATEŘINA TUČKOVÁ (* 1980)

Vystudovala na brněnské filozofické fakultě obor dějiny umění a bohemistika. Pracuje jako nezávislá kurátorka, od roku 2004 se soustavně věnuje pořádání výstav nejmladší generace výtvarníků. Publikuje časopisecky a je autorkou řady odborných publikací v oblasti výtvarného umění a literatury (beletrizovaný životopis *Můj otec Kamil Lhoták*, 2008; *Věra Sládková. Prozaické dílo*, 2009). Vydala prózy *Montespaniáda* (2006), *Vyhánění Gerty Schnirch* (2009, Magnesia Litera, 2010) a *Žitkovské bohyně* (2012, Cena Josefa Škvoreckého).

JAROMÍR TYPLT (1973)

Vystudoval češtinu a filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1991–1997). V letech 1997–2009 žil v Liberci, absolvoval zde civilní vojenskou službu ve sdružení FOKUS (1997–1999). Následně pracoval jako dramaturg Malé výstavní síně, v letech 2008–2010 byl kurátorem liberecké Galerie u rytíře. V současnosti žije v Praze a v Nové

Pace, působí ve svobodném povolání. V první polovině devadesátých let spolupracoval s časopisem *Iniciály* a podnítil řadu polemik týkajících se hodnot a směřování moderní české poezie. Věnuje se performancím, slam poetry, hudebním improvizacím, spolupracuje s filmaři (Viktor Kopasz), vytváří bibliofilie a takzvané autorské knihy (s grafikem Janem Měříčkou). Jako editor vydal mimo jiné díla Petra Kofroně, Josefa Kocourka a Hany Fouskové. Debutoval sbírkou *Koncerto grosso* (1990), v roce 1994 získal Cenu Jiřího Ortena (za básnický soubor *Ztracené peklo*). Vedle básnických skladeb a sbírek (*že ne zas až*, 2003) vydává také prozaické celky (*Pohyblivé prahy chrámů*, 1991; *Opakem o překot*, 1996; *Vír v únavu*, 2003), je autorem esejů *Rozžhavená kra* (1996) a *Kakofon* (2001) nebo monografie o sochaři Ladislavu Zívrovi (2013).

MILAN UHDE (* 1936)

Studoval češtinu a ruštinu na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně (1953–1958). V letech 1958–1970 působil jako redaktor časopisu *Host do domu* (zároveň byl i externím pedagogem na JAMU). V letech 1971–1989 byl ve svobodném povolání, jako signatář Charty 77 publikoval pouze v samizdatu a exilu, některé jeho hry byly uvedeny pod cizím jménem (například *Balada pro banditu*, 1975, podle Ivana Olbrachta, podepsal režisér Zdeněk Pospíšil). Po roce 1989 začal přednášet na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a vstoupil do politiky: zastával funkci ministra kultury (1990–1992) a předsedy Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR (1992–1996). Vydal básnické sbírky *Lidé v přizemí* (1962), prózy (např. *Záhadná věž v B.*, 1967) a dramata *Král-Vávra* (prem. 1964), *Děvka z města Théby* (prem. 1967), *Tucet textů Divadla jednoho herce Miroslava Částka* (1984), *Velice tiché Ave* (1988), *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* (prem. 1990), *Modrý anděl* (prem. 1990), *Desítka her* (1995), *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou* (2001), *Nana* (prem. 2005, podle Ěmila Zoly), *Červený a černý* (prem. 2007, podle Stendhala). Za hru *Zázrak v černém domě* (prem. 2007) získal Cenu Alfréda Radoka v kategorii Česká hra roku v roce 2007.

MILOŠ URBAN (* 1967)

Užívá pseudonymů Josef Urban a Max Unterwasser.

Narodil se v Sokolově, část dětství však prožil na československé ambasádě v Londýně. Vystudoval anglistiku a nordistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, absolvoval stáž na univerzitě v Oxfordu, z angličtiny též překládal. Pracuje jako nakladatelský redaktor. Pod pseudonymem Josef Urban vydal prózu *Poslední tečka za rukopisy* (1998), pod jménem Max Unterwasser novelu *Michaela* (2004). Jako Miloš Urban publikoval romány *Sedmikostelí* (1999), *Hastrman* (2001, Magnesia Litera, 2002), *Paměti poslance parlamentu* (2002), *Stín katedrály* (2003), *Santiniho jazyk* (2005), *Pole a palisáda* (2006), *Mrtvý holky* (2007), *Lord Mord* (2008), *Boletus arcanus* (2011), *Praga Piccola* (2012). V roce 2003 vyšlo drama *Trochu lásky*, v roce 2005 *Nože a růže, aneb, Topless party*.

MICHAL VIEWEGH (* 1962)

Ze studia na Vysoké škole ekonomické přešel na pražskou filozofickou fakultu, kde vystudoval obor čeština–pedagogika. Učil na základní škole, poté pracoval jako nakladatelský redaktor, od roku 1995 je spisovatelem z povolání. Publikoval prózy *Názory na vraždu* (1990), *Báječná léta pod psa* (1993), *Nápady laskavého čtenáře* (1993), *Výchova dívek v Čechách* (1994), *Účastníci zájezdu* (1996), *Zapisovatelé otcovské lásky* (1998), *Povídky o manželství a sexu* (1999), *Nové nápady laskavého čtenáře* (2000), *Román pro ženy* (2001), *Báječná léta s Klausem* (2002), *Případ nevěrné Kláry* (2003), *Vybíjená* (2004, Magnesia Litera, 2005), *Lekce tvůrčího psaní* (2005), *Báječný rok. Deník 2005* (2006), *Krátké pohádky pro unavené rodiče* (2007), *Andělé všedního dne* (2007), *Román pro muže* (2008), *Povídky o lásce* (2009), *Biomanzelka* (2010), *Další báječný rok* (2011), *Mafie v Praze* (2011), *Mráz přichází z Hradu* (2012) a *Můj život po životě* (2013). Vydal dva soubory fejetonů a drama *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů* (2004).

ZDENĚK VOLF (* 1957)

Vystudoval střední zemědělskou technickou školu v Kroměříži (obor veterinární). Krátce pracoval na kroměřížských jatkách a poté jako inseminační technik – nejdříve na Bruntálsku, poté na Brněnsku. Vydal sbírky básní *Řetězy a ptáci* (1999), *K svému* (1999), *Stahy* (2003), *A mrvě prsteny* (2007), *Až na poslední pohled* (2013) a také soubor krátkých próz *Srdcář* (2008). Uveřejňuje rovněž recenze v literárních časopisech.

IVAN WERNISCH (* 1942)

Absolvoval Vyšší průmyslovou školu keramickou v Karlových Varech (1959) a poté vystřídal řadu zaměstnání (keramický výtvarník, betonář, jevištní technik, uklízeč, kopáč, štukatér, strážný a noční hlídač aj.). V šedesátých letech vydal několik sbírek básní (např. *Zimohrádek*, 1965; *Dutý břeh*, 1967; *Loutky*, 1970), v následném období normalizace publikoval už pouze v zahraničí nebo samizdatově. V Čechách vycházely jen jeho překlady (Hans Sachs, Paul Klee, Hans Arp, Kurt Schwitters, Jean Cocteau, A. P. Čechov aj.). Teprve po roce 1989 se počaly objevovat jeho starší i nové texty, vydal řadu sbírek básní i krátkých prozaických textů, například *Frc. Překlady a překrady* (1991, Cena Jaroslava Seiferta, 1992), *Doupě latinářů* (1992), *Zlatomodrý konec staříčkého léta* (1994), *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové* (1997, přeprac. 2000), *Z letošního konce světa* (samizdat 1982, 2000, pod pseudonymem Václav Rozehnal), *Bez kufru se tak pěkně skáče po stromech neboli Nůn* (2001), *Hlava na stole* (2005, rozšíř. 2007), *Kominické lodě* (2009), *Nikam* (2010). V roce 2002 vyšlo souborné vydání jeho poezie z let 1970–1989 pod názvem *Blbecká poezie*. V letech 1990–1991 byl předsedou rady Obce spisovatelů, po celá devadesátá léta redaktorem *Literárních novin*. V roce 1994 pobýval na literárním stipendiu v Berlíně, od roku 1998 spolurediguje Edici současné české poezie, vydává Knihovna Jana Drdy v Příbrami,

na některých svazcích se podílelo nakladatelství Klokočí a nakladatelství Petrov, od svazku 38 vydává edici nakladatelství Pavel Mervart. Autor rozsáhlých antologií z tvorby zapomenutých a neznámých českých autorů devatenáctého a dvacátého století, též editor (uspořádal mj. deníky Ivana Diviše *Teorie spolehlivosti*, 1994). Spolupracoval s nakladatelstvím Petrov (do roku 2005) a s pražským antikvariátem Ztichlá klika. Za celoživotní dílo obdržel v roce 2012 Státní cenu za literaturu.

PAVEL ZAJÍČEK (* 1951)

Po maturitě na průmyslové škole v Praze studoval na Fakultě stavební Českého vysokého učení technického, v roce 1972 však studia přerušil. Prošel řadou dělnických profesí (kulisák, stavební dělník, dřevorubec). V roce 1973 vytvořil s Milanem Hlavsou experimentální hudební skupinu DG 307, která do roku 1979 vystupovala na řadě nepovolených koncertů a pro niž Zajíček psal texty a s Hlavsou i hudbu. V roce 1976 byl s dalšími členy podzemního společenství kolem skupiny The Plastic People of the Universe zatčen a ve vykonstruovaném procesu odsouzen za údajně výtržnictví na jeden rok. Roku 1980 emigroval a žil ve Švédsku a posléze v USA (New York). V exilu se věnoval převážně výtvarné práci. V letech 1990–1995 bydlel střídavě v New Yorku a v Praze, od roku 1995 žije v Praze. V roce 1992 byla skupina DG 307 obnovena a v různých personálních obsazeních hraje pod Zajíčkovým vedením nadále. Před rokem 1989 byl bez možnosti oficiálně publikovat, po změně poměrů vydal *DG 307. Texty z let 1973–1980* (1990) a následně také soubory básnických i prozaických textů *Kniha měst* (1993), *Čas je výkřik uprostřed noci* (1999), *Zvuky sirén a zvonů (Nénie)* (2001), *Zápisky z podzemí (1973–1980)* (2002, obsahuje texty samizdatových publikací *Mařenická kniha /Mařenickéj stařec/*, *Dopisy /Lepení okamžiků/*, *Vyslov sám sebe i svůj svět*, *Listy k čemukoliv*, *Úlomky skal*, *Šedej sen, Roztrhanej film*), *Jakoby... Svět v zrnku písku...* (2003), *Cesta vlakem z P. do B.*, *Pollockovy fleky*, *Odposlouchaná slova* (2007), *Roztrhanej film* (2008), *Kniha psaná chaosem* (2009), *Pohádka se špatným koncem* (2010), *Všechno je úplně jinak* (2010), *Kniha moří* (2011), *Chvění* (2012).

PETR ZELENKA (* 1967)

Vystudoval scenáristiku a dramaturgii na FAMU (1991), poté nastoupil jako dramaturg do Filmového studia Barrandov (1990–1991) a psal televizní hry (např. *Svědčyně*, 1991). Jako režisér debutoval hranou dokumentární mystifikací o punkové kapele (*Visací zámek 1982–2007*, 1993). Mystifikační charakter měly také jeho celovečerní filmy o skupině Mňága a Žďorp (*Mňága – Happy End*, 1996) a pozdější *Rok ďábla* (2002), v němž hráli písničkáři Jarek Nohavica, Karel Plíhal a skupina Čechomor. Největší divácký úspěch mu přinesl snímek *Knoflíkáři* (1997), scénář k filmu Davida Ondříčka *Samotáři* (spoluautorka Olga Dabrowská, 2000) a *Karamazovi* (2008). Napsal dramata *Příběhy obyčejného šílenství* (prem. 2001, Cena Alfréda Radoka v kategorii Hra roku, zfilmováno 2005), *Teremin* (2006, prem. 2005), *Odjezdy vlaků* (podle

M. Frayna, zahr. prem. 2004, česká 2008), *Očištění* (zahr. prem. 2007, česká 2010, Cena Alfréda Radoka v kategorii Česká hra), *Ohrožené druhy* (prem. 2011), *Dabing Street* (prem. 2012).

TOMÁŠ ZMEŠKAL (* 1966)

Vystudoval v Londýně anglický jazyk a literaturu na univerzitě King's College London, pracoval jako středoškolský učitel a odborný asistent na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, dále jako lektor, překladatel, tlumočnick a středoškolský pedagog. Od roku 2012 vede kursy tvůrčího psaní. Debutoval románem *Milostný dopis klínovým písmem* (2008, Cena Josefa Škvoreckého, 2009), vydal prózu *Životopis černobílého jehněte* (2009) a drama *Obecní museum* (2011).

JAROSLAV ŽILA (* 1961)

Vyrůstal v Beskydech. Po maturitě na ostravském Matičním gymnáziu vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci, obor speciální pedagogika. Působil jako vychovatel, později učitel na zvláštní škole v Ostravě – Mariánských Horách. Publikovat začal až po listopadovém převratu, v polovině devadesátých let. Je autorem dosud čtyř básnických sbírek: *Drápy kamenů* (1994), *Nejstarší žena vsi* (2000), *Tereza a jiné texty* (2003), *V hrudi pták* (2010). Básněmi se podílel na obrazové publikaci *Ostrava, obležené město* (s fotografem Viktorem Kolářem, 1995). Jeho texty a básně zhudebňuje ostravská artrocková skupina Kazachstán.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Základní texty příspěvků byly sjednoceny podle Pravidel českého pravopisu z roku 1993 s Dodatkem. Citované texty jsou převzaty v původní podobě z uvedených zdrojů, opraveny jsou jen evidentní gramatické a jiné chyby.

Rejstřík odkazuje na osobní vlastní jména, jež jsou zmíněna v úvodních studiích, textech interpretací a citovaných ukázkách z textů. Jména z literárních, dramatických nebo výtvarných děl zaznamenává pouze tehdy, jde-li o skutečné historické postavy. Bibliografické appendixy rejstříkovány nejsou a zachycují ohlasy do roku 2013.

SEZNAM PORTRÉTŮ

(v závorce uvádíme autora či zdroj daného snímku)

Radmila Adamová	(agentura Dilia)
Michal Ajvaz	(Petr Kotyk)
Antonín Bajaja	(Petr Kotyk)
Jan Balabán	(Petr Kotyk)
Luboš Balák	(Petr Kotyk)
Miroslav Bambušek	(Petr Kotyk)
Vladimír Binar	(Petr Kotyk)
Tereza Boučková	(Petr Kotyk)
Pavel Brycz	(Petr Kotyk)
Radka Denemarková	(Petr Kotyk)
Milan Děžinský	(Petr Kotyk)
David Drábek	(Klicperovo divadlo)
Edgar Dutka	(Petr Kotyk)
Stanislav Dvorský	(Petr Kotyk)
Jiří Dynka	(Petr Kotyk)
Vratislav Effenberger	(osobní archiv)
Robert Fajkus	(Petr Kotyk)
Ota Filip	(Petr Kotyk)
Viola Fischerová	(Petr Kotyk)
Miroslav Fišmeister	(Eduard Stuchlík)
Martin Františák	(Divadlo Petra Bezruče – Petr Hrubeš)
Radek Fridrich	(Petr Kotyk)
Magdalena Frydrych Gregorová	(Petr Kotyk)
Jiří Gold	(Petr Kotyk)
Arnošt Goldflam	(Petr Kotyk)
Bohumila Grögerová	(Petr Kotyk)
Jonáš Hájek	(Petr Kotyk)
Jiří Hájíček	(Petr Kotyk)
Emil Hakl	(Petr Kotyk)
Petr Halmay	(Petr Kotyk)
Václav Havel	(Petr Kotyk)
Daniela Hodrová	(Petr Kotyk)
Petr Hruška	(Petr Kotyk)
Petra Hůlová	(Petr Kotyk)
Ivan Martin Jirous	(Petr Kotyk)
Pavel Juráček	(Oldřich Škácha)

Petr Kabeš	(Petr Kotyk)
Lubor Kasal	(Petr Kotyk)
Iva Klestilová (Volánková)	(Národní divadlo – Jaroslav Šimandl)
Petr Kolečko	(agentura Aura-Pont)
Pavel Kolmačka	(Petr Kotyk)
Milan Kozelka	(Petr Kotyk)
Petr Král	(Petr Kotyk)
Vít Kremlička	(Petr Kotyk)
Lenka Lagronová	(Petr Kotyk)
Květa Legátová	(Petr Kotyk)
René Levínský	(Petr Kotyk)
Radek Malý	(Petr Kotyk)
Lubomír Martínek	(Petr Kotyk)
Ivan Matoušek	(Petr Kotyk)
Věra Nosková	(Petr Kotyk)
Jan Novák	(Petr Kotyk)
Milan Ohnisko	(Petr Kotyk)
Patrik Ouředník	(Petr Kotyk)
Iva Peřinová	(Josef Ptáček)
Pavel Petr	(Petr Kotyk)
Tomáš Přidal	(osobní archiv)
Kateřina Rudčenková	(Petr Kotyk)
Jaroslav Rudiš	(Petr Kotyk)
Václav Ryčl	(osobní archiv)
Martin Ryšavý	(Petr Kotyk)
Jakub Řehák	(Petr Kotyk)
Vít Slíva	(Petr Kotyk)
Ladislav Smoljak	(Petr Kotyk)
Petra Soukupová	(Petr Kotyk)
Božena Správcová	(Petr Kotyk)
Karel Steigerwald	(Petr Kotyk)
Zdeněk Svěrák	(Petr Kotyk)
Tomáš Svoboda	(Petr Kotyk)
Karel Šiktanc	(Petr Kotyk)
Pavel Šrut	(Petr Kotyk)
Marie Šťastná	(Petr Kotyk)
Jan Štolba	(Petr Kotyk)

SEZNAM PORTRÉTŮ

Miloslav Topinka	(Petr Kotyk)
Jáchym Topol	(Petr Kotyk)
Kateřina Tučková	(Petr Kotyk)
Jaromír Typlt	(Petr Kotyk)
Milan Uhde	(Petr Kotyk)
Miloř Urban	(Petr Kotyk)
Michal Viewegh	(Petr Kotyk)
Zdeněk Volf	(Michal Šanda)
Ivan Wernisch	(Petr Kotyk)
Pavel Zajíček	(Petr Kotyk)
Petr Zelenka	(osobní archiv)
Tomáš Zmeřkal	(Petr Kotyk)
Jaroslav Žila	(Martin Popelář)

SUMMARY

COORDINATES OF MULTIPLICITY INTERPRETATIONS OF CZECH LITERATURE OF THE FIRST DECADE OF THE 21ST CENTURY

The project *Coordinates of multiplicity: Interpretations of Czech literature of the first decade of the 21st Century* is subsequent to the publication *Coordinates of liberation: Interpretations of Czech literature of the nineties of the 20th century* (Prague, Academia 2008). While the first volume surveyed post-revolutionary period, this publication describes the emerging literature of the first decade of the new millennium. The editors used the same concept and structure as in the first volume: the opening essay is concerned with literary life; it is followed by interpretations of individual works classified traditionally by literary genre. Each section is opened with an essay mapping the situation of poetry, prose and drama. Each entry consists of two parts. The first one is an interpretation of the literary work itself taking into account the context of Czech or world literature as well as other authors' works. The second part gives information concerning the publication of the texts, their dramatization or other forms of adaptation, awards, critiques or reviews and provides extracts from the interpreted works as well as selected reviews or essays.

Each interpretation of the given work follows the same formal structure, but at the same time involves a specific viewpoint of each interpreter; specific characteristics are brought up, possible interdisciplinary overlaps and numerous ways of understanding of the texts are offered. Selected texts cover a whole range of literary production: those that provoked polemics and are mainly the result of demands of society; those that have been disregarded by most; books appreciated by experts rather than the public and texts for a larger audience. At the end of the book there are brief profiles of all the authors.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Adámek, Jiří 737
Adamová, Radmila 610, 623, 633, 634, 662,
701, 703, 704
Adorno, Theodor 46, 563
Afrim, Radu 650
Achmatovová, Anna 295
Ajar, Ěmile 635
Ajvaz, Michal 16, 17, 20, 274, 282, 342, 345,
383, 406, 481, 525, 543, 544, 545, 546, 547,
548, 549, 600
Albieri, Pavel 203, 204
Allen, Woody 645
Allendes-Říhová, Hana 416
Ambrož, Pavel 71
Amsler, Marián 633, 657
Andersen, Benny 106
Andersen, Hans Christian 691
Andjelkovský, Tašo 56
Androniková, Hana 37, 348, 353, 362, 415,
464, 627
Andreas, Petr 223, 331, 586
Angeloniová, Laura 408, 593
Angelopoulos, Manólis 392
Antošová, Svatava 23, 63, 242, 347
Apollinaire, Guillaume 179, 298, 316
Aragon, Louis 179
Aristofanes 66, 740
Armand, Louis 36, 37
Artmann, Hans Carl 291
Aškenazy, Ludvík 611
Atwoodová, Margaret 36
Austenová, Jane 632, 659

Baader, Andreas 559
Baar, Jindřich Šimon 495, 532
Baarová, Lída 671, 673, 674, 677
Babinský, Václav 751
Baďura, Pavel 624

Bajaja, Antonín 354, 360, 580, 581, 582, 583,
584, 585, 586, 761
Bajer, Lukáš 424
Balabán, Jan 17, 257, 336, 342, 349, 351, 355,
407, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463,
464, 465, 466, 611, 617, 627, 761, 771
Balák, Luboš 610, 624, 625, 629, 671, 673,
674, 676, 730, 762
Balaščík, Miroslav 17, 20, 22, 37, 38, 41, 42,
43, 129, 136, 142, 433
Balbín, Bohuslav 288
Balíčková, Anna 658
Balthus 314
Balzerová, Adéla 625
Bambušek, Miroslav 343, 617, 621, 622, 631,
674, 678, 680, 681, 683, 685, 686, 762
Bambušek, Tomáš 631, 762
Baňková, Markéta 31
Banville, John 36
Barberyová, Muriel 602
Barnes, Julian 399
Barrett Browningová, Elizabeth 295
Bartoš, Zdeněk 625
Básník Ticho 64, 70
Bátora, David 79
Bátora, Milan 79
Baudelaire, Charles 484, 667
Bauer, Michal 18, 31
Bauman, Václav 438
Beckett, Samuel 82, 106, 283, 387, 611, 703
Becková, Věra 26
Bečka, Marek 569
Beke, Márton 400, 480
Belbel, Sergi 625
Bělohradský, Václav 27, 394
Bělunková, Libuše 26, 37
Beneš, Edvard 343, 588, 591, 593
Beneš, Jan (*viz též* Hakl, Emil) 404, 769

- Benešová, Hana 581
 Benjamin, Walter 405
 Benn, Gottfried 148, 150
 Beňová, Jana 649
 Beňová, Juliana 625
 Benýšek, Zbyněk 71, 72
 Bergmann, Ingmar 737
 Berka, Jiří 362
 Bernanos, Georges 634
 Bernhard, Thomas 610, 663, 726, 733
 Biebl, Konstantin 26
 Bílek, Petr A. 17, 32, 34, 40, 369, 378
 Binar, Ivan 17, 38
 Binar, Vladimír 17, 51, 349, 354, 365, 367, 368, 369, 406, 525, 762
 Birkan, Ismet 392
 Bláhová (Bidlasová) Markéta 610, 612, 621, 661
 Bláhovec, Bohdan 77
 Blahynka, Milan 27, 39
 Blake, William 113
 Blanda, Robert 622
 Blanchot, Maurice 566
 Blatný, Ivan 85, 207, 228, 295, 350
 Blažiček, Přemysl 17
 Bogajewska, Małgorzata 649
 Boháč, Petr 23, 177, 193, 283
 Bohr, Niels 82
 Bohuslavová, Lenka (*viz též* Správcová, Božena) 781
 Bojar, Pavel 532
 Bolechová, Kateřina 59
 Böll, Heinrich 46
 Bondy, Egon 18, 31, 89, 93, 95, 100, 207, 282, 558, 561, 562, 563, 611
 Bondyová, Ruth 393
 Borges, Jorge Louis 547
 Borkovec, Petr 19, 52, 53, 57, 98, 121, 148, 199, 329, 506
 Borna, Jan 616, 731
 Borůvková, Vendula 707, 767
 Borzič, Adam 45, 61, 62, 316
 Boučková, Tereza 348, 550, 551, 552, 553, 554, 763
 Bouška, Kamil 61, 62, 316
 Bowie, David 420
 Boyle, Danny 624, 630
 Brabcová, Zuzana 525
 Brabec, Jan 55
 Brabec, Jiří 18, 20, 21, 176, 783
 Brabenec, Vratislav 71, 114
 Brandejská, Zdena 657
 Bratršovská, Zdena 611
 Braunová, Eva 728
 Brdečková, Tereza 18, 297, 356, 554
 Brecht, Bertolt 715, 716, 726
 Breton, André 179, 212, 600
 Brikcius, Eugen 65, 66
 Broch, Hermann 295
 Brousek, Antonín 103, 106, 202, 207
 Brožek, Lubomír 38, 54, 66
 Brycz, Pavel 19, 361, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 576, 614, 627, 763
 Brzáková, Pavlína 565
 Březina, Aleš 716
 Březina, Otokar 236
 Buber, Martin 301
 Buddeus, Ondřej 24, 45, 72
 Buhe, Walter 126
 Buhl, Hermann 138
 Buhss, Werner 649
 Bukowski, Charles 71, 644, 645
 Buksa, Pavel 117, 119, 766
 Burda, Alois (*viz též* Janoušek, Pavel) 33, 511
 Burda, Vladimír 17
 Bureš, Michal 423
 Burešová, Hana 641, 737
 Burian, Emil František 635, 713, 714, 715, 716, 718, 719
 Burian, Jan 744
 Burian, Václav 55, 56

- Burian, Vlasta 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677
 Burianová, Nina 672, 674, 675
 Burová, Ani 496
 Byattová, Antonia Susan 399
 Bykov, Aleksandr 649
 Bzenecký, Otík (*viz též* Dynka, Jiří) 218
- Canavaggiová, Marianne 496
 Caňko, Miloslav 185
 Carová, Anna 431
 Carringtonová, Leonora 453
 Carrová, Marina 629
 Cekota, Petr 32
 Céline, Louis-Ferdinand 26, 504
 Cempírek, Jan 20, 354
 Cermanová, Anna 579
 Cieslar, Jiří 26, 448
 Cieslar, Milan 343
 Cikrt, Tomáš 300
 Cílek, Václav 20
 Cimpl Simeonovičová, Aleksandra 471
 Cincibuch, Petr 31, 78
 Cinger, František 394
 Císař, Jan 642, 712
 Císař, Jaroslav 13
 Cixousová, Hélène 667
 Cocteau, Jean 426, 787
 Compagnon, Antoine 17
 Conrad, Joseph 114
 Cozub, Alexandru 650
 Crimp, Martin 622, 625, 629
 Csoma, Bori 649
 Ctibor, Pavel 64, 316
 Cubitt, Sean 652
 Czernecki, Józef 744
 Czernikowová, Olga 503
 Czesany, David 621, 622, 678, 685, 686
- Čačkovičová, Branka 393, 471
 Čan 17
- Čapek, Josef 18
 Čapek, Karel 15, 21, 178, 363, 376, 577, 611,
 707, 767, 784
 Čaplyginová, Dagmar 66
 Čech, Svatopluk 302
 Čechlovská, Magdaléna 663
 Čechov, Anton Pavlovič 611, 616, 623, 635,
 641, 661, 662, 665, 690, 721, 730, 739, 740,
 741, 742, 745, 755, 756, 759, 787
 Čep, Jan 479, 509
 Čepek, Vladimír 622
 Čepelka, Miloň 66
 Čerepanov, Alexej 755, 756, 759
 Čerepková, Vladimíra 51, 63
 Čermáček, Petr 53
 Čermák, Jakub 62, 77
 Čermáková, Viktorie 617, 626, 633, 717, 771
 Černá, Kamila 615
 Černík, Michal 27, 39, 78
 Černohlávek, Jiří 155
 Černý, Miroslav 55
 Černý, Ondřej 607
 Černý, Václav 18
 Červenka, Miroslav 17, 142
 Červenková, Jana 18
 Česálková, Lucie 602
 Čičvák, Martin 629
 Číhalová, Alice 263
 Čichoň, Petr 52, 58, 77
 Činátlová, Blanka 603
 Čtvrtníček, Petr 630
 Čuang 82
- Dabrowská, Olga 644, 788
 Dalí, Salvador 282, 431, 774
 Daněk, Oldřich 674
 Daňhelová, Lenka 59
 d'Annunzio, Gabriele 203
 Dante Alighieri 574, 575, 579
 Daumal, René 142

- Davídek, Felix 286
 Davidková, Gabriela 286
 Davidová, Gabriela 649
 de Bruin, Edgar 377, 496, 743
 de Vuystová, Hildegard 649, 650
 Deáková, Natálie 622
 Debeljak, Aleš 106
 Dědeček, Jiří 37, 71, 72, 361
 Dejkova, Christina 423
 Deleuze, Giles 521
 Delvaux, Paul 314
 Deml, Jakub 266, 365, 368, 763
 Denemarková, Radka 17, 46, 363, 364, 499,
 501, 502, 504, 576, 592, 612, 617, 627, 763
 Denk, Stanislav 55
 Dennett, Daniel Clement 55
 Derdowska, Joanna 423, 504
 Detreová, Zsuzsa V. 471
 Deverová, Lenka 607
 Děžinský, Milan 40, 57, 59, 144, 146, 148,
 149, 329, 763
 Dianiška, Tomáš 626, 773
 Dicker Brandeisová, Friedel 362
 Dickinsonová, Emily 150, 764
 Dienstbier, Jiří 611, 770
 Dietl, Jaroslav 639
 Dimitrova, Gergana 650
 Diviš, Čeněk 695
 Diviš, Ivan 52, 71, 140, 184, 236, 302, 448,
 788
 Dobrewová, Dorota 122, 377, 416, 576
 Dočekal, Daniel 15
 Dočekal, Michal 619, 625, 633, 711
 Doležal, Miloš 18, 26, 52, 53, 58, 127, 506, 509
 Dömeová, Andrea 614
 Dominik, Šimon 717, 718, 731
 Donn, John 60
 Dostálová, Anna 440
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 399, 465,
 597, 756, 757
 Doubrava, Jakub 480
 Dousková, Irena 17, 357, 438, 487, 532, 561,
 616, 627
 Drábek, David 610, 611, 612, 614, 615, 617,
 619, 620, 623, 624, 626, 627, 628, 645, 652,
 653, 654, 655, 657, 658, 662, 757, 764
 Drápal, Vladimír 685, 686
 Drašnar, Jiří 430, 576
 Drda, Adam 570
 Drozd, David 624, 669
 Dryje, František 37, 61, 179
 Dubnička, Vilém 657
 Dückersová, Tanja 46
 Dudík, Dmitrij 692, 693, 698
 Dürrenmatt, Friedrich 610, 740
 Durych, Jaroslav 127, 592
 Dušková, Kateřina 662, 737
 Dutka, Edgar 17, 354, 360, 434, 435, 438, 440,
 441, 764
 Dvorský, Stanislav 61, 179, 199, 211, 212, 213,
 214, 215, 216, 217, 764
 Dvořák, Antonín 252
 Dvořák, Joachim 28, 419
 Dvořák, Josef 608
 Dvořák, Tomáš 698, 699
 Dynka, Jiří 19, 69, 217, 218, 219, 220, 221, 222,
 223, 309, 765
 Eagleton, Terry 18
 Ěbert-Zeminová, Catherine 19
 Eco, Umberto 600
 Effenberger, Jakub 61
 Effenberger, Vratislav 17, 51, 61, 179, 180, 181,
 182, 183, 184, 185, 198, 765
 Egerstein, Leo (*viz též* Levínský, René) 625,
 637, 776
 Egréssy, Zoltán 623
 Einstein, Albert 714, 718
 Ekelöf, Gunnar 113
 Elbel, Ondřej 616

- Eliášková, Věra 612
 Eliášová, Helena 613, 623, 636
 Eliášová, Irena 354
 Eliot, Thomas Stearns 106, 113
 Éluard, Paul 179
 Engelking, Leszek 496
 English, James 19
 Enslarová, Eve 633
 Ensslinová, Gudrun 559
 Epstein, Marek 627
 Erben, Roman 61, 211
 Erbová, Karla 55
 Erhart, Gustav 54, 56
 Erml, Richard 615
 Eugenides, Jeffrey 36
 Euripides 636, 773
 Exner, Milan 31, 54, 135, 193, 200, 351
- Fabian, Petr 56
 Fahrner, Martin 356
 Fajkus, Robert 53, 130, 134, 319, 320, 321, 322, 323, 765
 Faltýnek, Vilém 93, 686
 Färber, Vratislav 151
 Faulkner, Willam 368, 417
 Fekete, Vladislava 610, 625
 Fellini, Federico 552, 582, 585, 600
 Fendrych, Martin 18
 Ferková, Ilona 354
 Fialová, Alena (*viz též Šporková, Alena*) 33, 504, 533
 Fialová, Zuzana 385
 Fibiger, Martin 25, 364
 Fic, Igor 268, 401
 Fidelius, Petr 17
 Fielding, Henry 399
 Filip, Ota 342, 359, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 584, 766
 Filip, Pavel 514, 517
 Filipová, Hana 516, 517
- Filipová, Marie 516
 Fischerová, Daniela 610, 614, 620
 Fischerová, Sylva 55, 242, 348
 Fischerová, Viola 52, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 766
 Fischl, Viktor 342
 Fišmeister, Miroslav 55, 63, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 766
 Flaška z Pardubic, Smil 748
 Flaubert, Gustave 391, 399, 432
 Foldyna, Lukáš 423
 Forman, Miloš 640, 777
 Formánek, Jaroslav 44, 542
 Formánek, Josef 353, 577
 Fosse, Jon 629
 Fousková, Hana 54, 71, 785
 Fowles, John 399
 Frank, Jan 620
 Františák, Martin 613, 617, 624, 625, 634, 635, 663, 691, 707, 709, 710, 711, 767
 František Ferdinand d'Este 388
 Franz, Vladimír 678
 Frazer, James Georg 397
 Freud, Sigmund 180, 493, 680
 Frič, Jan 754
 Frič, Jaroslav Erik 25, 44, 45, 53, 75, 77, 116
 Frič, Martin 671
 Fridrich, Radek 25, 58, 65, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 163, 311, 761
 Fromm, Erich 561, 562, 563
 Frydrych Gregorová, Magdalena 610, 612, 623, 626, 633, 662, 688, 690, 691, 692, 693, 769
 Fucimanová, Milena 289, 297
 Fučík, Bedřich 18
 Fuks, Ladislav 39, 383, 431
 Funda, Dalibor 364
- Gabriel, Jan 25, 61, 179, 184, 216
 Gál, Róbert 54

- Galmiche, Xavier 497
 Gebauer, Jan 445
 Gebert, Adam 571
 Geisler, Robert 622
 Gellner, František 30, 102, 105, 309, 310
 Gemrothová, Adéla 577
 Gerová, Irena 291, 263
 Gersch, Tilman 657
 Gibson, Harry 624
 Gilk, Erik 31, 33, 593
 Giňa, Andrej 354
 Ginsberg, Allen 713
 Glaser, Martin 624, 744
 Gloverová, Sue 611
 Göbl, Pavel 578, 641
 Goebbels, Joseph 674, 729, 730
 Goebbelsová, Magda 728, 729, 730
 Goetz, Rainald 683, 762
 Gold, Jiří 54, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 768
 Goldflam, Arnošt 18, 610, 611, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 628, 665, 723, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 751, 768
 Gombrowicz, Witold 26
 Gorbaněvská, Natalia 36
 Gordimerová, Nadine 36
 Göring, Hermann 729
 Gottwald, Klement 618, 628, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 782
 Grass, Günter 417, 494
 Graves, Robert 103, 784
 Gregorini, Jindřich 607
 Gregorová, Bára 122, 353, 569
 Grögerová, Bohumila 17, 66, 294, 295, 296, 297, 599, 600, 602, 768
 Gross, Stanislav 629
 Grossman, Jan 611
 Gruša, Jiří 16, 18, 37, 51, 85, 106, 202, 207
 Gruzdovs, Michael 650
 Grybauskas, Almis 392
 Grygar, Mojmír 17
 Guattari, Felix 521
 Günther, Johann Christian 291
 Gutierrez, Ivan 656
 Gwoźdź-Szewczenková, Ilona 259
 Habaj, Michal 209
 Hackenschmied, Alexandr 271
 Hájek, Jonáš 19, 29, 57, 59, 69, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 259, 769
 Hájíček, Jiří 17, 342, 351, 360, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 502, 570, 576, 769
 Hakl, Emil 18, 343, 349, 351, 393, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 422, 465, 525, 769
 Hala, Katia 649, 650
 Halada, Andrej 472
 Halas, František 121, 150, 176, 288, 290, 293, 295, 302
 Halmay, Petr 57, 59, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 258, 274, 329, 769
 Haloun, Karel 612, 777
 Haman, Aleš 17, 32, 431, 497, 504, 548
 Hamsun, Knut 286
 Hamvai, Kornel 649
 Hanč, Jan 57, 446
 Hančil, Jan 612
 Handke, Peter 433
 Hanka, Václav 749
 Hansen-Löveová, Julia 439
 Hanus, Ondřej 66
 Harák, Ivo 33, 34, 128, 228, 296, 310, 323
 Harrower, David 622, 624, 629
 Hašek, Jaroslav 391, 407, 640
 Hatala, Marián 163
 Hauková, Jiřina 57
 Hauser, Kašpar 618
 Hauser, Michael 46
 Havel, Václav 121, 446, 447, 558, 561, 562, 610, 611, 615, 618, 628, 635, 676, 739, 740, 741, 742, 744, 745, 746, 770

- Havelka, Jiří 617, 683
 Havlíček Borovský, Karel 748, 751
 Havlíček, Jan 317
 Havlíček, Jaroslav 494
 Havlíček, Zbyněk 17, 183, 215, 765
 Havlíková (Koliňová) Lenka 621, 625, 662, 691
 Heaney, Seamus 281, 289
 Hečková, Michaela 541, 594
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 486, 756
 Heidegger, Martin 65, 139, 153, 683, 762
 Heinrichová, Wanda 217
 Heisler, Jindřich 215
 Hejátko, Pavel Josefovič 27
 Hejda, Zbyněk 23, 62, 102, 150, 766
 Hejdová, Irena 416
 Hejk, Jan 251
 Hejnic, Otto 283
 Herman, Josef 607, 615, 658, 753
 Herz, Juraj 343
 Hess, Ludvík 31
 Hieng Samoborová, Barbara 649, 650, 657
 Hillesum, Etty 622, 632, 659, 662, 775
 Hilský, Martin 20
 Himmler, Heinrich 729
 Hiršal, Josef 16, 17, 263, 291, 293, 294, 296, 599, 768
 Hitler, Adolf 363, 499, 502, 503, 504, 513, 573, 575, 576, 592, 593, 594, 617, 619, 628, 682, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 751, 763, 768
 Hlavsa, Milan (Mejla) 111, 112, 113, 115, 558, 561, 788
 Hlinka, Ivan 755, 758, 759
 Hodinová-Spurná, Anežka 713, 718
 Hodr, Zdeněk 599
 Hodrová, Daniela 16, 28, 342, 345, 547, 596, 599, 600, 601, 602, 603, 770
 Hofmanová, Věra (viz též Legátová, Květa) 371
 Holan, Vladimír 18, 55, 56, 130, 144, 145, 146, 148, 154, 236, 243, 302, 320, 322, 387, 558, 766
 Holcman, Josef 584
 Holeček, Lukáš 563
 Holiček, Branislav 617
 Holman, Miroslav 54
 Holman, Petr 31
 Holoubek, Jaroslav 31, 78
 Holub, Miroslav 387
 Holub, Norbert 71, 93, 106, 130, 222, 320
 Holý, Jiří 311
 Honzírek, Jiří 633, 683
 Hoop, Augustin von 672
 Horáček, Ladislav 752
 Horáčková, Alice 108, 268
 Hora-Hořejš, Petr 695, 699
 Horák, Bohuslav 713
 Horák, Jiří 611
 Horák, Ondřej 21, 150, 210, 223, 310, 465, 504, 527, 555
 Horáková, Milada 83, 86, 618, 628, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 782
 Horoščák, Marek 610, 612, 622, 630, 683
 Horváth, Juraj 420
 Hrabal, Bohumil 274, 365, 368, 391, 407, 422, 424, 431, 463, 525, 558, 561, 640, 641, 642
 Hrabal, Jiří 31
 Hrabal, Milan 59
 Hrabě, Václav 298
 Hradecký, Daniel 55, 56
 Hrbáč, Petr 63, 130, 320, 322
 Hrbková, Markéta 41
 Hrdinová, Radmila 650, 711, 737
 Hrdlička, František 611
 Hrdlička, Josef 56
 Hrozný, Bedřich 573
 Hrtánek, Petr 33, 116, 440
 Hrubín, František 532, 634, 680

- Hrubý, Josef 62
 Hruška, Pavel 193
 Hruška, Petr 17, 30, 57, 59, 98, 148, 177, 178,
 192, 194, 223, 230, 254, 256, 257, 258, 259,
 260, 274, 329, 332, 336, 465, 771
 Hrzánová, Barbora 616
 Hřebejk, Jan 343, 773
 Hubač, Jiří 470
 Huber, Stefan 650
 Hughes, Ted 106
 Hugo, Viktor 465
 Hulec, Vladimír 615, 641, 642
 Hůlová, Petra 17, 20, 21, 342, 348, 352, 356,
 410, 414, 415, 417, 418, 422, 569, 616, 771
 Huptych, Miroslav 22, 63, 450
 Hus, Jan 620, 678, 748, 749, 751, 752, 753, 762,
 781
 Husák, Gustáv 92, 103, 110, 581
 Husák, Milivoj 285
 Hutka, Jaroslav 71, 72
 Hviždala, Karel 26
 Hynek, Karel 183, 765
- Chadima, Mikoláš 202
 Chalupecký, Jindřich 137, 257, 258
 Charms, Daniil 730
 Chase, Věra 60
 Che Guevara 656
 Chlebnikov, Velemir 139
 Chobot, Jaroslav 102
 Chochola, Václav 271, 274, 357
 Chochoolatý, Miroslav 24, 135, 149, 200, 268,
 310, 323, 330, 337
 Christov, Petr 705
 Chrobák, Jakub 33, 57, 59, 135, 178, 196, 199,
 209, 252, 259, 304, 311, 511, 585
 Chrz, Ivan 439
 Chrzanovský, Petr (*viz též* Král, Petr) 774
 Chuchma, Josef 33, 424, 440, 441, 465, 540,
 718
- Churchill, Winston 714
 Churchillová, Caryl 633
- Ibsen, Henrik 610, 635, 659, 721, 723, 725, 726
 Iggy Pop 420
 Ingr, Blažej 61
 Ionesco, Eugène 742
 Istler, Josef 179
 Ivankovičová, Katica 480, 656
 Ivanov, Miroslav 699
 Iwashita, Daniela 578
- Jäckelová, Karin 733
 Jamek, Václav 20
 Jameson, Frederic 46
 Jamniková, Tatjana 431, 504
 Jan Pavel II. (*viz též* Wojtyła, Karol) 44
 Jana z Arku 632, 659
 Janáček, Leoš 319, 320, 617, 766
 Janáček, Pavel 17, 20, 32, 548
 Janda, Josef 61
 Janda, Luděk 22
 Jandl, Ernst 291, 634, 734
 Jandourek, Jan 399
 Janeček, Jaromír 649
 Jankovič, Milan 603
 Janota, Vít 18, 58, 69, 274, 309
 Janoušek, Pavel 21, 33, 38, 41, 42, 401, 563,
 577, 593, 603
 Jareš, Michal 33, 108, 142, 170, 171, 209, 260,
 296, 409, 448
 Jarchovský, Petr 343, 344, 371
 Jarkovský, Tomáš 636
 Jaromír 99 419, 622, 627, 779
 Jarry, Alfred 387
 Jařab, David 61, 626, 633, 634
 Jasný, Vojtěch 443
 Jaspers, Karl 215
 Jecelín, Zdeněk 610, 612, 619, 621, 625, 635
 Jedlička, Josef 391

- Jelínek, Antonín 38
 Jelínek, Ivan 154
 Jelineková, Elfriede 611, 622, 632, 633
 Jelínková, Milena 620, 674
 Jestřáb, Vojtěch 584
 Ježek, Jaroslav 271, 272
 Jirásek, Alois 307, 641, 709, 710, 711
 Jirků, Jan 625
 Jirous, Ivan Martin (Magor) 17, 20, 52, 69, 85, 89, 100, 101, 110, 114, 207, 257, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 355, 558, 561
 Jirous, Tobiáš 77
 Jiříčka, Lukáš 284, 759
 Josephová-Luňáková, Blanka 619
 Joyce, James 368, 383, 579
 Juliš, Emil 63, 65, 127, 129, 141, 155, 600
 Jung, Carl 600
 Jungmann, Milan 32, 432
 Jungmannová, Lenka 26, 417
 Jungová, Kateřina 622
 Juráček, Pavel 355, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 772
 Juříková, Eliška F. (viz též Janoušek, Pavel) 33, 498
 Just, Vladimír 18, 448, 488, 615, 673, 676, 685, 718, 745

 Kabeš, Petr 18, 54, 55, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 106, 141, 207, 446, 772
 Kadár, Ján 443
 Kafka, Franz 110, 152, 399, 495, 515, 600, 624, 713, 716, 730, 742, 767
 Kafka, Tomáš 64, 309, 627
 Kahuda, Václav 450, 465
 Kachyňa, Karel 616
 Kainar, Josef 611
 Kamborský, Jakub 693
 Kamborský, Petr 471
 Kaneová, Sarah 622, 623, 625, 629, 645, 670
 Kant, Immanuel 544, 547

 Kantůrková, Eva 17, 27, 38, 42, 43, 44, 350, 532
 Kao Sing-fien 36
 Kaprál, Zeno 54, 585
 Kaprálová, Dora 69, 102, 123, 228, 230, 237, 378, 776
 Karásek, Svatopluk 114
 Karfík, Vladimír 33
 Karlach, Radim 563
 Karlík, Vladimír 540
 Kasal, Lubor 21, 31, 38, 41, 63, 69, 77, 169, 222, 285, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 309, 311, 772, 782
 Katajev, Valentin 494, 496
 Katalpa, Jakuba 347, 592
 Kaurismäki, Aki 616
 Kayser, Wolfgang 497
 Keller, Jan 27
 Kerbr, Jan 615
 Kerouac, Jack 106, 275, 559
 Khek, Pavel 377
 Kiczko, Ladislav 630
 Kilstiová, Kristin 496
 Kinská, Martina 612, 663
 Kisil, Aleš 698
 Kjurkčevová, Margarita 548, 649, 724
 Klánský, Mojmír 532
 Klaus, Václav 42, 70, 300, 351, 624, 629, 787
 Klestilová, Iva (viz též Volánková, Iva) 610, 612, 614, 615, 622, 623, 624, 625, 629, 631, 632, 634, 661, 662, 665, 666, 667, 668, 704, 730, 736, 762, 773
 Klíma, Ivan 16, 46, 350, 359, 378, 584
 Klíma, Ladislav 234, 281
 Klíma, Miloslav 699, 700
 Klimáček, Viliam 610, 623, 625, 629
 Klos, Elmar 443
 Klusáková, Jana 22
 Knapp, Aleš 471
 Knopp, František 26

- Koblasa, Jan 173
 Kocábová, Natálie 342, 348
 Kočíčková, Kateřina 738
 Koenigsmark, Alex 359
 Kofroň, Petr 278, 280, 786
 Kohout, Jan 25, 61
 Kohout, Pavel 359, 378, 518, 550, 611, 615,
 618, 619, 628, 716, 770
 Kochová, Magdalena 259
 Koch, Milan 114
 Kojzar, Jaroslav 714, 718
 Kokoschka, Oskar 633, 733
 Kolář, Jan 615, 620
 Kolář, Jiří 20, 55, 57, 85, 128, 129, 156, 176,
 184, 266, 389, 391, 551, 553, 776, 785
 Kolář, Viktor 332, 789
 Kolářová, Kateřina 718, 726
 Kolečko, Petr 610, 611, 612, 615, 616, 623,
 624, 626, 629, 635, 645, 647, 655, 754, 755,
 756, 757, 759, 773, 783
 Kolmačka, Pavel 17, 53, 57, 69, 148, 192, 258,
 289, 324, 325, 328, 329, 330, 331, 355, 506,
 507, 508, 509, 510, 511, 512, 774
 Kolomijcevnová, Jelena 636
 Kolský, Tomáš 353
 Komárek, Karel 31
 Komárek, Stanislav 346
 Komenský, Jan Amos 265, 748, 749, 751, 752,
 753
 Komisaruková, Ewa 259
 Königgratz, Samuel (*viz též* Levinský, René)
 610, 629, 637, 642, 776
 Kopáč, Radim 30, 33, 37, 64, 94, 102, 108,
 115, 129, 156, 163, 185, 200, 217, 237, 244,
 245, 252, 275, 276, 409, 465, 480, 554, 738
 Kopasz, Viktor 282, 786
 Kopecký, Josef Jan 304
 Koppelman, Leonhard 423
 Kopřiva, Tomáš 307
 Korčák, Jakub 641
 Korda-Petrovičová, Aleksandra 423
 Körner, Vladimír 18, 127, 343, 592
 Körtvélyessyová, Klára 504
 Koryčan, Miroslav 63, 65
 Kořán, Jaroslav 528
 Kořená, Markéta 417, 418
 Kosatík, Pavel 359
 Kosek, Otakar 614, 663
 Kostečka, Jiří 21
 Kostřicová, Blanka 541
 Košínská, Eva 57
 Košnarová, Veronika 548, 549
 Koťátko, Petr 31
 Koten, Jiří 25, 223
 Kotrla, Pavel 75, 87, 432
 Kotýnek, Václav 672, 673
 Kovács, László Gábor 392
 Kováčová, Kateřina 59, 60
 Kovalčuk, Josef 612
 Kovanda, Jaroslav 24, 59, 85
 Kovárna, František 716
 Kovář, Václav 505
 Kovářík, David 587
 Kovařík, Mirek 101, 165, 298, 305
 Kozelka, Milan 17, 24, 69, 70, 73, 358, 556,
 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 774
 Krabice z Veitmile, Beneš 748
 Král, Jiří T. 32, 34
 Král, Karel 615, 651
 Král, Petr 19, 22, 34, 35, 41, 45, 61, 62, 69, 85,
 179, 185, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 211,
 215, 274, 275, 317, 323, 611, 765, 774
 Kramář, Karel 751
 Kramer, Alexandr 746
 Kratochvíl, Jan 611
 Kratochvíl, Jiří 17, 42, 342, 344, 351, 600, 611,
 618
 Kratochvíl, Petr 607
 Kratzer, Alexander 650
 Kraus, Jan 610

- Krauzeová, Krystyna 649, 656
 Krejčí, Hubert 620
 Kremlička, Vít 69, 73, 89, 90, 91, 92, 93, 94,
 95, 775
 Krchovský, J. H. 17, 19, 69, 70, 71, 77, 93, 99,
 100, 101, 102, 222, 250, 309, 310, 311
 Krob, Andrej 641, 744
 Krobot, Ivo 617
 Krobot, Miroslav 616, 623, 647
 Krofta, Josef 611
 Kroutvor, Josef 103
 Krumphanzl, Robert 17
 Krupa, Jan 624
 Krupa, Milan 64
 Krupica, Jan 599
 Křepelka, Karel 17, 320, 321
 Křesťan, Rudolf 639
 Křivánek, Vladimír 34, 38, 54, 285
 Křížan, Jan 408
 Kubák, Ivo Kristián 447
 Kuběna, Jiří 52, 53, 121
 Kubešová, Blanka 438
 Kubíček, Jan 72
 Kubíček, Tomáš 31, 455, 520
 Kubišta, Štěpán 607
 Kubrick, Stanley 658
 Kučera, Jaroslav 772
 Kučera, Vladimír 482
 Kučera, Vojtěch 24, 57, 65, 130, 134, 135, 319,
 320, 322
 Kudláček, Slavomír 54, 55
 Kudlová, Klára 512
 Kuhl, Helmut (*viz též* Levínský, René) 637, 776
 Kucharová, Renata 649
 Kukal, Petr 58, 472
 Kundera, Ludvík 18, 31, 61, 130, 371, 617, 716
 Kundera, Milan 18, 19, 378, 422, 443, 574
 Kunze, Reiner 259
 Kůs, Tomáš T. 18, 57, 58
 Kutner, Henry 203, 206
 Lada, Josef 402
 Laferrèrová, Christiane 377
 Łagodziński, Janusz 657
 Lagronová, Lenka 19, 611, 612, 613, 614, 615,
 621, 622, 623, 625, 632, 634, 659, 661, 663,
 664, 668, 691, 704, 723, 736, 775
 Lakatoš, Václav Klement (*viz též* Kubíček,
 Jan) 72
 Lampl, Petr 95
 Lan Pham Thi 20, 354
 Landovský, Pavel 611, 612, 619, 770
 Landsmann, Ivan 354
 Lang, Michal 503, 612, 617, 621
 Langer, František 18
 Langer, Martin 54
 Langerová, Marie 26, 87, 95, 122, 142, 185, 283
 Larsson, Mats 393, 408
 Larsson, Stieg 17
 Lass, Andrew 61
 Lautréamont 212
 Lavrik, Silvester 629
 Lawrence, David Herbert 103, 784
 Lážňovský, Michal 607
 Lébl, Petr 499, 611, 763, 775
 Legátová, Květa 18, 343, 362, 363, 371, 373,
 374, 375, 376, 378, 415, 611, 674, 775
 Lejave, Giuli 343
 Lemieux, Mario 755
 Lenin, Vladimir Iljič 584, 678, 680, 715, 751
 Levínský, René 610, 625, 628, 637, 640, 641,
 642, 776
 Libiger, Milan 58
 Liehm, Antonín Jaroslav 551, 553
 Ligeti, György 252
 z Liků, Janele 66
 Linda, Josef 749
 Lindgrenová, Astrid 230
 Linhart, Patrik 23, 64, 69, 71, 162
 Linhartová, Věra 16, 117, 121, 140, 211, 282,
 600, 774

- Lipár, Ondřej 57
 Listopad, František 62
 Listopadová, Klára 252
 Ljubková, Marta 24, 26, 417, 498, 511, 570,
 615, 670
 Loez, Jean-François 649
 Loherová, Dea 611, 622, 624, 629, 645
 Lopatka, Jan 17, 440
 Lovecraft, Howard Phillips 279
 Ludva, Roman 17, 399, 464, 627
 Lukeš, Emil 369, 455, 472
 Lukeš, Jan 32, 442, 447
 Lukeš, Milan 615, 669
 Lukova, Olga 649, 743
 Luňák, Tomáš 343
 Lundiaková, Hana 562
 Lustig, Arnošt 342, 362, 502, 730, 763
 Lynch, David 505, 616, 624
 Lyngsø, Niels 393
 Lysoňková, Michala 26, 237, 276
- Macura, Ondřej 62
 Macura, Vladimír 16
 Maděra, Petr 23, 320
 Magritte, René 62, 86, 274
 Mahen, Jiří 611
 Mahlerová, Alma 633, 733
 Mácha, Karel Hynek 15, 36, 38, 39, 54, 90,
 147, 149, 298, 397, 398, 399
 Machala, Lubomír 43
 Machalická, Jana 615, 731, 745, 758
 Machonin, Jan 26
 Machovec, Milan 562
 Machulková, Inka 60
 Mainx, Oskar 95, 115
 Majerčíková, Andrea 658
 Málek, Petr 18
 Malevič, Kazimir 167
 Malich, Karel 785
 Malijevský, Igor 70, 71
- Malinová, Hana 612
 Málková, Iva 24
 Mallarmé, Stéphane 268
 Malý, Radek 21, 37, 65, 70, 71, 73, 250, 306,
 307, 308, 309, 310, 311, 628, 776
 Mañas, Dalibor 163
 Mandlová, Adina 620, 671, 673, 674, 677
 Mandys, Pavel 20, 378, 424, 496
 Manguel, Alberto 17
 Marber, Patrick 623, 624, 629
 Marcus, Herbert 563
 Mareček, Luboš 676
 Marečková, Tereza 615
 Maréchal, Arnault 416
 Marek, František 612
 Marenčin, Albert 61
 Mareš, Antonín 24, 71
 Marešová, Milena M. 44, 229, 318
 Margolin, Uri 17
 Marks, Luděk 93, 250
 Márquez, Gabriel García 421, 430, 729
 Martínek, Lubomír 199, 353, 521, 522, 523,
 524, 525, 526, 776
 Martínková-Racková, Simona 33, 59, 223,
 304, 311, 337
 Martinů, Bohuslav 253
 Martysevčová, Maryja 423
 Marvan, Jaroslav 671, 673, 677
 Marvan, Lukáš 56
 Marx, Karl 430
 Marzloffová, Sophia 377
 Masaryk, Jan 671, 674
 Masaryk, Tomáš Garrigue 620, 672
 Masters, Edgar Lee 125, 128, 257
 Mašín, Ctirad 343, 360, 533, 534, 623, 626,
 628, 652, 656, 683, 764, 777
 Mašín, Josef 343, 360, 533, 534, 623, 626, 628,
 652, 656, 683, 764, 777
 Maška, Petr František 623
 Mašková, Věra 377

- Mata Hari 751
 Matějková, Jana 541
 Matoušek, Ivan 17, 345, 380, 383, 384, 385, 777
 Matusiaková, Agnieszka 259
 Matys, Rudolf 142
 Mavrič Lazarová, Martina 657
 Mayenburg, Marius von 621, 622, 623, 624, 625, 629
 Mazanec, Petr 57
 Mazúch, Braňo 657
 McDonagh, Martin 623, 624, 625, 629
 McEwan, Ian 36
 Med, Jaroslav 32, 289
 Medek, Mikuláš 215
 Meierjohann, Walter 649
 Meinhofová, Ulrike 559
 Meisterová, Lova 423
 Melville, Herman 82, 83
 Meluzín, Roman 617
 Mendes, Sam 630
 Menzel, Jiří 640, 642, 744
 Mercury, Freddie 654
 Merenus, Aleš 510
 Měrka, Petr 19
 Merta, Vladimír 71
 Mervart, Pavel 297
 Měřička, Jan 278, 786
 Meszáros, Josef 686
 Meyrink, Gustav 600
 Micka, Daniel 162
 Michálek, Vladimír 343, 408, 785
 Míka, Tomáš 18, 60, 77
 Mikeš, Petr 54, 55, 56
 Mikolášková, Hana 649
 Mikulášek, Alexej 39
 Mikulášek, Jan 392, 447, 624
 Mikulík, Peter 744
 Mikulka, Vladimír 615, 657, 718, 759
 Miller, Arthur 720, 723
 Miller, Warren 483
 Miłosz, Czesław 68, 294
 Milota, Karel 599
 Milton, John 652
 Minařík, Petr 28
 Mindeková, Iveta 533
 Mitchell, Gary 623
 Mitterer, Felix 611
 Mladenov, Martin 743
 Mladenova, Margarita 471
 Mlejnek, Josef 18, 55, 123, 725, 732
 Monyová, Simona 349
 Morávek, Vladimír 611, 616, 626, 657, 730
 Morgenstern, Christian 62, 106, 291
 Motýl, Ivan 58, 70, 77, 337, 617, 622, 627, 762
 Motýl, Petr 57, 58, 69, 70, 93, 106, 331, 336
 Mozart, Wolfgang Amadeus 249
 Mráz, Miroslav 618
 Mrožek, Sławomir 742
 Mrštík, Alois 636, 709, 773
 Mrštík, Vilém 636, 709, 773
 Muchinová, Olga 622
 Mukařovský, Jan 46
 Müller, Burkhard 47
 Müllerová, Hana 773
 Murrer, Ewald 63, 93, 106, 127
 Musil, Robert 287, 383, 730
 Myrer, Anton 470
 Nabokov, Vladimir 599
 Nádvorníková, Alena 25, 61, 774
 Nagy, Ladislav 402
 Nagy, Petr 602
 Nagyová, Phyllis 629
 Nápravník, Milan 179, 211
 Nasincova, Lidia 649, 656
 Naušová, Evita 364, 592
 Navara, Luděk 46, 520
 Navarová, Marie 362
 Nebeský, Jan 611, 622
 Neff, Ondřej 28

- Neff, Vladimír 494
 Nechvátal, Petr 753
 Nejedlý, Jan 472
 Nekolný, Bohumil 607
 Nekvasil, Jiří 716
 Nellis, Alice 622, 626
 Němcová, Božena 15, 293, 294, 295, 298, 441,
 532, 599, 635, 696, 748, 751
 Němec, Jan 27, 38, 243
 Němec, Jakub 263
 Nepomucký, Jan 399
 Nepraš, Karel 263
 Neruda, Jan 15
 Nerval, Gérard de 139
 Nesvadbová, Barbara 349
 Neumann, Julek 678, 685
 Neumann, Lukáš 223
 Nevidalová, Šárka 232, 238
 Nezbeda, Ondřej 584
 Nezval, Vítězslav 179, 183, 199, 274, 311, 316,
 714, 718
 Nietzsche, Friedrich 234, 723
 Nikl, Petr 167
 Nitzberg, Joe 148, 149
 Nixon, Don 656
 Nobel, Alfred 36, 185
 Nodl, Martin 481
 Nohavica, Jaromír 71, 382, 788
 Norén, Lars 629
 Nosek, Štěpán 57, 59, 194
 Nosková, Věra 357, 358, 415, 483, 488, 777
 Novák, Arne 711
 Novák, Jan 343, 360, 479, 525, 528, 531, 532,
 533, 716, 777
 Novák, Jan J. 24, 63, 229
 Novák, Jaroslav 439
 Novotný, Ondřej 624
 Novotný, Pavel 66, 77
 Novotný, Vladimír 30, 33, 95, 128, 170, 245,
 287, 290, 304, 385, 488, 585
 Nožička, Alois 215
 Nuckolls, Filip 622
 Nvota, Juraj 724, 725
 Nykl, David 669
 Oakland, Andrew 504
 Obermannová, Irena 349
 Obrátil, Karel Jaroslav 64
 O'Connorová, Flannery 378
 Oda, Milena 496, 620
 Odehnal, Ivo 67
 Odehnal, Petr 149, 337
 Ohnisko, Milan 17, 19, 64, 70, 97, 98, 99, 100,
 101, 102, 309, 778
 Olbracht, Ivan 363, 376, 786
 Olivětín, Šimon (*viz též* Levínský, René) 637
 Ondra, Miroslav 731
 Ondříček, David 343, 644, 777, 788
 O'Neill, Eugene 720, 723
 Opelík, Jiří 20, 21
 O'Rowe, Mark 623
 Orten, Jiří 20, 36, 251, 295, 423, 540, 763, 769,
 771, 775, 779, 781, 782, 784, 786
 Orwell, George 716
 Ouředník, Patrik 346, 387, 388, 389, 390, 391,
 393, 394, 680, 681, 778
 Ovidius 600
 Pácalová, Jana 210
 Pácl, Štěpán 705
 Pachtová, Hana 347
 Palacký, František 749, 752
 Palach, Jan 358, 445, 495, 707, 767
 Páleníková, Jitka 731
 Palivec, Josef 140
 Palla, Marian 17, 64, 162, 617, 627
 Palouš, Petr 724
 Papoušek, Vladimír 17, 18
 Páral, Vladimír 539
 Pařízek, Dušan 614

- Pascal, Blaise 55
Pásková, Marie 534
Patenidis, Andreas 498
Paterová, Jana 712, 737
Pátková, Marcela 60
Patočka, Jakub 25, 26
Patočková, Jana 746
Paulová, Elena 392
Pavelka, Zdenko 28, 229
Pavlásková, Irena 552
Pazdera Payne, Petr 578
Pehe, Jiří 27
Pecháček, Ladislav 360
Pechar, Jiří 26
Pekárek, Hynek 692
Pekárková, Iva 353
Pelc, Jan 358, 561
Pelc, Jaromír 78
Peňás, Jiří 32, 108, 417, 432, 440, 472, 497, 519, 553, 594, 650, 719, 725
Penhall, Joe 623, 629
Perissuttiová, Anna-Maria 480
Pernica, Alexej 612
Peřina, Vít 636, 697
Peřinová, Iva 615, 619, 628, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 778
Pešat, Zdeněk 20, 258
Petr, Pavel 19, 52, 58, 148, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 329, 506, 779
Petrová, Eva 258
Petrová, Pavla 607
Pick, Jiří Robert 730
Pilátová, Markéta 342, 353, 415, 569
Pilous, Jiří 357
Piňosová, Kateřina 61
Piorecký, Karel 29, 33, 45, 78, 170, 244, 304
Pistorius, Vladimír 13, 16, 20
Pištora, Jiří 51, 85, 135, 446
Pitínský, Jan Antonín 610, 611, 614, 622, 675, 676, 730
Placák, Petr 17, 230, 563
Platzová, Magdaléna 268, 297, 352, 362
Plautus 639
Pleska, Gabriel 64
Plešingerová, Iva 392
Pluháček, Martin (*viz též Reiner, Martin*) 17, 35, 77
Pluhař, Zdeněk 470
Pňáčková, Michaela 705
Poe, Edgar Allan 399
Pokorný, Jiří 610, 612, 617, 621, 622, 623, 624, 630, 633, 669, 683, 716
Pokorný, Vít 614
Poláček, Karel 438, 495, 496, 730
Polívka, Boleslav 676
Popelínský, Jiří 59, 66
Portl, Pavel 602
Porubjak, Martin 737
Pospiszyl, Tomáš 449
Pospíšil, Filip 26
Pospíšil, František 278
Pospíšil, Ivo 621
Pospíšil, Zdeněk 786
Pound, Ezra 26
Prajzentová, Alice 59, 60
Pražák, Marek 70
Preissová, Gabriela 611, 709
Prévert, Jacques 266
Prchalová, Eva 633
Prchalová, Radka 670
Probst, Vojtěch 330
Profousová, Eva 423, 471, 503, 649
Procházka, Antonín 619
Procházková, Lenka 358, 627, 757
Procházková, Petra 353
Prokop, Michal 103, 784
Prokop, Petr 607
Prokůpek, Petr 24, 71
Proust, Marcel 295, 368, 383, 511
Přibáň, Michal 21, 44

- Přidal, Antonín 19, 371, 611, 620, 626
 Přidal, Tomáš 61, 64, 158, 159, 160, 161, 162,
 163, 779
 Ptáček, Jaromír 611
 Puhajková, Inna 755
 Pujmanová, Marie 672
 Pulkrábek, Jan 101
 Puršl, Ladislav 56
 Putna, Martin C. 17, 23, 32
 Putzlacherová, Renata 75
 Pýcha, Petr 419, 614, 627
 Pynchon, Thomas 575
- Rabelais, François 388, 391
 Radecký, Jan 507, 748, 749, 750
 Radl, Bedřich 672
 Radok, Alfréd 611, 612, 613, 616, 621, 623,
 635, 650, 657, 669, 685, 724, 737, 744, 762,
 764, 768, 770, 773, 775, 778, 779, 780, 781,
 782, 783, 786, 788, 789
 Radok, David 744
 Radvácová, Tereza 586, 595
 Raeberová, Katka 684
 Rajchman, Pavel 27, 54, 55, 56, 69
 Rajmont, Ivan 611
 Ranný, Emanuel 286
 Ravenhill, Mark 614, 622, 623, 624, 629
 Reaová, Chiara 423
 Reifová, Irena 402
 Reichel, Tomáš 17, 506
 Reiner, Martin 35, 58, 77, 350
 Reinerová, Lenka 362
 Reisinger, Vladimír 41, 305
 Rejchrt, Pavel 52
 Renčín, Pavel 18
 Reslová, Marie 615, 699, 759
 Réthly, Attila 649
 Reynek, Bohuslav 53, 128, 132, 133, 266, 288
 Reza, Yasmina 624
 Rezková, Jana 698
- Riedelbauchová, Tereza 62, 121
 Richter, Falk 611, 623
 Richter, Jan 61
 Richterová, Olga 59
 Rimbaud, Arthur 138, 139, 140, 142, 295, 369,
 484, 784, 785
 Rimmon-Kenanová, Shlomith 17
 Rivera, Raúl 44
 Rodriguez, Ivory 649
 Rogeljová, Barbara 649
 Romanská, Lydie 55
 Rosí, Věra 320, 322
 Roth, Joseph 730
 Roth, Philip 27
 Rothmeierová, Christa 193, 416
 Rotrekl, Zdeněk 18, 19, 52, 611
 Rouse, John 650
 Rousseau, Henri 179, 765
 Rożewiczová, Julia 464
 Rozman, Andrej 392
 Rudčenkova, Kateřina 30, 59, 60, 242, 245,
 610, 622, 623, 627, 633, 634, 662, 733, 734,
 779
 Rudiš, Jaroslav 27, 343, 352, 364, 419, 420,
 421, 422, 423, 424, 425, 614, 622, 627, 779
 Rulf, Jiří 68, 378
 Russell, Bertrand 573, 714
 Russel, Robert 649
 Růt, Pavel 396
 Rut, Přemysl 611, 612, 618
 Ruždjak Podolská, Dora 650
 Růžek, Pavel 356
 Růžička, Jiří 26
 Růžička, Jiří G. 16
 Růžičková, Ivana 630, 634
 Růžičková, Tereza 650
 Rybáková, Viktorie 56
 Ryčl, Václav 228, 350, 450, 451, 452, 453, 454,
 455, 456, 780
 Rychetský, Lukáš 26

- Rychetský, Tomáš 610
 Rychlík, Bedřich 129
 Rysiczová, Julia 259
 Ryšánek Schmiedtová, Janka 633
 Ryšavý, Martin 342, 352, 415, 565, 566, 567,
 568, 569, 570, 578, 780
- Řehák, Jakub 19, 57, 60, 78, 185, 259, 276,
 312, 313, 316, 317, 318, 780
 Řehák, Petr 61
 Řezáč, Jan 61
 Řezáč, Václav 494
 Řezníček, Pavel 61, 228, 383, 774
 Řezníček, Tomáš 57
 Říha, Bohumil 532
- Saavedra, Anna 633, 662, 751
 Sabina, Karel 749, 752
 Ságlová, Zora 267
 Salaquardová, Jiřina 285
 Salava, Miroslav 70, 71
 Salgari, Emilio 203
 Salinger, Jerome David 438
 Saltykov-Ščedrin, Michail 730
 Sandrart, Joachim von 271
 Santini-Aichel, Jan Blažej 347, 395, 786
 Sapfó 296
 Sartre, Jean-Paul 156, 627, 642, 680, 756
 Sečkař, Marek 22
 Sedlická, Dagmar 242
 Seifert, Jaroslav 18, 20, 30, 141, 185, 294, 761,
 771, 772, 774, 783, 785, 787
 Senkel, Günther 614
 Shakespeare, William 60, 407, 531, 579, 585,
 600, 611, 617, 635, 639, 641, 682, 708, 739,
 741
 Shanfeldová, Yveta 57, 70
 Shock, Viki 37, 61, 64
 Short, David 496
 Schimmelpfennig, Roland 622, 623, 629
- Schindler, Michal 384
 Schlegel, Henning 656, 705
 Schlegelová, Lenka 664
 Schlegelová, Martina 705
 Schmid, Jan 611, 620
 Schmidová, Katharina 684
 Schmiedt, Jiří 616
 Schneedorfer, Ivan 51, 56
 Schoen, Robert 657
 Schopenhauer, Arthur 100, 486
 Schorm, Evald 499, 614, 705, 761, 763, 767
 Schulczová, Valerie 622, 665, 704, 773
 Schulz, Bruno 318
 Schwab, Werner 611
 Sidon, Karol 18, 611
 Siegllová, Tereza 651, 669
 Sigarev, Vasilij 625, 629
 Sichinger, Martin 364
 Sikora, Roman 46, 610, 612, 615, 622, 629,
 635, 683
 Sirový, Artur 480
 Skácel, Jan 121, 133, 176, 193, 243, 252, 259,
 288, 289, 387
 Sköldová, Sophie 416
 Skoumal, Petr 103, 202
 Skýpala, Martin 58
 Slabý, Ondřej 24
 Slánský, Rudolf 585, 713, 716
 Slavická, Milena 357
 Slavíková, Hana 620
 Slíva, Vít 17, 52, 53, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
 192, 320, 322, 765, 788
 Slouka, Marek 362
 Smetana, Bedřich 696, 749
 Smithová, Zdie 27
 Smoček, Ladislav 611
 Smoljak, Ladislav 18, 620, 628, 750, 751, 752,
 753, 781, 782
 Smyczek, Petr 759
 Sofokles 635, 756

- Söhnel, Wilhelm 672, 673, 674, 675
 Sokol, Ondřej 623
 Solařík, Bruno 61, 179
 Soldán, Ladislav 290
 Solženicyn, Alexandr 465, 640, 756
 Soprová, Jana 318, 607
 Součková, Milada 295, 600
 Soukup, Karel 114
 Soukupová, Klára 330
 Soukupová, Petra 21, 342, 348, 415, 535, 536,
 537, 538, 539, 540, 541, 781
 Sova, Antonín 236
 Spišák, Michal 649
 Správcová, Božena 21, 31, 63, 88, 96, 165,
 167, 168, 169, 170, 209, 222, 302, 386, 512,
 773, 781
 Spregelburd, Rafael 611
 Sprušanský, Svetozár 649
 Srbljanovićová, Biljana 629
 Srbová, Jitka N. 230
 Stachowski, Jan 392, 408, 471
 Stalin, Josif Vissarionovič 71, 93, 360, 491,
 494, 513, 582, 583, 584, 588, 593, 680, 714,
 715, 716, 728, 731, 732, 751
 Staněk, Jiří 60, 86, 107, 285
 Staněk, Vojtěch 594
 Stankovič, Andrej 85, 95, 100, 207
 Stašek, Marek 55
 Stavaric, Michael 392
 Stehlíková, Eliška 37
 Stehlíková, Jitka 242
 Stehlíková, Olga 25, 156
 Steigerwald, Karel 343, 611, 615, 618, 628,
 713, 714, 715, 716, 718, 719, 782
 Steiner, Rudolf 600
 Stejskal, Martin 61, 137, 179, 186
 Stevens, Wallace 194
 Stöhr, Martin 17, 43, 44, 52, 53, 102, 134, 148,
 338, 506
 Stojan, Petr 455
 Stoker, Bram 399
 Stone, Oliver 630
 Stoppard, Tom 20, 610, 771, 785
 Stradický ze Stradic, Petr Odillo 28, 31, 169,
 222
 Straka, Josef 57, 58, 77, 200, 316
 Stránský, Jiří 28, 37, 358, 617
 Strindberg, August 610, 669
 Stropnický, Matěj 26
 Stroupežnický, Ladislav 709
 Strož, Daniel 39
 Studený, Jiří 55
 Stuchlý, Aleš 26
 Styron, William 36
 Sudek, Josef 17
 Suchý, Jiří 611, 620
 Suchý, Ondřej 676
 Suk, Jan 54, 56, 87, 237, 526
 Sulženko, Jiří 607
 Suszka, Karol 616
 Svatoňová, Kateřina 488
 Svatoš, Michal 394
 Svěrák, Zdeněk 18, 620, 628, 750, 753, 781,
 782
 Svoboda, Luboš 253
 Svoboda, Ondřej 607
 Svoboda, Tomáš 615, 623, 626, 647, 754, 755,
 756, 757, 758, 759, 773, 783
 Svobodová, Jana 627
 Sýkora, Ondřej 216
 Sýkorová, Markéta 617
 Syrovátka, Jiří 93, 106
 Syrovátka, Tomáš 677, 699
 Sýs, Karel 27, 31, 39, 78
 Szczygieł, Mariusz 651
 Szpuk, Roman 44, 52, 55, 506
 Šabach, Petr 18, 343, 344, 357, 438, 532, 561,
 617
 Šanda, Michal 28, 63, 64, 97, 222, 623

- Šebesta, Václav 663
 Šedivý, Milan 55
 Šidák, Pavel 549
 Šícha, Jan 497
 Šiktanc, Karel 20, 67, 70, 78, 134, 172, 173,
 174, 175, 176, 177, 178, 187, 769, 771, 783
 Šimák, Petr 570, 594
 Šimková, Dagmar 713
 Šindelka, Marek 60
 Škoda, Stanislav 177, 369, 431, 593
 Škorpil, Jakub 615, 651
 Škrabal, Karel 70
 Škvorecký, Josef 16, 342, 362, 438, 479,
 533, 577, 584, 611, 744, 770, 771, 777, 785,
 789
 Šlajchrt, Viktor 393, 417
 Šlégl, Čeněk 671, 673, 677
 Šmaus, Martin 354
 Šmíd, Jan 127
 Šmíd, Zdeněk 364, 592
 Šofar, Jakub 27, 30, 40
 Šotek, Milan 611, 636
 Špaček, Jaroslav 757
 Špaček, Radim 678
 Špaček, Viktor 19, 57, 316
 Špais, Laco 304
 Špalová, Marie 705
 Špecián, Filip 72
 Špinar, Daniel 612, 626, 636, 754
 Špirit, Michael 23, 32, 440
 Šplíchal, Jan 249
 Šporková, Alena (*viz též Fialová, Alena*)
 504, 511
 Šrámek, Fráňa 36
 Šrámek, Petr 194, 260
 Šrámek, Vladimír 53, 68
 Šrámková, Jana 342, 348
 Šrut, Pavel 18, 27, 59, 85, 103, 104, 105, 106,
 107, 108, 202, 432, 783
 Štampach, Ivan Odilo 28, 782
 Šťastná, Irena (*viz též Václavíková, Irena*)
 57, 59
 Šťastná, Marie 21, 57, 59, 121, 239, 242, 243,
 244, 245, 784
 Šťávová, Jitka 706
 Štefko, Vladimír 711
 Štengl, Petr 19, 24, 72, 73
 Štěpánek, Jan Nepomuk 694, 778
 Štindl, Petr 617, 641, 649
 Štolba, Jan 21, 33, 58, 62, 216, 244, 251, 260,
 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 283,
 296, 317, 385, 526, 784
 Štrasser, Jan 657
 Štroblová, Jana 55, 68
 Štrpka, Ivan 274
 Štyrský, Jindřich 185, 215
 Šulc, Jan 384
 Šulc, Jiří 362
 Šulgina, Nina 471
 Šulik, Martin 447
 Šuranská, Pavla 54, 242
 Švanda, Martin 63, 230
 Švanda, Pavel 18, 121, 509
 Švankmajer, Jan 61, 282
 Švankmajerová, Eva 61, 765
 Švec, Štefan 21, 39, 40, 41, 73, 95, 122, 135,
 150, 163
 Švéda, Josef 534
 Švehla, Antonín 751
 Švejda, Martin J. 615, 663, 745
 Švejda, Roman 641
 Švestka, Karel 368
 Tabori, Georg 727, 731, 732
 Tálská, Eva 611
 Tarantino, Quentin 630
 Tatarka, Dominik 236, 553
 Teige, Karel 61, 180, 185, 765, 774
 Telerovský, Roman 61
 sv. Terezie od Ježíše (Terezie z Ávily) 288

- sv. Terezie z Lisieux 659
 Těšnohlídek, Jan 21, 24, 29, 45, 72, 73
 Thein, Karel 330, 331
 Thomas, Dylan 103, 106, 784
 Thomas, Edward 276
 Tigrid, Pavel 676, 716, 776
 Tichý, Zdeněk A. 699, 700, 725, 752
 Timingeriu, Tomasz 503
 Tlustý, Jan 25
 Tobiaš, Egon 610, 612, 621, 622, 624, 634, 635
 Tokarczuková, Olga 602
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 465
 Toman, Karel 280
 Tománek, Karel František 623, 647
 Tomáš, Filip 18
 Tomáš, Jiří 18
 Tomeš, Jan M. 154
 Tomin, Marek 408
 Töpfer, Tomáš 612
 Topinka, Miloslav 20, 65, 78, 137, 138, 139,
 140, 141, 142, 784
 Topol, Filip 785
 Topol, Jáchym 16, 17, 20, 93, 207, 346, 358,
 368, 417, 422, 481, 490, 492, 493, 494, 495,
 496, 497, 498, 553, 569, 570, 612, 624, 627,
 785
 Topol, Josef 611, 634, 661, 691, 709, 785
 Trakl, Georg 148, 150, 209, 306, 622, 776
 Trávníček, Jiří 13, 17, 22, 23, 33, 35, 40, 408,
 433, 488, 510, 519, 533, 554, 570, 768
 Trávníček, Mojmír 378, 511
 Trefulka, Jan 18
 Treplev, Konstantin 613, 614
 Tretner, Andreas 496
 Trier, Lars von 616, 624, 625
 Trifonová, Jordanka 392
 Trojak, Bogdan 17, 28, 31, 38, 57, 63, 130, 134,
 148, 319, 320, 322, 329
 Trojan, Ondřej 343, 344, 377
 Trtílek, Pavel 624, 625, 629, 635
 Třešňák, Vlastimil 71
 Tučková, Kateřina 17, 363, 364, 587, 588, 591,
 593, 594, 595, 674, 785
 Turek, Petr 212
 Twain, Mark 557
 Tyc, Zdeněk 552
 Tyl, Josef Kajetán 749, 752
 Typlt, Jaromír 17, 30, 65, 71, 77, 141, 229, 278,
 279, 280, 281, 282, 283, 329, 785
 Tyrš, Miroslav 748, 749, 750
 Uharte, Kepa 393, 408, 471, 496
 Uhde, Milan 371, 610, 611, 615, 617, 620, 628,
 676, 705, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726,
 732, 786
 Ullrichová, Daria 625, 712
 Unterwasser, Max (*viz též* Urban, Miloš) 395,
 786
 Updike, John 103, 784
 Urban, Josef 343
 Urban, Josef (*viz též* Urban, Miloš) 395, 786
 Urban, Miloš 18, 42, 43, 44, 342, 346, 347,
 351, 378, 395, 396, 398, 399, 401, 402, 406,
 464, 481, 577, 622, 627, 786
 Urbánek, Zdeněk 263
 Urbánková, Dagmar 59
 Ursulenková, Anna 259
 Václavíková, Irena (*viz též* Šťastná, Irena)
 57, 59, 242
 Vaculík, Ludvík 18, 19, 178, 350, 378, 446,
 448, 463, 518, 551, 553, 584, 774
 Vaculová, Barbora 623, 633, 674
 Vágner, Oldřich 369, 424
 Vajchr, Marek 20, 28, 33, 87, 481, 511, 554
 Valášek, Martin 23
 Valoch, Jiří 65
 Valuška, Rostislav 52
 Van Der Meiren, Domien 650
 Vančura, Vladislav 39, 387, 641

- Vaněk, Petr 464
 Vaněk, Václav 18
 Vaněk-Úvalský, Bohuslav 37, 357
 Vaniček, Jakub 21, 33, 40, 41, 526, 578
 Vaňková, Irena 142
 Váša, Petr 66, 77
 Vašák, Pavel 18
 Vašíček, Jakub 636
 Vatulíková, Andrea 60
 Vávra, Jan 44, 351
 Vávra, Stanislav 61
 Vecsili, Aina 649
 Vedral, Jan 611, 614, 618, 622, 626, 692
 Vejlupek, Miroslav 28
 Venclík, Vlastimil 611
 Verešová, Andrea 755, 757, 759
 Vergos, Spiros 36
 Verlaine, Paul 295
 Verner, Pavel 18, 42, 43
 Veselka, Martin 323
 Veselský, Jiří 222, 765
 Vian, Boris 387
 Viceníková, Dora 447, 449
 Vidrihová, Nives 471, 649
 Viewegh, Michal 17, 31, 42, 43, 341, 342, 349,
 351, 378, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 487,
 532, 561, 617, 627, 787
 Viktora, Viktor 745
 Villquist, Ingmar 629
 Vinterberg, Thomas 624, 723
 Vláčil, František 443
 Vlasáková, Eliška 348
 Vlašín, Štěpán 27
 Voda, David 65
 Vodička, Miloš 57
 Vodsedálek, Ivo 89, 93, 100
 Vohryzek, Josef 32
 Vojnár, Ivan 565
 Vokáč, Tomáš 614, 615
 Vokolek, Václav 127
 Volánková, Iva (*viz též* Klestilová, Iva) 665
 Volf, Zdeněk 52, 53, 285, 286, 287, 288, 289,
 290, 337, 787
 Voltaire 756
 Vondruška, Josef 561
 Vondřichová, Anna 570
 Voskovec, Jiří 18, 742
 Voskovec, Prokop 211, 212, 611
 Vrak, Jan 57, 359, 430
 Vrba, Mojmír 55
 Vrchlický, Jaroslav 627
 Vrzák, Aleš 510
 Vučka, Tomáš 401
 Vůjtek, Tomáš 610, 612, 624, 716
 Vyskočil, Ivan 742
 Walczak, Michał 623
 Waldstein, Angelus 516
 Walser, Robert 405
 Weil, Jiří 730
 Weiner, Richard 82, 236, 730
 Weiss, Pavol 471
 Weiss, Peter 716
 Weiss, Tomáš 70, 785
 Welsh, Irvine 624
 Welsch, Wolfgang 630
 Wenders, Wim 420, 421, 433
 Werfel, Franz 470
 Werich, Jan 18, 742
 Wernisch, Ivan 17, 20, 40, 55, 63, 64, 93, 95, 97,
 100, 103, 106, 129, 162, 202, 203, 205, 206,
 207, 208, 209, 210, 228, 274, 282, 387, 787
 Widmer, Urs 624
 Wiendl, Jan 18, 369
 Wilde, Oscar 399, 636, 773
 Willems, Jibbe 649
 Williams, Tennessee 723
 Williams, William Carlos 764
 Wittgenstein, Ludwig 55, 626, 733, 755, 756,
 757, 758, 759

- Wojtyła, Karol (*viz též* Jan Pavel II.) 44
 Wollner, Marek 44
 Woolfová, Virginia 539, 540, 541
 Wright, Doug 623
 Wright, James 764
- Zábřana, Jan 106, 446, 448, 449
 Zábřanský, David 18, 627
 Zadbobílek, Vladislav 137
 Zahradníček, Jan 53, 168, 266
 Záchová, Soňa 242
 Zaimoglu, Feridun 614
 Zajac, Ondřej 72
 Zajíček, Pavel 17, 54, 69, 72, 77, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 788
 Zavettieriová, Angela 504
 Zdražil, Filip 409
 Zedník, Ladislav 18, 63
 Zelenka, Jaromír 17, 52, 134
 Zelenka, Miloš 621
 Zelenka, Petr 610, 612, 615, 617, 622, 623, 625, 626, 628, 644, 645, 646, 647, 649, 650, 651, 655, 757, 788
 Zelenková, Anna 621
- Zelinský, Miroslav 431
 Zeller, Florian 625
 Zemančíková, Alena 719
 Zgublačenko, Mnoháček 64
 Zídek, Pavel 449, 481
 Zielinski, Thomas 623
 Zizka, Jiri 744
 Zizler, Jiří 23, 26, 33, 170, 251, 514, 519, 577, 585
 Zlín, Karel 54, 56
 Změlík, Richard 401
 Zmeškal, Tomáš 17, 361, 572, 573, 575, 576, 577, 578, 627, 789
 Zonová, Anna 361
 Zoščenko, Michail 730
 Zucker, Alex 416, 641
- Žáček, Ivan 725
 Žáček, Jiří 31, 78
 Žák, David Jan 63, 488
 Žila, Jaroslav 57, 58, 258, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 789
 Žižek, Slavoj 46
 Žižka z Trocnova, Jan 205, 208, 749, 752

ALENA FIALOVÁ (ed.)

V souřadnicích mnohosti

Česká literatura první dekády jedenadvacátého století v souvislostech a interpretacích

Redaktoři: Alena Fialová (próza), Petr Hruška (poezie),
Lenka Jungmannová (drama)

Vydalo Nakladatelství Academia,
Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.,
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1

Přebal a grafickou úpravu navrhl Juraj Demovič
Odpovědná redaktorka a zpracování rejstříku Markéta Holanová
Technická redaktorka Monika Chomiaková

Vydání první, Praha 2014
Ediční číslo 11599

Sazba Jakub Troják
Tisk Těšínská tiskárna, a. s., Štefánikova 1828/2, 737 01 Český Těšín

ISBN 978-80-200-2410-7

Knihy Nakladatelství Academia zakoupíte také na
www.academiaknihy.cz
www.academiabooks.com
www.eknihy.academia.cz

